

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Núcleo de Artes Cênicas
Curso de Teatro-Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

Teatro e libertação:

O papel e lugar do corpo nos teatros de Boal e Zé Celso

Mauricio Mezzomo Dias

Pelotas, 2014

Mauricio Mezzomo Dias

Teatro e libertação:

O papel e lugar do corpo nos teatros de Boal e Zé Celso

Trabalho acadêmico apresentado ao Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Vanessa Caldeira Leite

Pelotas, 2014

Mauricio Mezzomo Dias

Teatro e libertação: o papel e o lugar do corpo nos teatros de Boal e Zé Celso

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciatura em Teatro, Centro de Artes – Núcleo de Artes Cênicas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 13/02/2014

Banca examinadora:

.....
Prof. Ma. Vanessa Caldeira Leite (Orientadora)
Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pelotas

.....
Prof. Dr^a Fabiane Tejada da Silveira
Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas

.....
Prof. Lucia Elaine Carvalho Berndt
Licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas

Resumo

A trajetória de dois homens de teatro de grande importância para o teatro brasileiro é guiada pela seguinte pergunta: de que maneira o corpo dos sujeitos participa dos processos de libertação nos teatros de Boal e Zé Celso? Através de uma pesquisa bibliográfica, buscamos responder esta questão por meio do percurso destes homens que começam suas atividades teatrais no Brasil na segunda metade dos anos 50. Eles se encontram, sofrem as consequências da ditadura, são exilados e retornam ao seu país de origem dando prosseguimento a suas atividades teatrais, que nunca vieram a ser interrompidas, mesmo no exílio. Aproximações ideológicas e desacordos posteriores marcam a perspectiva com que o corpo é tratado em seus teatros, mas uma questão parece ser o elo que os aproxima: a libertação dos sujeitos. Ao fim desta monografia, pudemos trazer as similaridades e divergências destes dois diretores em seus teatros na busca da libertação.

Palavras-chave: Augusto Boal; Zé Celso; Teatro; Libertação; Corpo.

Abstract

The trajectory of two men in the theatre of great importance for the Brazilian theatre is guided by the following question: how the body of the subject participates in the processes of liberation in theatres of Boal and Zé Celso? Through a bibliographical research, we search to answer this question through the journey of two men who begin their theatrical activities in Brazil in the second half of the 50s. They meet, suffer the consequences of the dictatorship, they are exiled and return to their home country continuing with their theatrical activities, that never came to be interrupted, even in exile. Ideological approaches and subsequent disagreements mark the perspective with which the body is treated in its theatres, but one question seems to be the link that brings them the liberation of the subjects. At the end of this monograph, we bring the similarities and differences of these two directors in its theatres in search of liberation.

Key-words: Augusto Boal; Zé Celso; Theatre; Liberation; Body.

Lista de Figuras

Figura 1	Teatro Oficina: vista interna	33
----------	-------------------------------	----

Sumário

1 Introdução	7
1.2 Revisão de literatura	9
1.3 Metodologia	11
2 Percurso histórico de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa	14
3 Augusto Boal	17
3.1 O Oprimido em Augusto Boal e Paulo Freire	17
3.2 O corpo no teatro de Boal	21
3.3 Teatro Fórum	23
4 Zé Celso	26
4.1 Teatro da libertação: Um diálogo entre Zé Celso e Michel Foucault	26
4.2 O Corpo no Teatro de Zé Celso	30
5 Augusto Boal e Zé Celso: Aproximações e Rupturas	35
6 Considerações Finais	39
Referências	41

1 Introdução

Todo dia a gente acorda diferente. A cada vez que damos um passo nosso ser se reorganiza para comportar o desequilíbrio que este passo nos causa, desta maneira nunca somos, mas sempre estamos sendo. É bem verdade que algo permanece, talvez a essa permanência possamos chamar de história ou memória, que também está em constante reinvenção. Então, é desta maneira que minha história começa e continua, seguindo certos princípios ou projetos de existência, os quais talvez me levem a questão de pesquisa.

A palavra diálogo me é muito cara, talvez porque se tenha me negado o direito a palavra em muitos momentos da vida, e quem sabe muitas vezes eu também o tenha negado aos outros. Vivo porém em constante busca do que dialoga. Vejo diálogo em tudo, porque é este que possibilita a constante reinvenção de si e do mundo, mas este diálogo muitas vezes requer a luta pela conquista da palavra e também a paciência de quem sabe ouvir.

Paulo Freire me esclarece a ideia de diálogo e traz junto com ela a de consciência de classe, me politizando ainda mais, mas também me fazendo carregar muitas dúvidas: – eu até gosto disso, embora em alguns momentos me sinta extremamente perdido – será que as coisas podem ser transferidas de escalas micro a macro sem perder nem ganhar outras dimensões? (Aqui me refiro principalmente à ideia de opressões de classe).

Não acredito em um mundo das relações binárias em que: certo-errado, bonito-feio, opressor-oprimido são dimensões opostas e separadas, pelo contrário, são complementares e antagônicas e são parte de um todo. Boal nos diz que “não existem opressores ou oprimidos em estado puro na natureza”, Freire fala dos oprimidos que “hospedam” os opressores. Não defendendo porém, jamais, a exploração do homem pelo homem e me identifico muito com Freire e Boal, mas por acreditar tanto na ação dialógica e na impossibilidade da permanência, penso que o tempo todo se devem visitar concepções e crenças que muitas vezes viram uma forma única de perceber as relações, de maneira que voltamos à relação binária que se esquece de analisar os fatos em sua complexidade. Freire e Boal necessitam ser revisitados

constantemente, de maneira que se ponha sempre em cada afirmação uma interrogação, e para cada nova afirmação uma nova pergunta, isto é diálogo, um processo permanente de ajustamento aos desequilíbrios que a interrogação coloca – talvez eu pareça um pouco pretensioso, mas não é pretensão, é uma eterna curiosidade, a curiosidade que no momento pode ser ingênua como diria Freire, mas que caminha em busca de se tornar uma curiosidade epistemológica.

Minha pesquisa, portanto, se aproxima de uma maneira de ver o mundo em que coisas aparentemente opostas se encontram intimamente relacionadas, e é nesse sentido que colo os dois teatrólogos brasileiros, Augusto Boal e Zé Celso.

A presente pesquisa parte da seguinte questão: *De que maneira o corpo participa dos processos de libertação dos sujeitos nos teatros de Zé Celso e Boal?*

Através do pensamento destes dois homens de teatro, que anseiam pela realização do sujeito enquanto “Ser Mais”¹ – embora Zé Celso não tenha esse objetivo explicitamente marcado pelo pensamento de Freire, faço uma aproximação do conceito com sua prática, pois neste teatro a ideia de ser também precede a de ter -, pretende-se discorrer sobre a dicotomia libertação/opressão, tendo em vista o corpo que se insere neste processo possibilitando a realização do homem enquanto ser humano autônomo e transformador de si e de sua realidade.

A primeira das perspectivas corresponde ao trabalho de Augusto Boal e seu Teatro do Oprimido e a segunda ao teatro Oficina de Zé Celso. Em Boal o processo de libertação sucede a partir do reconhecimento da opressão e em Zé Celso ele parece ocorrer no próprio acontecimento teatral.

Através da reflexão dialética sobre estes objetos de pesquisa e sujeitos de teatro, levantarei questionamentos sobre uma arte teatral com responsabilidade ética e estética, a qual não seja puro entretenimento, nem arte alienada, esvaziada de práxis libertadora.

¹ O ser mais se opõe ao ser menos. O ser menos está intimamente relacionado à razão do ter mais egoísta, de um ter acima do ser, uma desumanização do ser humano. Ser menos é antagônico ao ser mais, porque esse deseja que os homens sejam humanizados (FREIRE, 2013b). “O *ser mais* que se busque no individualismo conduz ao *ter mais egoísta*, forma de ser *menos*. De desumanização. Não que não seja fundamental – repetamos – ter para ser. Precisamente porque é, não pode o *ter* de alguns converter-se na obstaculização ao *ter* dos demais, robustecendo o poder dos primeiros, com o qual esmagam os segundos, na sua escassez de poder.” (FREIRE, 2013b, p.105)

Parto do pressuposto que o homem deve ser um ser em libertação, um corpo consciente não fragmentado em consciência e corpo, pensamento e ação. Por outro lado, não penso que o teatro deva ser apenas discurso político esvaziado de beleza; nem desejo que este seja meio de transformação social antidialógica que se calque na sloganização² de crenças ou de verdades absolutas propondo uma ideia de um mundo melhor não compactuada com o “tu” que dialoga com o “eu”³.

E para que fique claro o que entendo por corpo nessa pesquisa me oriento pela ideia de Paulo Freire no que tange ao conceito de “corpo(s) consciente(s)”. De acordo com o Dicionário Paulo Freire, Gonzaga (2010) traz as seguintes referências da obra de Freire:[...] a educação “bancária” é insustentável porque provoca “uma dicotomia homens-mundo. [...] Concebe sua consciência como algo espacializado neles e não homens com “corpos conscientes” (FREIRE apud GONZAGA, 2010, p.94, grifos do autor), e continua:

[...] O corpo humano, velho ou moço, gordo ou magro, não importa de que cor, o corpo consciente, que olha as estrelas, é o corpo que escreve, é o corpo que fala, é o corpo que luta, é o corpo que ama, que odeia, é o corpo que sofre, é o corpo que morre, é o corpo que vive!” [...] O que acho fantástico nisso tudo é que meu corpo consciente está sendo porque faço coisas, porque atuo, porque penso. [...] nenhum de nós, nem tu, estamos aqui dizendo que a transformação se faz através de um corpo individual. Não, porque o corpo também se constrói socialmente. Mas acontece que ele tem uma importância enorme. (FREIRE apud GONZAGA, 2010, p.94-95).

O corpo é, portanto, esse corpo da sensibilidade e da ação, o corpo que é também construído socialmente na relação com o tu, corpo que é consciência de si. Poderia adotar simplesmente a palavra sujeito, talvez, mas me parece vaga para explicar este sujeito dotado de sensibilidade, corporeidade, porque é a materialidade do corpo que vai ao teatro, que faz teatro e que é atravessada por esse.

1.2 Revisão de literatura

²“O diálogo com as massas não é concessão, nem presente, nem muito menos uma tática a ser usada, como a sloganização o é, para dominar. O diálogo, como encontro dos homens para a “pronúncia” do mundo, é uma condição fundamental para sua real humanização.” (FREIRE, 2013b, p.184-185).

³“O eu dialógico, pelo contrário, sabe que é exatamente o *tu* que o constitui. Sabe também, que, constituído por um *tu* – um não eu -, esse *tu* que o constitui se constitui, por sua vez, como *eu*, ao ter no seu eu um *tu*. Desta forma, o *eu* e o *tu* passam a ser, na dialética destas relações constitutivas, dois *tu* que se fazem dois eu.” (FREIRE, 2013b, p.227).

Para responder as questões do corpo, da estética e da ética cogitadas neste trabalho são analisadas as obras sobre e dos teatrólogos em questão, – Boal e Zé Celso – elas são: “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas” (BOAL, 2011), “O teatro como arte marcial” (BOAL, 2009), “Jogos para atores e não-atores” (BOAL, 2008), “Oficina: do teatro ao Te-ato” (SILVA, 2008), “Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos” (PIRES, 2005); Para embasar os conceitos de oprimido e libertação foram lidas as obras de Paulo Freire intituladas “Pedagogia do Oprimido” (FREIRE, 2013a) e “Pedagogia da Autonomia” (FREIRE, 2013b). Escolhi Freire pela forte aproximação com as ideias do teatrólogo Augusto Boal, além do estabelecimento dos conceitos já citados. E por fim, algumas ideias de Michel Foucault à partir do livro “Microfísica do poder” (FOUCAULT, 2013).

O primeiro contato que despertou interesse com o pensamento de Foucault foi o livro mencionado de Ericson Pires, que fala sobre o percurso do corpo no teatro oficina, e de Zé Celso como “entidade cultural” (PIRES, 2005).

O livro de Ericson Pires é uma importante referência, pois traça o percurso histórico do corpo em Zé Celso, fazendo também um recorte do período onde se encontram Augusto Boal e o Teatro Oficina, no início nos anos 60, época em que Boal dirigia o Teatro de Arena e que o grupo de Zé Celso começava a surgir. Esse período é que compreende a ideia do Corpo Social, tendo como principais influências Boal e Brecht, o que gera uma preocupação do teatro e sua função social pelo grupo.

A ideia do presente trabalho é levantar críticas e contribuições do fazer teatral dos mencionados diretores de teatro, tendo como eixo central a participação do corpo na libertação dos sujeitos. Este corpo é o corpo que se insere no momento do espetáculo.

Para levantar as críticas e contribuições de Boal uso como referência os trabalhos de Silvia Balestreri Nunes, tendo em sua tese “Boal e Bene - contaminações para um teatro menor” (NUNES, 2004) uma das principais referências para a pesquisa, pois levanta críticas e aponta também as contribuições de Boal para o teatro, trazendo questões da participação do sujeito, principalmente na técnica mais conhecida do criador do Teatro do Oprimido (TO), o Teatro-Fórum. A obra de Nunes também traz a ideia de “contaminação” que visa à inserção de tendências contemporâneas, principalmente através de uma comparação com a obra de Carlos Bene, no Teatro do Oprimido.

Encontramos algumas referências de críticas feitas a Boal em uma entrevista de Zé Celso ao blog “Produção Cultural”⁴. Também encontramos críticas de Boal a Zé Celso, citadas na tese de Nunes. No embate entre críticas e contribuições de cada um, busquei ao fim deste processo fazer um levantamento de ideias e possibilidades que colaborem com o fazer e pensar teatral, levando em consideração de que maneiras o corpo pode e/ou deve ser tratado para que os sujeitos tenham possibilidades de se construírem autônomos e em libertação.

Outras importantes fontes de referência são: o capítulo “As técnicas do teatro do oprimido” do livro “Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo” (DESGRANGES, 2006, p.69-77); “Paulo Freire e Augusto Boal: Diálogos entre educação e teatro” (CANDA, 2012a) e “Teatro Fórum: propósitos e procedimentos” (CANDA, 2012b). Estes últimos dizem respeito ao encontro entre os diferentes pensamentos tratados aqui, além de outras críticas e conceitos que complementam esta pesquisa.

Encontrei também uma obra de Sonia Goldferd, que fala sobre os dois teatrólogos, a dissertação intitulada “Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário” (GOLDFERD, 1977), que acaba tratando dessa fase onde os dois sujeitos desta pesquisa se encontram.

1.3 Metodologia

Para responder a questão proposta aqui, utilizo como metodologia uma pesquisa bibliográfica, a partir de livros, dissertações, entrevistas e depoimentos publicados. Faço também uma reflexão teórica à partir dos pensadores Paulo Freire e Michel Foucault. Bem sei que esse trabalho poderia ser muito extenso ao aprofundar-me mais nessas reflexões e aproximações, mas acredito que para um primeiro momento as questões aqui tratadas apontam caminhos e possíveis respostas para os questionamentos. Não se esgotará aqui o tema, e o problema parece abrir muitos outros questionamentos que não poderão ser tratados em um trabalho de tão curta extensão.

⁴Disponível na página www.producaocultural.org.br/no-blog/1505/

Esta pesquisa bibliográfica, conta, além das fontes já mencionadas, com outras referências como: livros de divulgação e referência (ex.: teses, dissertações, dicionários, enciclopédias) além de valer-se em outros momentos de documentos, caracterizando desta forma uma tendência a pesquisa documental, porém não sendo este o foco.

Através dos livros publicados pelos sujeitos pesquisados, bem como pesquisadores que desenvolveram investigações a respeito desses, busquei levantar os dados necessários para responder o problema desta pesquisa.

Segundo Gil (2002, p. 44) “A pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Quanto ao fato de me valer de outros documentos, o mesmo autor explica:

Nem sempre fica clara a distinção entre a pesquisa bibliográfica e a documental, já que, a rigor, as fontes bibliográficas nada mais são do que documentos impressos para determinado público. Além do mais, boa parte das fontes usualmente consultada nas pesquisas documentais, tais como jornais, boletins e folhetos, pode ser tratada como fontes bibliográficas. (2002, p.46).

O único dos autores que não possui propriamente livros escritos é José Celso Martinez Corrêa. Mas existem várias publicações de entrevistas, cartas e depoimentos do mesmo, além de uma significativa contribuição de pesquisadores de Zé Celso e do Teatro Oficina.

A presente metodologia foi escolhida em função dos recursos materiais e do tempo de pesquisa. Também por ser possível, através do expressivo número de publicações na área, fazer uma análise dos pontos fundamentais deste trabalho.

Utilizo para conversar com Augusto Boal, o pensador da Pedagogia do Oprimido, Paulo Freire, que exerce grande influência na obra de Boal. Através de relações e aproximações procuro dar mais sustentação ao pensamento do teatrólogo sobre o oprimido.

Michel Foucault, ao contrário, não é uma influência para José Celso Martinez Corrêa, mas através da aproximação dos discursos de ambos podemos encontrar aproximação e uma contribuição para com a solidez do discurso deste homem de teatro, que não possui uma produção bibliográfica como Boal. Zé Celso não é propriamente um teórico do teatro, no sentido de produzir livros e uma sistematização de seu trabalho em obras escritas, embora possamos encontrar seu discurso

impresso em cartas, depoimentos, entrevistas, manifestos, bem como materiais audiovisuais disponíveis na rede.

Para responder a questão de pesquisa deste trabalho, trato em 4 capítulos os seguintes pontos: 1) um breve panorama histórico de Augusto Boal e Zé Celso, desde o início de suas atividades teatrais no Brasil até seus regressos do exílio; 2) A ideia de oprimido no pensamento de Augusto Boal, articulando, para melhor entendê-la, com o pensamento de Paulo Freire; também de que maneira os sujeitos - tanto ator como espectador, mas privilegiando o segundo – participam e agem no Teatro do Oprimido, tendo como referência a técnica do Teatro Fórum 3) O pensamento de José Celso Martinez Corrêa sobre Teatro e Libertação, articulando em alguns momentos com o pensamento de Michel Foucault, para melhor embasar o seu discurso; e, 4) De que maneira os teatros de Zé Celso e Boal se articulam, se distanciam e contribuem com a libertação dos sujeitos que participam deste teatro.

2 Percurso histórico de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa

Vamos discorrer nas próximas linhas sobre o percurso histórico de duas personalidades importantes para o teatro brasileiro: Augusto Boal, o criador do Teatro do Oprimido (TO) e José Celso Martinez Corrêa, fundador do Teatro Oficina. Aqui trataremos de alguns fatos, principalmente os que dizem respeito a chegada de Boal ao Brasil, o encontro dos grupos Arena e Oficina, a ditadura e o exílio dos dois diretores, seguidos de seus retornos do exílio.

Augusto Boal após concluir o curso de química na Universidade Federal do Rio de Janeiro, muda-se para Nova York onde estuda teatro na School of Dramatic Arts da Universidade de Columbia. Retorna ao Brasil em 1956, quando, à convite de Sábado Magaldi (crítico teatral) e Zé Renato (fundador do Teatro de Arena) passa a dirigir o Teatro de Arena de São Paulo. O Teatro de Arena se torna então um importante cenário para Augusto Boal, na produção de seus espetáculos e sistematização de suas técnicas, mas também é o lugar onde o Teatro Oficina é impulsionado para o seu percurso profissional e também, através da influência do Arena e da figura de Boal, para uma preocupação social:

No início, o que se tinha de verdade era um grande desejo de fazer arte, e ainda não se fazia nenhuma distinção entre o trabalho do Oficina e o do Teatro de Arena de São Paulo. O Arena muito contribuiu para seu surgimento e para divulgação de seus integrantes. Note-se que as preocupações do pessoal do Oficina ainda não se colocavam no campo social, considerando a observação feita a partir do enredo da peça *A incubadeira*. (TAVARES, 2006 p.6)

O Teatro Oficina, hoje Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, mas ainda mais conhecido pelo nome pelo qual foi fundado, nasceu em 1958, mas juridicamente passa a existir em 1961. Hoje a única figura que permanece desde o seu início é José Celso Martinez Corrêa, ou apenas Zé Celso, que passarei a chamar na maior parte deste texto apenas: Zé.

Essas duas figuras se encontram, primeiramente em 1959 devido a obtenção de prêmios com a peça “A incubadeira”, montada pelo Teatro Oficina, que ficou em cartaz no Teatro de Arena durante dois meses. Mas é somente em 1960 que Boal irá dirigir o espetáculo “Fogo Frio” de Benedito Rui Barbosa em coprodução entre o

Teatro de Arena e o Teatro Oficina (SILVA, 2008). Os dois grupos, como salienta Goldfeder, irmão:

[...] trazer para o teatro a euforia nacionalista, numa tentativa de indicar um caminho nacional para o nosso teatro; como também, já numa segunda fase (pós 1964) um mais outro menos, o Arena e o Oficina acompanharão a radicalização sentida nos outros setores de participação política direta. (GOLDFERD, 1977, p.17)

Em 1961, o Teatro Oficina se desvincula do Teatro de Arena, mas ainda mantendo certa aproximação ideológica, que aos poucos vai se tornando cada vez mais distante. Logo em seguida temos o golpe de 64, e a luta contra a censura. A primeira peça censurada do Teatro Oficina foi “Pequenos Burgueses” de Máximo Gorki, que foi montada em 63. Em 1965 o Teatro de Arena monta o espetáculo Arena Conta Tiradentes de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

Avançamos para 1968, ano de promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5). Para o Oficina este é o ano de apresentações de “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade - montado e apresentado desde setembro de 1967 – e da montagem de “Roda Viva” de Chico Buarque. “O Rei da Vela” é um marco para o Teatro Oficina, pois é através dele que o grupo se aproxima de uma de suas influências mais marcantes: Oswald de Andrade⁵. Enquanto isso o Teatro de Arena está encerrando seu percurso significativo na Feira Paulista de Opinião (GOLDFERD, 1977).

Após 68, Boal começa a desenvolver as técnicas do TO, a primeira delas: Teatro Jornal, que sofre censura no ano de sua criação, em 1970. No ano seguinte, Boal é preso, torturado e exilado. No seu exílio acabará por descobrir, como assim declara, as técnicas do TO. Seu primeiro destino: Argentina, onde permanece até 1976; seguindo para Lisboa até 1978, quando muda para Paris, para dar aula na Université de la Sorbonne-Nouvelle, tendo seu retorno ao Brasil no ano de 1986.

Zé Celso ainda continua no Brasil até 1974, quando é preso pelo DOPS, torturado e depois de liberado decide se exilar em Portugal. O exílio do diretor do

⁵Entre as definições que Fonseca nos traz encontramos: “[...] escritor, militante político, “ponta de lança” do modernismo brasileiro. [...] arauto da modernidade.” (FONSECA, 2007, p.18) E à luta contra os ideais colonizados do Brasil acrescenta que “Oswald arreganhou os dentes de antropófago à mentalidade colonizada que atrofiou e ainda atrofia o país. Exaltou a tradição cultural do indígena primitivo contra o índio vestido e catequizado, e escolheu como “odisseia” nacional a obra *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, de Mario de Andrade.” (FONSECA, 2007, p.23).

Teatro Oficina dura até 1979, quando regressa ao seu país de origem. Suas atividades teatrais continuam sendo desenvolvidas no exílio com o Oficina Samba.

Como vimos, Zé Celso e Boal tiveram um momento de encontro que foi de grande importância principalmente para a história do Oficina. Suas histórias passaram por um mesmo contexto de repressão e ambos tomaram rumos diferentes diante desta. Suas respostas para seus enfrentamentos os levaram a caminhos diferentes, mas com uma preocupação semelhante: a libertação, que será nosso tema dentro do teatro, que virá ser analisado nas próximas páginas.

3 Augusto Boal

O presente capítulo pretende mostrar como se configura a ideia das opressões e do oprimido em Augusto Boal, articulando com o pensamento de Paulo Freire para entender de forma mais ampla os conceitos de opressão/libertação e como estes se relacionam e complementam o pensamento de Boal. Em seguida mostramos como o corpo é visto e utilizado no TO, valendo-se principalmente da técnica do Teatro Fórum.

3.1 O Oprimido em Augusto Boal e Paulo Freire

Em seu livro “Teatro do Oprimido e outras poética políticas”, Augusto Boal começa nos trazendo a definição do oprimido a partir do conceito de classes, as quais são dominantes ou dominadas. As classes dominantes se apropriam do teatro, segundo Boal (2011), como instrumento de dominação, deformando o próprio conceito de teatro que tem suas origens nas festas ditirâmicas; uma celebração popular e livre.

Ainda no mesmo livro este conceito é tratado de forma mais ampla, não restringindo este apenas a luta de classes. Isto nos possibilita um entendimento ainda mais abrangente do que seja o oprimido, e onde habitam as opressões. Para ele “os oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros.” (BOAL, 2011, p.23). Portanto, desta afirmação podemos concluir, que mesmo entre oprimidos encontraremos opressores e vice-versa.

Desta citação anterior também é plausível desdobrarmos nas opressões introjetadas, conceito utilizado por Boal no livro Arco-íris do Desejo (BOAL, 2011), as quais Freire (2013b) chama de “hospedar” o opressor ou de “aderência” ao opressor. É a forma como se denomina a ideologia da classe dominante impregnada no modo em que os oprimidos veem o mundo. No pensamento de Boal, as opressões introjetadas estão também ligadas à todo tipo de cerceamento que o sujeito faz a si mesmo e que o impede de levar uma vida saudável. Toda restrição do Eu está ligada

a uma ideologia opressora, mas também as que ultrapassam as próprias questões desta ideologia.

De forma ainda mais específica, o teatrólogo Boal define os oprimidos como “[...] cidadãos aos quais se subtraiu o direito a palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão, à sua liberdade de escolha [...]” (BOAL, 2009, p.173-174). As opressões, deste modo, não provêm apenas da classe dominante, mas também desta, e excede para uma série de questões que são ligadas a gênero, raça, credo, expressão sexual, e da diversidade em suas mais diferentes manifestações, sendo que a própria classe dominante pode ser atingida pelas mesmas formas de interdição quando relacionadas a estes quesitos.

Utilizando o teatro com uma “arma” de libertação, Boal desenvolve uma série de técnicas, exercícios e jogos aos quais denomina Teatro do Oprimido (TO), dos quais o Teatro Fórum é a técnica mais representativa e difundida de seu arsenal. O intuito deste teatro é, portanto, entregar a “arma” de libertação para que o sujeito use-a como ensaio para a libertação na vida social, como afirma Cilene Canda (2012a). Talvez considerar o fazer teatral apenas com um ensaio para a vida seja desconsiderar que no próprio fazer teatral a vida acontece, e que as dimensões vão além do fato de preparar sujeitos com “armas” de combate para situações de opressão. No acontecimento teatral os sujeitos já se transformam pelo simples fato de se colocarem em ação, transformam a si e ao próprio grupo com quem trabalham, reverberando, assim, no cotidiano. A luta acontece no próprio teatro, como forma de codificar e descodificar⁶ o cotidiano. A transformação social começa no sujeito que se insere em processo de libertação, ou seja, o sujeito não se liberta em um momento preestabelecido.

Antes de nos atermos mais especificamente a questão da arte, vamos diferenciar e relacionar arte e política, para que entendamos se são dimensões diferentes e/ou se estão relacionados. Boal afirma que “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (BOAL, 2011, p.11). Aristóteles em sua obra “Política” (1985) ajuda a reforçar essa ideia dizendo que “o homem é um animal social”, entendo, nesta obra, social como

⁶Em nota de rodapé Freire explica: “A codificação de uma situação existencial é a representação desta, com alguns de seus elementos constitutivos, em interação. A descodificação é a análise crítica da situação codificada.” (FREIRE, 2013b, p.135)

sinônimo de político. A política tem que ver necessariamente com as ações do homem que organiza a polis (cidade-estado). Dizer que todas as atividades humanas se voltam para a organização da sociedade talvez seja uma generalização apressada. Porém, de certa maneira em maior ou menor escala, todas as ações humanas reverberam na organização política, mas algumas são intencionalmente políticas enquanto outras não.

Seguindo por esta conclusão, toda arte interfere politicamente, mas nem sempre é intencionalmente política. Isto não quer dizer que seja isenta, ou neutra⁷. Pode ser alienada de seu conteúdo, pode ser a reprodução de um modelo pensado por uma classe, grupo, etc.; pode querer não discutir explicitamente a política, ser formalista, pura expressão não engajada, ou assumir declaradamente uma ideologia política, uma luta, um partido, representar uma causa.

Uma das atitudes mais prudentes que encontramos no TO é a ideia da “multiplicação”. O teatro não deve estar nas mãos de uma minoria. Por ser uma arma poderosa, deve ser distribuído e ensinado para que todos possam se expressar através desta linguagem artística.

Porém, a obstinação pela transformação social através do teatro, limita muitas vezes as possibilidades deste teatro no campo artístico, como nos traz Desgranges (2006) em uma análise feita a partir das críticas ao TO, das quais indica uma utilização demasiado instrumental deste teatro, que por seu caráter imediato fica a desejar em suas possibilidades estéticas, e complementa:

[...] este teatro do oprimido, que se propões revelador, como a prática artística solicita, exige um permanente questionamento acerca de sua relação com a sociedade contemporânea, tanto no que se refere às temáticas abordadas quanto aos procedimentos práticos propostos. (DESGRANGES, 2006, p.77).

Não há como negar que existe uma preocupação estética e artística além da ideologia política presente no teatro de Boal, porém como salienta Sílvia Balestreri Nunes:

Um certo tipo de experiência no fazer teatral, em geral, não tem lugar nas oficinas de teatro do oprimido: um sem-sentido, ou um sem-“sentido-já-dado”, uma relação com o(s) tema(s), com os personagens, com o texto e com a

⁷Sobre a neutralidade, Paulo Freire lança uma pergunta na Pedagogia da Autonomia: “Que é mesmo a minha neutralidade senão a maneira cômoda, talvez, mas hipócrita, de esconder minha opção ou meu medo de acusar a injustiça?” (FREIRE, 2013a, 109). Para ele é impossível ser neutro.

cena, sem maiores explicações, racionalizações ou psicologizações. Inquieta-me a ausência de uma experiência da ordem da vibração, mais caótica e menos obviamente inteligível (em geral, nas oficinas de TO, evitam-se intensidades e mergulhos que remetam às multiplicidades). (NUNES, 2004, p.23).

Este trecho mostra que a própria metodologia do Teatro do Oprimido muitas vezes limita as possibilidades artísticas, porém o que ocorre na maioria dos casos é uma má interpretação do TO pelos sujeitos que dele se apropriam, em sua maioria militantes políticos, ONGs e outras organizações que tem como intuito utilizar-se do teatro com arma de libertação. O que acontece é que muitas vezes as referências teatrais dos multiplicadores do TO são poucas para fomentar novas formas de se pensar a cena. (CANDA, 2012b).

O TO, como já dito, conta com um arsenal já pensado de antemão, que obviamente modificou-se ao longo dos anos, mas ainda é muito preso a certos padrões como a ideia da representação e a dicotomia opressor/oprimido. Não devemos negar que são elementos importantes, mas se analisarmos tanto pelo viés artístico quanto político, pode-se pensar que a arte vai além da pura representação e a libertação passa por um processo muito maior do que o reconhecimento da opressão, do opressor e do ensaio para a libertação. Diria que estas etapas são fundamentais, reconhecer-se como sujeito oprimido e como classe oprimida é o primeiro passo, ensaiar possibilidades de enfrentamento cotidiano é outro, mas deve-se pensar que as relações são mais amplas ainda. Começamos analisando o conceito de oprimido e vimos que ele se estende largamente.

O teatro hoje passa por um momento em que se põe em questão muitas dos elementos considerados fundamentais para sua existência, como: a ideia de espectador e seu lugar, o papel do texto, a linearidade das ações, a interpretação/representação. Lehman (2007) nos traz características deste teatro, o pós-moderno, caracterizado por:

[...] ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como um valor autoritário e arcaico, a performance como terceiro elemento entre o drama e o teatro, o caráter antimimético, a rejeição da interpretação. (LEHMAN, 2007, p.30-31).

Estas características analisadas por Lehman são identificadas desde os anos 70, porém é possível encontrarmos algumas delas até mesmo em tempos mais remotos. A representação naturalista/realista⁸ nem sempre foi o forte do teatro ao longo da história.

Resta nos questionarmos: de que outras maneiras se pode fazer um teatro político, que conscientize, e entregue as ferramentas, multiplique o acesso aos meios de produção artística e cultural, e que seja meio de emancipação, libertação e autonomia dos sujeitos fazedores da história. Sem dúvida as técnicas do Teatro do Oprimido e seus princípios são um ponto de partida. Encontramos em Augusto Boal, ferramentas, técnicas, ideologias, exercícios que são uma ótima referência. Contudo, a sociedade vive em constante transformação, algumas questões permanecem, outras surgem, criamos novas maneiras de fazer arte e de pensarmos o mundo. Concluindo este pensamento, não com a pretensão de encontrar uma resposta, mas sim de levantar questionamentos a fim de repensarmos a prática do TO, pergunto: como dialogo com essa realidade? O que permanece e o que muda?

3.2 O corpo no teatro de Boal

Para Boal (2008) ser humano é ser teatro. O teatro é algo inerente ao sujeito, mas nem todos têm consciência do teatro que se é. O teatro é uma linguagem humana, porque os atores fazem no palco exatamente o que o ser humano faz na vida. “Os atores falam, andam, exprimem ideias e revelam paixões, exatamente como todos nós em nossas vidas no corriqueiro do dia-a-dia.” (BOAL, 2008, p.IX), a isto ainda acrescenta que a única diferença é que os atores são conscientes disso.

Para passarmos do patamar de sermos teatro para o de fazermos teatro, precisamos estar conscientes deste teatro que somos. Para isso servem algumas técnicas, jogos e exercícios do teatro do oprimido. O sujeito, através deles, passa por uma “desmecanização” do corpo, pois o mesmo é habituado a repetir alguns padrões relacionados à profissão que exerce e outros comportamentos que Boal chama de

⁸“A representação naturalista se dá como sendo a própria realidade, e não como uma transposição artística no palco” (PAVIS, 2008, p. 261). “No teatro, o realismo nem sempre se distingue com clareza da *ilusão* ou do *naturalismo*. Estes rótulos tem em comum a vontade de duplicar a realidade através da cena, imitá-la da maneira mais fiel possível.” (PAVIS, 2008, p.327).

“deformações sociais”. Esse é o primeiro passo do que Boal chama de processo de conversão do espectador em ator, a esta etapa denomina: “conhecimento do corpo”.

Conhecer o corpo é uma forma de torná-lo sensível. Algumas etapas desta sensibilização corporal são denominadas “sentir tudo que se toca”, “olhar tudo que se vê” e “ouvir tudo que se escuta”. Para isso, Boal propõem em seu livro “Jogos para atores e não-atores” uma série de exercícios relacionados a cada uma das fases.

Com seu paradigma do espect-ator⁹, o teatrólogo, que criou o teatro do oprimido, propôs um plano de conversão do espectador em ator, desta forma o sujeito estaria apto a participar do ato teatral. Este modelo consta com as seguintes etapas: 1) conhecimento do corpo, 2) tornar o corpo expressivo, 3) o teatro como linguagem (dividida em três graus: dramaturgia simultânea, teatro-imagem, teatro-debate) e 4) teatro como discurso. (BOAL, 2011).

Passando por estas etapas o espect-ator conhece a si mesmo, aprende técnicas para expressar-se e se apropria da linguagem que será usada com fim último o discurso - que são as inquietações do oprimido reveladas através do teatro. O corpo desta forma se torna apto para o TO.

O corpo em Augusto Boal, é marcadamente o ponto por onde se atravessa a revolução, é o caminho para esta. O corpo do oprimido é sua própria arma de libertação. Estando permeado pelas diversas maneiras aprendidas para enfrentar situações opressoras, o sujeito está pronto para mudar a sociedade em que vive. O teatro e o corpo são instrumentos declaradamente políticos. Algo que fica evidente é o título de sua obra “O teatro como arte marcial”, ou seja, o teatro que prepara o corpo para a luta, e está luta se dá fora teatro. Boal chega a afirmar que “o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo” (BOAL, 2011, p.19)

Talvez, por aí se explique também a forte marca Realista de seu teatro, pois parte da concretude do dia-a-dia do oprimido. O espect-ator, assim como os atores profissionais do TO, devem manter-se dentro dos limites da racionalidade, partindo do realismo, mas não extrapolando dos limites do simbolismo. Por exemplo, não

⁹Boal (2008, p. IX) salienta que “[...] todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores”. São as duas funções aplicadas a um mesmo sujeito que observa e que age. Isso é explicado pela importância que, no TO, o sujeito não seja simplesmente um ser passivo que apenas assiste.

veríamos um teatro surrealista¹⁰, ou “irracional” no TO, pois, o objetivo é discutir sobre situações concretas (BOAL, 2008, p.29).

O corpo que temos então é próximo ao corpo cotidiano, capaz de representar outras formas de ser, mas sempre dentro da objetividade do mundo real. Parece não haver um espaço para outros recursos que encontramos na teatralidade contemporânea, como a quebra com os paradigmas do teatro dramático - linearidade da ação, ou a utilização de um corpo e um discurso simbólico ou, como já nos trouxe Nunes (2004), um sem-sentido.

O que Boal afirma, conforme podemos encontrar no site do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-RIO), que as diferentes técnicas do TO são descobertas, e não inventadas. Descobertas, pois nascem em determinados contextos. Destas situações particulares é que se encontram, através da necessidade do momento, novas formas de fazer TO, aí acontece a probabilidade de renovação deste, o surgimento de novas possibilidades, mas estas ainda assim devem ser enquadradas dentro da ideologia do TO, que como salientado neste capítulo, não permite um teatro com um discurso menos racional e mais “vibracional”. Poderíamos citar algumas destas formas de fazer teatro, a título de conhecimento: teatro imagem, teatro jornal, teatro invisível, teatro legislativo, as técnicas do arco-íris do desejo e a que, sem dúvida, mais representa o TO: o Teatro Fórum, que passo a comentar em seguida.

3.3 Teatro Fórum

Destacar esta técnica dentre as outras remete ao fato da importância e ao “estágio de desenvolvimento” desta em relação às outras, pois foi uma técnica que surgiu posteriormente a tantas outras e teve um tempo de “maturação” diferente, pois primeiro caminhou como um exercício em oficinas de TO. Sua repercussão teve uma escala mais abrangente que as outras, e serviu de base para fazer o teatro legislativo¹¹. O Teatro Fórum tornou-se quase um sinônimo de TO, pois é, segundo

¹⁰“A meta principal desse movimento neo-romântico foi expressar o pensamento sem mediação da lógica e sem qualquer preocupação moral ou estética. Assim, os surrealistas procuraram materializar seus próprios sonhos, fantasias e pesadelos.” (VASCONCELLOS, 1987, p.181)

¹¹Utiliza-se das Técnicas do Teatro do Oprimido para promover a criação de Leis. “O exercício do Teatro-Fórum nos leva ao Teatro Legislativo, que leva às Leis, que nos garantem o exercício da

seu criador, “[...]talvez a forma do TO mais democrática e, certamente, mais conhecida e praticada em todo mundo[...]” (BOAL, 2011, p.19). É uma das formas mais democráticas, pois possibilita o diálogo e a participação de todos de forma consciente e voluntária.

Assim como as outras técnicas, “as regras do teatro fórum foram *descobertas*, não *inventadas*” (BOAL, 2008, p.28). Os espetáculos de Teatro Fórum acontecem da seguinte maneira: É criada uma dramaturgia que deve contar com uma falha política ou social que desperte o interesse da comunidade em participar do fórum; Cada gesto deve significar algo, e não ser uma simples atividade física sem sentido; A cena deve apresentar conflito e a opressão que se deseja combater; Apresenta-se a cena uma vez sem ser interrompida; Na segunda vez o espectador, pode gritar “para” a qualquer momento e substituir o protagonista/oprimido, o ator que substituído passa a funcionar como um ego auxiliar, que ajuda o espectador a não propor soluções mágicas para cena, e a respeitar a lógica da personagem. Esta regra se mantém pelo menos nos primeiros momentos do teatro fórum, que pode ser repetido inúmeras vezes. Na medida em que o Teatro Fórum avança os espectadores podem substituir todos os atores em cena, e mostrar novas formas de opressão, buscando novas formas de combate a estas. (BOAL, 2008).

Temos também a figura do coringa do TO, que serve como interlocutor entre o espectador e a cena, praticamente um mestre de cerimônias que explicita as regras, introduz o Fórum e promove a participação do espectador na cena.

O Teatro Fórum aproxima alguns de seus princípios com os de Paulo Freire, porque o objetivo é resolver a situação do oprimido sem tornar-se opressor e não inventar soluções mágicas para o problema, segundo Freire:

E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscarem recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealistamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos, libertar-se a si e aos opressores. (FREIRE, 2013b, p.41)

Cidadania” (BENDELACK – CTO-RIO). Foram aprovadas, a partir do Teatro Legislativo, 13 leis municipais no mandato de Boal na prefeitura municipal do Rio de Janeiro.

Desta forma o oprimido, que é aquele sujeito privado da liberdade de Ser Mais, precisa tomar consciência de sua opressão e agir para superá-la sem que se torne o opressor, pois assim a dicotomia opressor-oprimido permanece.

Neste sentido, a regra do Teatro Fórum que diz respeito ao espect-ator poder substituir, em princípio, apenas o protagonista/oprimido, faz sentido, pois aquele que busca se libertar é o oprimido e não o opressor.

Tendo em vista os dados aqui tratados, constatamos como o oprimido é visto no TO, como ele se liberta através das técnicas deste e principalmente como o corpo é visto e tratado. Podemos por hora ficarmos com estas informações: O TO não é um fim em si mesmo, é antes uma preparação para a “vida real”, que prefiro chamar de vida fora do teatro, pois embora tratemos de uma suposta “vida ficcional” no teatro, lidamos com pessoas reais, com situações concretas, com riscos e com fatores outros que encontraríamos na “vida real”. O corpo, portanto, é visto como meio, uma “máquina” a serviço da transformação da sociedade e libertação do oprimido. Neste sentido a experiência do Teatro e o próprio corpo do sujeito ficam numa perspectiva de algo que vem depois. O teatro é assim uma “arte marcial”.

Boal contribuiu de forma significativa com a democratização do Teatro, popularizando e distribuindo suas técnicas, afim de que se multipliquem, e que sejam apropriadas pelo oprimido, e não seja uma propriedade nas mãos de poucos.

Dado isto, partimos para o próximo capítulo onde trataremos de um outro paradigma do corpo. Trata-se do corpo no Teatro Oficina, talvez uma inversão da própria ideia de Boal, de que “o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo” (BOAL, 2011, p.19).

4 Zé Celso

Neste capítulo começaremos mostrando a ideia de Teatro da Libertação e de que maneiras o corpo se insere nos acontecimentos Teatrais do Teatro Oficina. Em um diálogo com Michel Foucault, buscaremos compreender melhor sua ideia de política e libertação. Ericson Pires (2005), complementarà nossa reflexão através de sua dissertação “Teatro Oficina Uzyna de Corpos” na qual estabelece algumas etapas histórias do corpo no Teatro Oficina, das quais teremos como principal foco da análise, a chamada de “corpo pulsão”.

4.1 Teatro da libertação: Um diálogo entre Zé Celso e Michel Foucault

Zé Celso não possui uma produção teórica sistematizada em livros, como encontramos em Boal. Com o que podemos nos deparar são livros a respeito de Zé e do Teatro Oficina, bem como entrevistas concedidas por ele, cartas e manifestos. A ideia de teatro da libertação surge exatamente dessas entrevistas em oposição direta ao conceito de Teatro do Oprimido:

Detesto o Teatro do Oprimido. Detesto. Eu adoro o Boal, mas o Teatro do Oprimido cerceou o artista dele. Teatro do Oprimido não existe. Todo mundo é oprimido. Porque você faz o teatro da libertação. O teatro da libertação, por que é ideológico. E o Boal era um puta artista. A encenação que ele fez com o Gianfrancesco Guarnieri é memorável. Ele é um gênio. Mas aí ele foi para psicanálise e para o Teatro do Oprimido. Eu acho um equívoco, não ensina as pessoas a se libertarem. Eu adoro o Boal, aprendi muito com o Boal, foi meu mestre, fui assistente dele, senti muito a morte dele. Ele faz muita falta, mas o Teatro do Oprimido não. Detesto essa visão que a esquerda tem do oprimido, acho que isso é antipopulismo. Eu sou populista, mas eu sou pelo populismo carnavalesco. Essa história do povo sofrido é demais. Não, não, não! (MARTINEZ, 2010, p.9)

Somente deste trecho, podemos levantar muitos questionamentos. Primeiramente, no que diz respeito a visões opostas em certo sentido – as de Boal e Zé Celso - começando pela dicotomia opressão/libertação: são conceitos opostos e complementares, que pela simples adoção de uma ou outra perspectiva – Zé Celso opta pelo ponto de vista da Libertação -nos faz adotarmos uma postura diferente de

reflexão acerca da realidade. Seguem a esse muitos outros questionamentos, como: a figura de Boal x Teatro do Oprimido; a função da arte; o posicionamento político e a visão de Zé Celso sobre a esquerda.

Zé Celso faz uso da expressão opressão, porém a colocando com um valor secundário em relação a ideia de libertação, salienta que:

“[...] diante da opressão você tem que ser mais forte do que nunca, você não pode abaixar a cabeça, você não pode fazer teatro do oprimido, você tem que continuar, você tem que inventar um meio de comê-la” (CORRÊA, 2012, p.71)

Desta afirmação, que complementa a anterior, podemos frisar a expressão “comê-la” que nos remete diretamente a uma das ideias mais caras de Zé Celso: a antropofagia¹², uma herança Oswaldiana do Teatro Oficina. Esta atitude de comer a opressão diz respeito à apropriação e transformação da situação de opressão, ou seja, é o ato de comer, digerir e mudar a realidade a seu favor. A ideia de opressão em Zé Celso parece tomar como base a própria ideia de Boal num âmbito mais geral, o que se nota como principal diferença é a forma que cada um lida com esta opressão.

Seguindo por essa ideia de antropofagia da situação opressora, vemo-nos obrigados a responder: qual o sentido de política para Zé Celso? A política está vinculada claramente com ideia de liberdade que ele nos apresenta. Pois bem, quanto à política, Zé afirma que “[...] é principalmente a sua atitude diante da vida, do seu trabalho, de sua criação, é tudo o que você faz.” (CORRÊA, 2012, p.181). Argumenta também que “[...] há muito mais política na atitude existencial, não só de cada pessoa, como também dos grupos humanos; hoje isto está mais evidente do que seguir uma ideologia ou partido político” (CORRÊA, 2012, p.112.). E também a relaciona diretamente com o prazer, com a descoberta do prazer, pois “[...]se você conhece o prazer e for interessado no seu prazer, você não se submete de jeito nenhum. (CORRÊA, 2012, p.112).

Política e liberdade se encontram diretamente relacionadas, sendo que a política está muito mais nas microestruturas do que nas macro, nas atitudes individuais e de grupos, não de um partido, do estado, corporações etc. Neste ponto podemos falar sobre o conceito de poder em Foucault, o qual, através de uma

¹²“Tendência estética de cunho nacionalista situada dentro do MODERNISMO brasileiro, liderada por Oswald de Andrade[...]”, fazendo oposição a imposição e imitação de modelos culturais. (VASCONCELLOS, 1987, p.18-19)

aproximação teórica, nos ajudará a entender a questão da política e do corpo em Zé Celso, pois:

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são alvo consentido de poder, são sempre centro de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (FOUCAULT, 2013, p.284)

Isto salienta o já dito por Zé, quando coloca a ação de cada pessoa acima de um partido político, de ideologias. Aqui também fica claro o corpo como principal alvo das relações de poder pois “Na verdade, nada é mais material, nada é mais corporal que o exercício do poder...” (FOUCAULT, 2013, p. 237). Porém, é importante salientar que esse exercício de poder não é algo necessariamente negativo em Foucault, pois “Se ele (o poder) é forte, é porque produz efeitos positivos no nível do desejo [...] e também no nível do saber”. (FOUCAULT, 2013, p.239).

Os sujeitos se tornam mais livres por conhecerem seus prazeres, pois a partir desse conhecimento se tornam menos submissos. Obviamente, Zé Celso faz uma ressalva, diferenciando opressão e o uso da força, pois “só à força, se te torturam, te quebram dente, te põem em pau de arara, te penduram, te dão choque, te põem preso, você não pode fazer nada.” (CORRÊA, 2012, p. 71). Zé Celso faz referência clara a ditadura militar brasileira, da qual foi vítima destes mesmos atos aos quais menciona, ao nos trazer isso nos deixa claro que a liberdade não pode coexistir com a violência.

Zé agrega muito valor ao sujeito, ao reconhecê-lo enquanto ser único dotado de características particulares, fazendo séria crítica a um certo convencionalismo do TBC¹³ e do Arena, sobre o estereótipo do “homem brasileiro”, Zé afirma que “não existe homem brasileiro, existe você e eu, e o povo brasileiro é assim, o povo é gente [...]” (CORRÊA, 2012, p. 120).

A ideia de povo oprimido perde sentido no fazer teatral de Zé Celso, ele rejeita esta expressão, pois considera que “o povo é muito forte, há uma força muito brutal no povo, e uma maldade muito forte também, até o criminoso eu admiro mais do que o beato” (CORRÊA, 2012, p.120). Fica claro aqui o valor da ação para Zé Celso, da

¹³Teatro Brasileiro de Comédia. “Companhia paulistana, fundada em 1948, pelo empresário Franco Zampari, que importa diretores e técnicos da Itália para formar um conjunto de alto nível e repertório sofisticado, solidificando a experiência moderna no teatro brasileiro.” (Teatro Brasileiro de Comédia: Enciclopédia Itaú Cultural Teatro)

vontade, da capacidade de tomar atitudes diante das diferentes situações. A figura do beato comparada com o criminoso ressalta ainda mais isso, pois traz justamente a comparação entre aquele que contempla a vida através da oração, aquele que pede a Deus, e aquele que faz e consegue o que quer, mesmo sendo o criminoso, é um sujeito que não se acomoda.

Foram salientadas até o momento as questões da ação e do prazer, que estão diretamente ligadas à questão do corpo. E estas estão intimamente ligadas ao tema da liberdade, pois, a liberdade para Zé está muito mais relacionada com o momento presente e com as potencialidades do sujeito, é aquilo que posso fazer agora, não algo que acontecerá, mas o que acontece no ato, a ação no aqui agora. A transformação, portanto é algo que acontece a partir do momento em que, reconhecendo meu potencial de ação, ajo e transformo o presente, com as possibilidades de interferir no outro e no mundo, como se vê neste trecho de entrevista:

[...] “Estou aqui e agora! Sou livre! Estou aqui e agora. Não estou esperando ficar rico, não estou esperando ir para o céu, não estou esperando uma sociedade socialista. Estou aqui agora e posso fazer mil coisas contigo, com quem quiser, aqui e agora. Estou livre”. [...] Mas você pode relaxar, gozar, soltar a franga, porque a liberdade é maravilhosa. Não é uma utopia, é uma realidade física, concreta, e se manifesta no gozo de tudo que pode acontecer na vida. (MARTINEZ, 2010, P.13).

Liberdade, neste sentido, está muito mais relacionada com as potências e desejos dos sujeitos, do que o reconhecimento das limitações. Deste modo Zé reconhece no teatro uma poderosa forma de intervenção na vida. Afirma que:

O teatro e a poesia são as coisas mais importantes do mundo. Foram as artes mais descartadas, menosprezadas, nesse período todo do neoliberalismo. No entanto, o poder está no teatro e na poesia. O teatro é exatamente o “apoderamento” da espécie humana, do seu poder de carisma, de presença, de intervenção na vida. (MARTINEZ, 2010, p.3)

Vincula arte e política, dizendo que diferente do que muitos afirmam ser a arte um instrumento a serviço da política, “é ao contrário; a política instrumentalizava a arte, utilizava a arte para fazer política, e a arte em si é política. (CORRÊA, 2012, p.112). Nesta afirmação Zé Celso refuta a ideia de uma arte enquanto ferramenta a

serviço da política, principalmente a uma ideia sloganizadora, um teatro agitprop¹⁴, a política da qual mencionou, a ideológica ou partidária. A arte, portanto, não seria um meio, mas um fim em si mesma, e mesmo assim capaz de mudar a realidade a partir do momento presente.

4.20 Corpo no Teatro de Zé Celso

Para fins de análise do corpo no teatro de Zé Celso, como este mesmo não chega a sistematizar uma teoria de seu teatro, utilizaremos a dissertação de Ericson Pires (2005) “Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos” para nos situarmos, primeiramente em relação à transformação histórica da função deste corpo, tendo como foco principal a ideia de Corpo Pulsão, e por fim a definição deste corpo e a forma como ele é inserido neste teatro.

Considero para fins de análise três conceitos fundamentais em sua dissertação: Corpo Social, Corpo Antropofágico e Corpo Pulsão, correspondentes a três momentos históricos distintos. Pires (2005) explica o Corpo Social a partir do conceito utilizado pelo próprio Zé Celso, como ideia de aproximação da produção teatral com a sociedade, na “tentativa de realizar o que se poderia chamar da *função social* do teatro[...]” (PIRES, 2005, p.46-47) e complementa esta ideia, falando sobre o desejo do Teatro Oficina, na época, de “[...] diálogo entre palco e plateia, constituindo o que chamamos Corpo Social, como um agente vivo e expressivo.” (PIRES, 2005, p.47). Este diálogo não é propriamente uma inserção do espectador no ato teatral, mas uma primeira tentativa de aproximação destes. Esta época é o início dos anos 60 e está marcado por três fatos que influenciaram este período, dos quais se destacam: encontro com a figura de Boal no Teatro de Arena, a influência da dramaturgia brechtiana¹⁵ e a aproximação com o método Stanislavski¹⁶. Nesse período o grupo

¹⁴Termo cunhado nos anos 30 pelo Prolet-Buhne, um grupo de língua alemã que representava em Nova Iorque Peças de protesto contra as precárias condições de trabalho do operariado americano. O termo deriva da junção das palavras “agitação” e “propaganda”. (VASCONCELLOS, 1987, p.15).

¹⁵Brechtiano é um “adjetivo derivado do nome do dramaturgo alemão Bertold BRECHT (1898-1956), representante de um teatro (alternadamente denominado, épico, crítico, dialético ou socialista) e de uma técnica de atuação que favorece a atividade do espectador, graças principalmente ao caráter demonstrativo [sic] do jogo do ator.” (PAVIS, 2008, p.34).

¹⁶“A obra de Konstantin Stanislavski (1863-1938) tem sido referida como MÉTODO DE STANISLAVSKI ou sistema de Stanislavski por correntes interpretativas diferentes, originas, primordialmente, de alunos de Stanislavski que estagiaram com ele em períodos distintos de sua pesquisa.” (VASCONCELLOS,

apresenta peças, das quais destaco: “A engrenagem” de Jean-Paul Sartre, “Os pequenos burgueses” de Máximo Gorki e “Andorra” de Max Frish.

O período chamado por Pires de Corpo Antropofágico é marcado pela influência de Antonin Artaud¹⁷ e Oswald de Andrade. Neste período acontece uma das mais marcantes produções do Teatro Oficina: O Rei da Vela. Este espetáculo marcou o encontro do grupo com a obra Oswaldiana que foi importante não só para o grupo, mas para todo movimento tropicalista¹⁸ que aí se inicia. Pires (2005, p.51) aponta este período como uma “radicalização das pretensões apontadas no Corpo Social”. Neste momento temos uma maior aproximação dos espectadores com a realização do ato teatral, “são os atores e a encenação que convidarão o público a realizarem conjuntamente no espaço cênico a potência dionisiaca dos espetáculos do Oficina” (PIRES, 2005, p.51). Aqui, o autor assinala a entrada em cena de um corpo indócil e objeto de revolução. O período que corresponde a esta fase é o fim dos anos 60, logo após o incêndio do Teatro Oficina, mais exatamente em 1967.

E chegamos agora ao terceiro momento ou terceira fase: Corpo Pulsão, no qual, a partir da análise de uma carta escrita por Zé Celso a Embrafilme, Pires (2005, p. 59) conclui que “Vida e obra mostram-se aqui intimamente ligadas – fazer da união das duas um aspecto indissociável, formando um amálgama entremeado por desejos e experiências esculpindo o corpo indisciplinado, o corpo pulsão.” A aproximação de vida e obra nos remete ao pensamento de Foucault, quando fala sobre a vida encarada como obra de arte, ao que ele comenta:

O que me surpreende, em nossa sociedade, é que a arte se relacione apenas com objetos e não com indivíduos ou a vida; e que também seja um domínio especializado, um domínio de peritos, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não? (FOUCAULT apud PINHO, 2010, p.1)

Aqui cabe salientar, que ainda assim não é um evento cotidiano o acontecimento teatral, não é a vida encarada como obra de arte como Foucault nos

1987, p.177). Stanislavski foi um diretor Russo que devido ao seu método tornou-se um dos nomes mais referenciados no teatro ocidental.

¹⁷“Antonin Artaud (1886-1948), cuja influência no teatro posterior fez sombra à de Brecht, também via o drama como instrumento revolucionário, uma ferramenta para reorganizar a existência humana” (CARLSON, 1997, p.379). Quando se lê drama, entenda-se por teatro.

¹⁸“Movimento estético de cunho sócio-político iniciado com a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (1890-1954), pelo Grupo Oficina, em 1967” (VASCONCELLOS, 1987, p.213)

define, mas, mesmo assim, se aproxima muito da ideia de uma estética da existência, quando aproximamos vida e obra de arte. Porém, este teatro, que possibilita que o espectador também seja o personagem, um ator em cena, aproxima ainda mais da ideia da vida encarada como obra de arte, que não é privilégio apenas dos artistas, dos peritos, mas de todos os sujeitos que se encontram no evento teatral.

Neste período, baseado na mesma carta, Pires (2005) também faz um retrato do grupo expondo sua visão de mundo e vida:

[...] a postura política baseado no desejo, em experiências sensoriais radicais a partir de estados alterados de consciência e percepção – provenientes do uso de psicotrópicos e psicoativos -, e no comportamento sexual libertário de corpos desejos, assumindo todas as potências e a sensualidade dos corpos expostos, compondo a ação de trajetos e linhas de fuga sintonizadas e uma política dos afetos. (PIRES, 2005, p.59).

Aqui o teatro vira Te-ato¹⁹, o espectador é tragado para dentro do acontecimento teatral, é a partir deste ponto que continuo a reflexão acerca do corpo no teatro de Zé Celso. Pires (2005), também desenvolve mais as ideias sobre o corpo em sua tese falando ainda em corpo-palavra/imagem, corpo-revelado, corpo erógeno. A própria ideia de corpo está em constante transição e reinvenção dentro do Teatro Oficina. Porém, o que se analisa não são negações das fases anteriores, mas uma aproximação cada vez maior com o público, com arte e vida, e com o corpo em suas múltiplas dimensões. O corpo é dotado cada vez menos de uma dimensão moral e mais de uma dimensão ética, uma ética elaborada nos prazeres e na liberdade.

Para Zé Celso:

Tudo no teatro, hoje, conclama o indivíduo a criar sua própria história, a se rebelar contra todos os condicionamentos. Já se foi o tempo em que teatro festivo conscientizava o espectador. Isso não interessa mais, pois hoje se sabe que não basta conscientizar: O mais importante é fazer agir. A verdadeira consciência só virá na ação. O teatro do terceiro mundo tem a função de não ter que ser instrumento. Seu sentido estará no grau de agitação que conseguir na ação do indivíduo e na preparação para as grandes ações que se esperam do homem nos países subdesenvolvidos. (CORRÊA apud BONONI, 2012, p.126).

¹⁹Silva (2008) coloca que Te-ato é um “nome com múltiplas significações que vão desde “te uno a mim”, até... “te obrigo a unir-se a mim”. (p. 203). O “Te-ato” seria a própria reinvenção da comunicação direta e funcionaria como defesa contra a forma piramidal com que os meios de comunicação impuseram suas mensagens aos cérebros desprevenidos.” (p.203)

A palavra ação é muito importante para o fundador do Oficina, tanto que se opõe a ideia de participação do espectador, no sentido que este não participa, mas age assim como o ator em cena (CORRÊA, 2012). Todos são atuadores, são atores em um ritual de comunhão, o espectador é um personagem, assim como os outros atores. O diretor do oficina também salienta que o espectador “[...] não é obrigado a atuar, mas, de qualquer maneira, mesmo que ele fique sentado, a gente cria uma certa energia, e você só conhece uma coisa de que você participa” (CORRÊA, 2012, p.117). Vemos que a palavra participação acaba aparecendo em seu discurso, mesmo ele se contrapondo a esta. É também importante salientar que o espectador, por vezes, é tratado por Zé como um sujeito que também desempenha um personagem no teatro, como fica claro nesta citação: “[...] o teatro é onde acontece essa entrega absoluta, é onde a loucura se coroa, portanto onde tudo é possível, e é possível também o personagem do espectador.” (CORRÊA, 2012, p.117).

Outro ponto para falarmos é a estrutura física do Teatro Oficina. Se olharmos para a imagem 1 veremos uma estrutura próxima a um sambódromo: nas laterais plataformas onde geralmente ficam os espectadores; os atores utilizam todo espaço, incluindo as plataformas, tanto as laterais, quanto as das extremidades. O espaço também conta com projetores, filmadoras que servem para registrar e ampliar a visão das ações cênicas, uma fonte de água, janelas com vistas para o lado de fora. Neste espaço ator e espectador muitas vezes se confundem, se fundem em um teatro ritual. O teatro acontece no espaço do terreiro eletrônico. Terreiro, porque construído num espaço que teria sido supostamente um terreiro de umbanda e, eletrônico, pois conta com as tecnologias que permeiam o espetáculo, como: as filmadoras (LIMONGI, 2008).



IMAGEM 1: Teatro Oficina: Vista interna

FONTE: http://adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/03/1332776438_teatrooficina_arqlinabobardi.jpg

Um importante aspecto salientado por Limongi é que:

Há uma concepção de rua no Teatro Oficina, o que é muito importante na sua estética, pois a Rua aponta um sentido político. A rua é um lugar de mistura, movimento, trânsito, ar livre e multidão. Lugar que revela cultura, pensa a diferença entre as pessoas, seus relacionamentos ou ausência deles, umas com as outras em diferentes ruas. A rua é lugar de ambulantes, de mendigos e de carnavais, passeatas, manifestações políticas e religiosas. (LIMONGI, 2008, p.76).

Portanto é nesse espaço da rua onde o corpo do ator e do espectador se encontram, é nesse espaço que o corpo se põe em processo de libertação, e como Zé afirma, “o teatro é bom de fazer, e não de ver, inclusive para o público” (CORRÊA, 2012, p.177).

Tendo em vista os dados analisados até aqui, é possível continuarmos a discussão comparando os dois sujeitos aqui analisados, aproximando os pontos de contato entre os dois e mostrando suas rupturas históricas e ideológicas. Isso é o tema de nosso próximo capítulo.

5 Augusto Boal e Zé Celso: Aproximações e Rupturas

Neste capítulo buscaremos apontar aproximações e rupturas nas práticas teatrais de Boal e Zé Celso no que tange a questões éticas, estéticas e políticas. A dimensão ética diz respeito as relações consigo mesmo e com o outro – principalmente a relação ator/espectador (espectador, atuante). A estética analisa a forma como esses corpos se dispõem no espaço, ou melhor, qual o espaço deste corpo nestes teatros (atores e espectadores). E a política diz respeito a função social destes teatros.

O primeiro ponto a ser analisado aqui, diz respeito a participação do ator/espectador no acontecimento teatral. Os dois teatrólogos separam, embora tentem aproximar, as funções do espectador e do ator, porém ambos incitam o espectador de que se aproxime e aja na cena. De um lado temos o paradigma do espectador proposto por Boal de outro (Zé) o ator/atuante, o espectador personagem.

No TO, especificamente no caso do Teatro Fórum analisado nesta pesquisa, o espectador é convidado a entrar na cena – geralmente com um padrão de frontalidade - como protagonista/oprimido, sendo que somente através de sua entrada em cena que se pode considerar efetiva sua participação. Já na perspectiva do Teatro Oficina, o espaço é penetrado tanto por espectadores quanto atores, porém, ainda é claro uma divisão, além das funções ator/espectador, também do espaço onde ficam espectadores e atores. O que acontece, no teatro de Zé, é muito mais uma incursão dos atores no espaço do espectador, uma intervenção, invasiva muitas vezes, no corpo do espectador. Esta “invasão” pode ser vista em cenas como a “devoração” de Caetano Veloso na peça “Bacantes”, na qual o cantor é tomado pelos atores que o desnudam no palco-rua do Teatro Oficina. Também acontece muitas vezes o convite para que o espectador participe da cerimônia teatral.

O que se percebe é que o Teatro Fórum possibilita uma participação autoral mais efetiva por parte do espectador; uma responsabilidade maior pela cena. No Teatro Oficina a participação do espectador funciona mais como um coletivo, menos autoral, mais livre; uma relação mais de prazer em estar em cena. O espectador é

muitas vezes dirigido a fazer determinadas ações, - quando este tem o espaço para integrarem o lugar de atores - isto pode ser visto em cenas de “Os sertões” - encenação da obra de Euclides da Cunha realizada pelo Oficina. Aqui podemos fazer um contraponto entre os dois teatrólogos: de um lado Boal, representando um teatro mais racionalista, de outro Zé Celso com um teatro mais sensorial. Cabe salientar que estes teatros não são compartimentados, como se coubesse em um apenas a razão e no outro a sensorialidade, mas que em cada um destes fica mais perceptível uma das faces desta aparente dicotomia.

A principal aproximação que entra no campo ético acredito ser a forma de participação do espectador: ambos os diretores buscam uma proximidade com este sujeito, os dois querem fazer desta figura, não apenas uma figura “passiva”, no sentido de ser aquele que apenas assiste, embora vejamos duas formas de inserir este sujeito em cena: de um lado, Boal com uma proposta maior de diálogo; a possibilidade do espectador ser o protagonista da cena, mas dentro das regras delimitadas pelo jogo; por outro – Zé Celso - uma proposta mais diretiva e mais voltada para o coletivo, possibilitando ao espectador uma participação também autônoma, mas menos autoral, não deixando de ser também uma intervenção criadora por parte do espectador. Poderíamos separar da seguinte forma: no primeiro caso o espectador está limitado as regras das técnicas do TO, no segundo às regras do espetáculo.

Há uma concessão do espaço para que o espectador possa ser também sujeito desta ação. De um lado Boal propõe as técnicas e oferece as ferramentas, mas também as regras e ideologias que a limitam, do outro (Zé) afirma a atuação do espectador, mas dentro de um espaço e espetáculo proposto de antemão.

Duas propostas de fazeres teatrais que sem dúvida apresentam e inegavelmente democratizam o acesso do fazer teatral para além do fruir. Mas que ao mesmo tempo que libertam, limitam. Obviamente, a liberdade sem limites tem outro nome, não é a liberdade que trato aqui; toda liberdade tem seu limite. As possibilidades de liberdade estão condicionadas a estrutura que as restringe. Como Freire nos diz, “inventamos a possibilidade de nos libertar na medida em que nos tornamos capazes de nos perceber como seres inconclusos, limitados, condicionados, históricos.” (FREIRE, 2013, p.138). Portanto, reconhecer o condicionamento, é uma forma de inventarmos a possibilidade de libertação, de renovação; uma possibilidade

de reinvenção estética, entendida como a possibilidade de reinventar e se constituir enquanto sujeitos.

Desta forma, acredito novamente na possibilidade da “multiplicação”, que encontramos em Boal, como sendo realmente uma força democratizadora do teatro enquanto arte emancipadora e libertadora, obviamente o sujeito sempre estará condicionado ao meio em que se insere, mas quanto mais diversidade, mais formas de resistência a dominação/opressão, maior será possibilidade de construção de corpos libertos.

A principal diferença entre o teatro de Boal e Zé Celso é a questão estética, que em determinado momento da história destes diretores, encontra uma aproximação muito grande, que logo se rompe. De um teatro Stanislavskiano/Brechtiano, vemos um distanciamento cada vez maior entre o fazer de Boal e o de Zé Celso.

Motivados por vivências e visões de mundo diferentes, vemos em Augusto Boal uma preocupação em sistematizar e desenvolver um teatro para o oprimido, em buscar mais do que uma inovação estética - mantendo-se de certa forma mais próximo ao padrão naturalista-realista; a sua influência Stanislavskiana - uma proposta política, vendo o teatro como uma ferramenta de revolução social. Por outro lado, Zé Celso, aprofunda mais na questão da forma, da beleza da cena, da valorização do simbólico, distanciando-se cada vez mais de um teatro naturalista e chegando mesmo a uma inovação mais estética do que política.

Como já salientado, quando falava de razão e sensorialidade, nenhum destes homens de teatro ignora a dimensão política ou estética do teatro, mas a uma preocupação maior na qual expressaria da seguinte forma: Boal faz um teatro onde impera uma razão político-estética, enquanto Zé, estético-política, desta forma, identifico uma preocupação maior no primeiro polo de cada expressão em cada um deles, principalmente no que tange a questão de inovação. Isso pode ser notado desde o início do Teatro de Arena de São Paulo, como o próprio Gianfrancesco Guarnieri - ator e autor de textos encenados pelo Teatro de Arena - comenta em entrevista:

O fato de se tratar de um teatro social, por exemplo, permitia tratar dos problemas da sociedade com um fundamento político. Havia um movimento de ver o que estava acontecendo no País. Claro que nós tínhamos uma

preocupação com a estética, mas não era uma preocupação fundamental. (GUARNIERI, 2005, p.45).

Boal assume uma postura política e ideológica declaradamente de esquerda, na qual posiciona seus discursos e teatro: existem, de um lado os opressores e do outro os oprimidos. Zé Celso, afirma que todos somos oprimidos e não classifica tantos os sujeitos nesta polaridade, embora possamos identificar uma preocupação política próxima dos ideais de esquerda.

A ideia de política de Zé Celso se aproxima da concepção de poder de Michel Foucault, que acredita que:

Para que o processo revolucionário não seja interrompido, uma das primeiras coisas a compreender é que o poder não está localizado no aparelho de Estado e que nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado, em um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados. (FOUCAULT, 2013, p.240).

A concepção de poder, desta forma, é muito menos piramidal, e mais próximo de uma rede de relações.

Como vimos, um dos diretores de teatro privilegia mais a política em razão da estética, e o outro, ao contrário, privilegia a segunda em razão da primeira. Podemos perceber, porém, que nenhum deles nega o caráter político do teatro, pois, pelo contrário, transformam o acontecimento teatral em um evento declaradamente político. Enquanto Boal abraça um ideal abertamente de esquerda, Zé se opõe a uma ideologia de esquerda, mas sem contudo afirmar uma posição em defesa do capitalismo. Zé tem uma política firmada na ação dos sujeitos no aqui agora e menos em um ideal utópico²⁰, como é o caso de Boal que está fortemente engajado numa perspectiva da luta de classes onde opressores e oprimidos se enfrentam.

²⁰Não se entenda utópico como algo inatingível, mas como projeto de mundo.

6 Considerações Finais

Analisamos as histórias de dois importantes nomes do teatro brasileiro. Esses dois homens tiveram suas histórias marcadas pelo mesmo contexto histórico, por proximidade física, por influências recíprocas, por fortes divergências, por preocupações similares. É certo que esta pesquisa é limitada pelo tempo e por meu próprio percurso acadêmico. Porém, sinto-me feliz mais do que pelas respostas que tenha encontrado neste percurso, pelos questionamentos que a mim se abriram, pelas possibilidades de continuar esta pesquisa e pelo interesse que este tema - Teatro e Libertação - possa despertar para outras pessoas.

Libertação, traduzida do francês também para liberação, é um processo necessário para que o sujeito conquiste novas formas de liberdade. Ser livre compreende dimensões éticas, estéticas e políticas. Ou seja a relação com o outro, a minha ação transformadora e a minha opção por um modo de ser no mundo. Acredito, depois deste percurso que Ética, Estética e Política são inseparáveis, e que é impossível ser um sujeito ético, sem uma preocupação estética e política, e o mesmo vale para cada uma destas dimensões. Minha ação de tornar o mundo mais belo, de fazer da minha vida uma obra de arte é a mais política das ações, e também a mais ética. Se não me preocupo com a beleza do mundo as outras dimensões perdem seu verdadeiro sentido, se não me preocupo com o outro, há uma impossibilidade de o mundo ser mais belo, porque o outro também faz parte do mundo, se não escolho, me ausento do mundo e deixo que os outros façam por mim, o que é muitas vezes um risco que se corre e uma opção por não estar no mundo. Como Freire coloca:

Estar no mundo sem fazer história, sem por ela ser feito, sem fazer cultura, sem “tratar” sua própria presença no mundo, sem sonhar, sem cantar, sem musicar, sem pintar, sem cuidar da terra, das águas, sem usar as mãos, sem esculpir, sem filosofar, sem pontos de vista sobre o mundo, sem fazer ciência, ou teologia, sem assombro em face do mistério, sem aprender, sem ensinar, sem ideias de formação, sem politizar não é possível. (FREIRE, 2013a, p. 57).

Como bem salienta, é pouco provável estarmos no mundo sem existir ética, estética e politicamente. E é por isso que somos livres: Freire, Foucault e outros pensadores não negaram esta dimensão dos sujeitos. Para Freire a liberdade é a vocação ontológica do ser humano, para Foucault é condição para as relações de poder.

Os dois homens de teatro aqui estudados estão inegavelmente preocupados com a questão da liberdade dos sujeitos. Embora por paradigmas diferentes propõe formas de ser livre, de nos construirmos através da ação no mundo a partir de perspectivas estéticas diferentes, pela mesma forma de arte – o teatro – e pela inegabilidade do status político do teatro.

Espero que os que leiam este trabalho lembre de coisas como: a impossibilidade da neutralidade; a inseparabilidade de ética, estética e política; a capacidade transformadora do teatro; e o compromisso de serem sujeitos da ação.

Referências

AGITPROP. In: VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ANTROPOFAGIA. In: VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ARISTÓTELES. **A política**. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília, 1985.

AUGUSTO BOAL. In: **CTO-RIO**. In: < <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/augusto-boal/>> acesso em 30 de dezembro de 2013.

BENDELAK, Oliver. Teatro Legislativo. In: **CTO-RIO** In < <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-legislativo/>> acesso em 30 de dezembro de 2013

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BONONI, José Gustavo. **José Celso Martinez Corrêa**: entre efeitos de sentido e condições de produção. Revista espaço acadêmico. (Maringá, PR) n. 134, p. 124-135, 2012.

BRECHTIANO. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANDA, Cilene N. **Paulo Freire e Augusto Boal**: Diálogos entre educação e teatro. Holos (revista eletrônica do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte), v. 4, p.195-205, 2012.

_____. Teatro-Fórum: propósitos e procedimentos. **Urdimento** (Florianópolis, SC), n. 18, p.119-128, 2012.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Do pré-tropicalismo aos sertões**: conversas com Zé Celso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro**: Provocação e Dialogismo. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

REPRESENTAR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0**. Edição Eletrônica: Positivo Informática LTDA, 2004.

FONSECA, Mari Augusta. **Oswald de Andrade**: Biografia. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

FOUCAULT, Michel. Genealogia e poder. In: **Microfísica do Poder**. 26 ed. São Paulo: Graal, 2013.

_____. Poder Corpo. In: **Microfísica do Poder**. 26 ed. São Paulo: Graal, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. 44. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 54 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOLDFERD, Sonia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina**: o político e o revolucionário. 1977. 241f. Dissertação (Mestrado em Política) Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GONZAGA, Luiz. Corpo(s) consciente(s). in: STREK; REDIN; ZITKOSKI. **Dicionário Paulo Freire**. 2 ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Gianfrancesco Guarnieri. In: **Arena, Oficina e Outros Palcos**. São Paulo: Lazuli Editora; SESC, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LIMONGI, Joana Alice Pinheiro. **Fazer um múltiplo brasileiro**: José Celso Martinez Corrêa, Uzyrna Uzona e a montagem de os sertões. 2008. 233f. Dissertação (Mestrado em Arte) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília. In:
<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1234/1/DISSERTACAO_2008_JoanaAPLimongi.pdf> acesso em 30 de dezembro de 2013.

MARTINEZ, José Celso. [ENTREVISTA]. **Produção Cultural**. In <:
<http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-jose-celso-martinez-correa.html>> acesso em 30 de dezembro de 2013.

NATURALISTA (REPRESENTAÇÃO). In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NUNES, Sílvia B. **Boal e Bene**: contaminações para um teatro menor. 2004. 166f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. In: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/TESESilviaBalestreriNunes.pdf>> acesso em 30 de dezembro de 2013.

PIRES, Ericson. **Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos**. São Paulo: Annablume, 2005.

PINHO, Luiz Celso. A vida como obra de arte: esboço de uma ética foucaultiana. In: COSTA et al. **Ética e Alteridade**. Soropédica-RJ: UFRJ. In: <http://www.ufrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/artigos/Luiz_celso_Pinho.pdf> acesso em 31 de dezembro de 2013.

REALISTA (REPRESENTAÇÃO). In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SISTEMA DE STANISLAVSKI. In: VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SURREALISMO. In: VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TAVARES, Renan. **Teatro Oficina de São Paulo**: Seus dez primeiros anos [1958-1968]. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.

TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA. In: **Enciclopédia Itaú Cultural**: Teatro. In: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656> acesso em 10 de janeiro de 2014.

TEATRO DO OPRIMIDO. In: **CTO-RIO**. In: <<http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-teatro-do-oprimido/>> acesso em 30 de dezembro de 2013.