

## **Do sujeito como ator e protagonista da ação**

João Gomes  
*Instituto Politécnico de Bragança*

“As palavras não mudam a realidade. Mas ajudam-nos a pensar, a conversar, a tomar consciência. E a consciência, essa sim, pode mudar a realidade.”

António Nóvoa (2012)

A obra de Augusto Boal tem uma dimensão alargada e diversificada de intervenção, que consideramos necessário situar, procurando referenciar o seu percurso com destaque para três domínios em particular que se nos afiguram essenciais: as práticas de teatro popular e a sua relação como trabalho de Paulo Freire; as relações com o psicodrama e o jogo como prática de formação.

A realidade dos dias de hoje traz-nos à memória o que julgávamos ultrapassado. Emerge por isso, com particular atualidade, a necessidade de olharmos à nossa volta com um sentido crítico mais apurado que nos permita responder, sobretudo agir, às limitações do tempo presente. E é precisamente de agir que se trata quando falamos de Freire e Boal, dessa consciência do sujeito como ator e protagonista da ação.

O Teatro do Oprimido (TO), a par da Pedagogia do Oprimido (PO), são um exemplo dessa dimensão crítica da intervenção social, tendo como referência o trabalho desenvolvido por ambos no final dos anos 50 e início da década de sessenta no Brasil. Freire exercerá uma influência determinante nessa altura com o seu método de alfabetização, em que o conhecimento aparece associado ao desenvolvimento da consciência crítica da realidade, pois só “existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente e permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros.” (Freire 1987: 33).

A educação assume neste processo a sua natureza essencialmente política tendo como base um diálogo permanente entre educadores e educandos, num processo de mútua aprendizagem do significado da realidade, problematizando-a, através da observação-reflexão que se orienta para a ação e transformação social, num todo que se identifica como «conscientização».

A PO é sobretudo uma preparação para a autonomia dos envolvidos, de democratização de processos que rejeitam a educação tradicional, ao considerar o homem como objeto e não como sujeito, considerando-o única e exclusivamente como recetor e repetidor de métodos que inibem a sua capacidade criadora e se afastam “(...) do anseio de busca do direito de ser.” (Freire 1987: 24).

O trabalho desenvolvido sensivelmente na mesma altura por Boal, no Teatro Arena de São Paulo desde 1956, abalado pela instauração do regime militar em 1964 e definitivamente impedindo de exercer a sua atividade com o aumento da repressão em 1968, foi posteriormente inserido noutros contextos da América Latina adotando a designação de teatro popular.

Para Boal (1977) o TO é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem. O seu trabalho baseia-se na criação de condições para que o indivíduo, descobrindo o ator que existe em si, se prepare para agir e transformar, utilizando a

linguagem teatral como forma de luta contra a opressão, considerando que o espectador “não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar” (Boal 1977:126), mas que assuma o papel de protagonista na ação dramática, ensaiando e preparando-se para a ação real.

Partindo da origem do teatro, Boal (1977) refere-se ao exemplo dos Gregos para demonstrar que o teatro se transformou num instrumento ao serviço das classes dominantes. O povo divide-se entre atores e espectadores, negando-se a estes últimos a capacidade de agir, ao mesmo tempo que se verifica uma separação entre os próprios atores, divididos entre os protagonistas e o coro, como representação da aristocracia reinante.

No sistema trágico de Aristóteles, segundo Boal (1977), a empatia é a relação emocional que se estabelece entre personagens e espectadores colocando estes últimos na dependência dos outros, situação que autor considera problemática, visto que, essa mesma relação com a empatia produz no espectador uma atitude passiva que inibe a sua capacidade de ação.

Dai a sua reserva relativamente ao teatro tradicional adotando uma proposta inovadora de representação onde se valoriza a relação com o público através do sistema «coringa», protagonizado por um animador que serve de elo de ligação entre os atores e os espectadores, sugerindo-lhes que entrem e façam parte da cena.

Tendo por base a prática de um conjunto de atividades expressivas, em que o trabalho do corpo tem um papel fundamental, Boal propõe-nos uma alteração das rotinas musculares como introdução à exploração de diversas práticas dramáticas, estimulando nos participantes uma atitude atuante e interventiva.

São disso exemplo e de forma sintética as conhecidas abordagens de teatro-imagem, onde se exploram as relações entre «imagem real» e a «imagem ideal», o teatro invisível, com a representação de temas que possam interessar espectadores ocasionais de uma determinada situação, ou o teatro fórum, como proposta de jogo entre artistas e espectadores, em que as soluções propostas têm um erro político ou social, convidando-se estes últimos a intervir substituindo os atores na representação.

De um modo geral as diferentes modalidades de exploração da linguagem dramática têm um discurso ideológico como ponto de partida, sendo atribuído ao grupo de participantes a tarefa de encontrar as soluções possíveis para os problemas, soluções que permitam « transformar o mundo» pois é necessário “inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com as nossas mãos entrando em cena, no palco e na vida (...). Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma!” (Boal 2009: s/p) .

Em 1971 Boal foi detido, feito prisioneiro e submetido à violência da repressão militar, exilando-se posteriormente em 1976 em Portugal. Na sua passagem pelo nosso país, tivemos a oportunidade de conhecer de perto o seu trabalho, como seu aluno na Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional de Lisboa, em 1977/1978.

Essa experiência pôs em evidência a construção de um saber apoiado numa verdadeira pedagogia da atividade dramática, destacando-se o lado do professor, do pedagogo de formação humanista, do mestre no seu ofício, que conhece e sabe transmitir, sendo uma referência incontornável para aqueles que, de uma forma ou de outra, têm estado próximo das questões da formação.

O início da sua residência em França, a partir de 1978, deu início a uma outra abordagem do TO, mais próxima da atividade dramática como terapia, inspirando-se no trabalho de Moreno para se dedicar à opressão interior, que existe em cada um de nós e que ficou conhecida pela expressão “le flic dans la tête” (o polícia na cabeça).

A metodologia de exploração da atividade dramática, desenvolvida por Boal, aproxima-se, como veremos, dos estudos de Moreno que define o psicodrama como “o método que dá pela ação a autenticidade à alma (...). A catarse que provoca é por isso uma catarse de ação” (Moreno 1987: 158) tendo por finalidade tornar a experiência “como uma «produção total de vida».

Datam de 1910 as primeiras experiências que viriam a constituir a psicoterapia de grupo, propondo o autor uma nova abordagem terapêutica como alternativa aos instrumentos utilizados por Freud, ou seja, «o paciente, o divã e o médico» no pressuposto de que o indivíduo, mais do que se expressar pela palavra, se deveria reabilitar pela ação.

“A passagem do divã para um espaço livre pluridimensional teve um significado prático e teórico considerável. O grupo não utiliza mais, só material abstrato, mas um espaço concreto no qual as interações entre os membros podem jogar livremente” (Moreno 1987: 15).

Em 1921, cria então o teatro da improvisação ou teatro da espontaneidade, um domínio pouco desenvolvido e frequentemente desencorajado no ser humano, onde através da experimentação se poderia encontrar “uma resposta adaptada a uma situação nova, ou uma resposta original a uma situação antiga” (Moreno 1987: 45). Falando da experiência da criança que faz a sua entrada no mundo, o autor demonstrava a essência da espontaneidade: reagir ao mundo desconhecido, inventando e improvisando independentemente dos fatores hereditários e sociais.

No entanto, um dos fatores decisivos para que estejam reunidas as condições para que o indivíduo se possa expressar espontaneamente, está na preparação através da designada «mise en train», momento inicial de aquecimento corporal e relaxamento que é vulgar encontrar na prática de atividades dramáticas e que tem como função preparar os participantes para responder a novas situações de forma espontânea.

Um dos aspetos determinantes para que se desenvolva a espontaneidade é o funcionamento em espaço aberto à novidade, onde o jogo revela a imprevisibilidade dos acontecimentos, numa relação com o efeito de surpresa.

O conceito de «papel» é outro dos elementos centrais no psicodrama, de acordo com o mesmo autor, sendo definido como a representação simbólica percebida tanto pelo indivíduo como pelos outros, da sua maneira de ser e de agir numa dada situação, na qual estão implicadas outras pessoas ou objetos. O «papel» tem um aspeto pessoal e um aspeto social, que provém de experiências passadas e de modelos culturais da sociedade, em que o indivíduo vive “caracterizado por um certo número de papéis que determinam a sua conduta e que cada cultura é caracterizada por um certo número de papéis que impõe com mais ou menos sucesso aos seus membros” (Moreno 1987: 88).

No entanto, a pressão social que se exerce sobre os indivíduos impede-os de se revelarem ao mundo. Os «papéis em conserva», transmitidos de geração em geração, como modelos rígidos de comportamento, confrontam-se com um mundo em plena evolução. O contexto social encerra o indivíduo num determinado papel, amputando-lhe as possibilidades expressivas, o que provoca uma fonte de tensões e ansiedade.

Para isso elabora a «cena» ou espaço cénico como uma das primeiras ferramentas destinada a proporcionar aos pacientes um espaço vital multidimensional, que permita várias possibilidades de movimento, considerando-o como um espaço de “alargamento da vida, para além da vida real” (Moreno 1987: 159).

Outro aspeto importante no seu trabalho é a criação do «protagonista», que com o recurso à improvisação, cria condições para que o indivíduo possa agir, como forma de se pôr à prova e de explorar as suas facetas, o que favorece as tomadas de consciência. Para isso, o indivíduo deve representar-se a si mesmo com implicação, exteriorizando o vivido, não enquanto ator, mas agindo livremente com “liberdade de expressão, quer dizer a espontaneidade” (Ibidem).

Esta predisposição para se exprimir requer a tal preparação física e psicológica que referimos anteriormente, a «mise en train», que encontramos também nas práticas de Boal e que tem a faculdade de criar um clima favorável ao desenrolar da ação. Esta decorre sob a orientação do monitor, com as funções de animador, de terapeuta e de analista e conta com a colaboração dos Eu-auxiliares, quer como assistentes do terapeuta na análise da situação, quer como intervenientes na ação representando pessoas reais ou simbólicas relacionadas com o meio do paciente. O público pode estar presente, servindo como uma ajuda ao paciente, ao mesmo tempo que funciona como caixa-de-ressonância à opinião pública.

A «catarse de ação» desencadeia-se através da integração no papel principal do protagonista, durante a representação, o que permite que os problemas do paciente sejam revividos nas ações espontâneas de um ou mais elementos do grupo.

“Por uma transmutação em cena, por uma personificação num Eu-terapêutico, os seus problemas são revividos pelo grupo em cada sessão sob a forma de psicodrama. Os episódios mais significativos e mais dramáticos aparecem aos participantes depois de uma boa representação, como qualquer coisa de familiar e de íntimo, como o seu próprio Eu. O psicodrama mostra-lhes a sua própria pessoa, o seu Eu, como num espelho.” (Moreno 1987: 162)

O psicodrama emerge assim das potencialidades educativas do jogo como um dos fatores essenciais para o exercício da espontaneidade e da criatividade, dando origem inicialmente ao teatro de improvisação e mais tarde ao teatro terapêutico, o que constitui uma evolução da «psicoterapia do divã psicanalítico» para uma cena pluridimensional criando um espaço de espontaneidade, de liberdade de movimento, de ação e de jogo em comum, como refere o autor.

Tendo como ponto de partida o teatro de improvisação, o psicodrama baseia-se em quatro regras essenciais:

- Tudo o que se passa durante as sessões, acontecimentos, ações, diálogos, é considerado como o fio condutor da continuação e análise do tratamento;
- A produção do drama espontâneo como criação imediata está orientada para o presente e não para o passado;
- A regra da associação livre é substituída pela ação livre que contém também a associação de palavras;
- A atividade desenrola-se num espaço a três dimensões.

Moreno (1987) enumera ainda dois princípios fundamentais que caracterizam o psicodrama e que estão também intimamente ligados à prática de atividades dramáticas:

- O princípio do aqui e agora, *hic e nunc*;
- O princípio da produção e não de análise, como critério essencial.

Do ponto de vista metodológico, destacam-se um conjunto de práticas com características específicas, recorrendo aos seguintes métodos:

- Representação de si mesmo – o paciente representa-se a si mesmo ou personagens que lhe são próximos;
- Realização de si mesmo – o protagonista joga a sua própria vida com a ajuda de um auxiliar terapêutico;
- Solilóquio em monólogo – monólogo do protagonista fora de cena exprimindo livremente os seus pensamentos;
- Solilóquio terapêutico – expressão de pensamentos e de sentimentos escondidos por diálogos e ações paralelas às cenas e ao pensamento da ação principal;
- Método do duplo – o paciente partilha a cena com outro interveniente, Eu-auxiliar, que o ajuda a tomar consciência de si mesmo;
- Psicodrama e alucinação – o paciente encarna concretamente as suas próprias alucinações;
- Duplos múltiplos – o paciente partilha a cena com outros intervenientes, Eu-auxiliares, que o ajudam a tomar consciência por partes da sua personalidade total;
- Espelho – o paciente, incapaz de se representar a si mesmo, é substituído em cena por outro interveniente, Eu-auxiliar, que o representa a si mesmo;
- Inversão de papéis – o paciente representa outros papéis por troca com outros intervenientes;
- Projeção no futuro – o paciente mostra como se vê no futuro;
- Representação do sonho – em vez de contar o sonho o paciente representa-o;
- Realização simbólica – os protagonistas transformam os processos simbólicos em ação;
- Mundo auxiliar – o universo inteiro do paciente é reconstruído em cena à sua volta com o auxílio de outros intervenientes, Eu-auxiliares;
- Consulta à distância – o paciente é representado, na sua ausência, por um interveniente, Eu-auxiliar, que se encontra em contacto direto consigo;
- «Mise en train» – preparação do corpo para ações espontâneas;
- Improvisação espontânea – o protagonista representa papéis com os quais não se identifica;
- Comunidade terapêutica – comunidade onde os diferendos entre indivíduos são tratados de acordo com as regras terapêuticas.

Como refere Moreno (1987) a espontaneidade e a realização de si pertencem a uma categoria de conceitos que não podem ser completamente compreendidos desde que não tenham passado pelo processo de concretização, sendo “essencial para todo o conceito existencial (...) tornar-se um «ser lá» e um «agir lá». A realização de si vai mais para além do conhecimento de si” (Moreno 1987: 191). E acrescenta que as “criações no encontro «aqui e agora» são únicas e imediatas. As experiências vividas (...) não exigem provas de avaliação científica particulares. Elas possuem, para aqueles que estão envolvidos, a maior credibilidade interior e o maior valor existencial” (Ibidem: 201) não se excluindo, como refere o autor, tanto a avaliação existencial como a avaliação científica.

Se o psicodrama constitui uma referência para o Teatro do Oprimido também o jogo

desempenha um papel insubstituível. Huizinga (1951) considera que tanto a criança como o animal jogam pelo prazer de jogar e pela liberdade que decorre dessa atividade, sendo considerado pelo homem como um espaço de lazer sem uma necessidade absoluta em se realizar, exceto quando o jogo se torna função de cultura, aparecendo associado às noções de obrigação, de tarefa e de dever.

O mesmo autor refere que tanto a tragédia como a comédia têm uma origem lúdica e que só o teatro mantém pela sua propriedade permanente de ação a sua relação com o jogo, considerando que este, estando na origem das manifestações culturais, é “indispensável ao indivíduo, como função biológica, e indispensável à comunidade (...) como função de cultura” (Huizinga 1951: 28).

De acordo com o referido autor o jogo pode ser definido como “uma ação ou uma atividade voluntária, executada em certos limites fixados de tempo e de lugar, seguindo uma regra livremente consentida mas completamente imperiosa, provida de um fim em si, acompanhada dum sentimento de tensão e de alegria, e duma consciência de «ser de outro modo» que a «vida corrente».” (Huizinga 1951: 57-58)

Por outro lado Caillois (1990) propõe uma classificação de jogos, que nos interessa particularmente, distribuídos pelas seguintes categorias: «Agôn», grupo de jogos que aparecem sob a forma de competição; «Alea», para os jogos baseados no fator sorte; «Ilinx», jogos que assentam na busca da vertigem, interferindo na percepção da realidade; «Mimicry», como manifestações que têm como característica comum o fato do sujeito jogar a crer ou a fazer crer a si próprio ou a fazer crer aos outros que é outra pessoa encarnando um personagem e adotando o seu comportamento.

De acordo com a caracterização do mesmo autor os jogos dramáticos e a representação teatral são manifestações que estão incluídas no Mimicry, que “(...) designa o mimetismo, nomeadamente dos insetos, com o propósito de sublinhar a natureza fundamental e radical, quase orgânica, do impulso que as suscita” (Caillois 1990: 40), acrescentando que “o inexplicável mimetismo dos insetos fornece de súbito uma extraordinária réplica ao prazer que o homem tem de se disfarçar, de se travestir, de pôr uma máscara, fazer um personagem” (Ibidem).

Cada uma destas categorias varia ainda entre aquilo que Caillois (1990) distingue como uma liberdade primeira que existe no âmago do jogo, uma necessidade de repouso, distração e fantasia, que o autor designa por «paidia». Na outra extremidade, o «ludus», designa a dificuldade gratuita, as regras, a intenção civilizadora, os valores morais e intelectuais da cultura, resultando da sua associação com a «mimicry», no que diz respeito por exemplo à representação teatral, uma união essencial que a transforma “numa arte de milhentas convenções, de sofisticadas técnicas, de subtis e complexos recursos” mostrando-se o jogo “no auge da sua fecundidade cultural” (Caillois 1990: 51-52).

Foi nossa intenção, na sequência do que acabamos de expor, trazer alguns elementos que possam contribuir para a melhoria do conhecimento do trabalho desenvolvido por Augusto Boal e do Teatro do Oprimido. A sua obra continua presente despertando-nos um interesse sempre renovado, sempre atual, não isento de crítica também, mas o debate está aí, na procura de outras formas de apropriação da linguagem dramática. Sobretudo não nos deixa indiferentes, lança-nos um desafio permanente de alerta, de olhar crítico sobre o que nos rodeia. E é isso que, no fundo, verdadeiramente vale a pena.

## **Bibliografia**

- APPLE, Michael e NÓVOA, António (1998): Paulo Freire: Política e Pedagogia. Porto: Porto Editora.
- BOAL, Augusto (1977): *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. ——— (1977): *Técnicas latino americanas de teatro popular*. Coimbra: Editora Centelha.
- (1978): *Duzentos e tal exercícios para o actor e não actor*. Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural.
- (2009): *Declaração do Dia Mundial do Teatro*. Instituto Internacional do Teatro. Paris. UNESCO.
- CAILLOIS, Roger (1990): *Os jogos e os homens*. Lisboa: Edições Cotovia.
- FREIRE, Paulo (1987): *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 17ª Ed.
- FREIRE, Paulo (2001): *Política e educação*. São Paulo. Cortez Editora. 5ª Ed.
- HUIZINGA, Johan (1951): *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris: Éditions Galimard, 1938.
- MORENO, Jacob Levy (1987): *Psychotérapie de groupe et psychodrame*. Paris: Presses Universitaires de France.
- NÓVOA, António (2012): *Discurso do Presidente da Comissão Organizadora das Comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas*. Lisboa, 10 de junho de 2012.