

Nós somos uma pré-humanidade (nós não podemos dizer ainda que somos seres humanos), mas o teatro pode ajudar a eclosão dessa humanidade, o teatro pode ajudar a explosão dessa humanidade, o teatro pode ajudar o nascimento de uma verdadeira humanidade que só vai existir quando houver solidariedade. Sem solidariedade nós somos bichos, bestas selvagens. É isso que ainda somos infelizmente, mas analisando isso a gente pode passar a uma nova etapa e dizer finalmente um dia, nós agora somos seres humanos, porque nós agora somos solidários [. . .] O Teatro do Oprimido é baseado na ideia de que todo mundo é teatro mesmo que não faça teatro. Uma coisa é fazer teatro e outra coisa é ser teatro. Fazer teatro é aprender em primeiro lugar um ofício. Fazer teatro como . . . como cenógrafo, tem que aprender cenografia, como ator, tem que aprender atuação, tem que aprender usar a voz, tem que aprender usar o corpo. Você aprende o metieue, você aprende um ofício. Aí você vai para o palco, ou vai escrever a sua peça. Isso é fazer teatro. Mas ser teatro é ser humano. O que é o ser humano, diferente dos outros animais . . . o ser humano é aquele que carrega em si o ator e o espectador de si mesmo. Quer dizer no momento que eu estou falando com você eu estou agindo, isto é ação, eu sou ator, mas eu estou me observando muito bem, eu tô vendo minha mão, e tô vendo corpo, eu tô ouvindo minha voz eu estou coordenando meu pensamento. Então eu sou o ator, mas eu sou também o espectador de mim mesmo, o espectador privilegiado, porque eu sou também o escritor do meu texto. Eu sou um dramaturgo no momento do diálogo que cabe a mim. Sou eu quem estou compondo essa parte, então eu sou o meu escritor . . . eu sou o meu figurinista, estou vestido com essa camisa, porque e achei que seria melhor para esse programa, entende, fui eu quem botei, então eu sou o meu figurinista e pra dirigir essa gente toda que eu sou, eu tenho também que ser o meu diretor. Então cada um de nós é tudo que existe dentro do teatro. E a linguagem que a gente usa é a linguagem que o ator usa no palco. Só que ele tem consciência de que está usando essa linguagem e nós na vida real não temos, na vida cotidiana não temos. Então o Teatro do Oprimido é um conjunto de jogos, de técnicas especiais que ajudam qualquer cidadão, destes que estão nos ouvindo e estão nos vendo [ou lendo], agora na televisão [ou no texto], independente da sua profissão, independente da sua idade, pode ter noventa anos, como pode ter quatro ou cinco, quer dizer em qualquer profissão, em qualquer idade ou atividade, o teatro ajuda essas pessoas perceberem quer queiram quer não, pois as pessoas falam teatro, as pessoas são teatro e fazem teatro. Então melhor usar bem, do que usar querendo ou não querendo. Então o Teatro do Oprimido não é um catecismo, não é um receituário. Não é o faça assim porque é assim que dá certo, mas é um método para desenvolver as pessoas, é por isso que ele pode ser praticado em continentes como a África e a Europa, como a Oceania e a América Latina e a Ásia. Quer dizer, no mundo inteiro hoje existem grupos de Teatro do Oprimido. Então pra que serve . . . serve para que usando a linguagem teatral, uma linguagem muito poderosa, e ela é muito poderosa, porque é a soma de todas as linguagens. Não é porque ela tem uma coisa só de especial . . .ela soma todas as linguagens e ela cria essa possibilidade que nós temos de nos observar, quer dizer, o teatro é a representação do real. Você na representação do real, pode se estudar melhor que na vida cotidiana, do dia-a-dia. Então você

podendo estudar melhor e você sendo teatro, você pode inventar o futuro, em vez de esperar por ele. Se você espera pelo futuro, o pior virá. Se você inventa o futuro, o melhor possível, não o melhor ideal, mas o melhor possível, você pode obtê-lo. Então o Teatro do Oprimido é um teatro que pensa no passado, pra analisando o passado no presente, inventar o futuro.

(Augusto Boal - Série Encontro Marcado com a Arte)²⁶

Uma arma para os oprimidos lutarem contra a opressão, pela libertação de todos os oprimidos do mundo. O Teatro do Oprimido é de todos os oprimidos e dele podem se apropriar para transformar suas realidades. É assim que Augusto Boal define seu método.

Os meios de produção do teatro estão constituídos pelo próprio ser humano, algo que não é tão fácil de se manejar. O corpo humano é sua primeira e principal fonte de gestos e sons (Boal, 1991).

Conforme Augusto Boal, para se dominar os meios de produção teatral, é necessário, assim, conhecer o próprio corpo para torná-lo mais expressivo. Só após esse conhecer (se) é que “o ‘espectador’ estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de ‘espectador’ e assumir a de ‘ator’, deixando de ser objeto a passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista” (1991, p. 143).

O Teatro do Oprimido surge no final da década de 1960, quando grupos ligados ao Teatro de Arena de São Paulo trabalhavam com Teatro Jornal em sindicatos, associações, igrejas, etc (Metáxis, 2001).

Depois de ser banido pelo regime militar em 1971, Augusto Boal funda o Centro de Teatro do Oprimido em Paris e inicia a sistematização de sua metodologia.

Quando retorna ao Brasil em 1986, inicia o projeto da Fábrica Popular de Teatro, cujo objetivo era formar curingas, multiplicadores que pudessem desenvolver grupos populares de teatro por todo o estado do Rio de Janeiro, e a partir de então se inicia a divulgação de sua metodologia por todo o país (2001).

²⁶ IN: <http://www.youtube.com/watch?v=LWwzDN2A1c&feature=related> . Acesso: 24 set. 2011.

Mas como se processa a metodologia do Teatro do Oprimido? Tendo seu paralelo nas metodologias de Educação Popular Latino-americana de Paulo Freire e na Teologia da Libertação – da qual Leonardo Boff é seu principal expoente - o Teatro do Oprimido prima pela participação ativa do espectador (uma palavra feia conforme Boal, melhor seria “espect – ator”) na cena teatral.

A primeira etapa do Teatro do Oprimido consiste num conjunto de exercícios, jogos e técnicas teatrais que visam à desmecanização física e intelectual de quem o pratica. O Teatro do Oprimido é uma metodologia transformadora e propõe o diálogo como meio de refletir e buscar alternativas para conflitos interpessoais e sociais (2001).

Em seguida, se constrói com esses sujeitos cenas teatrais onde expressem sua realidade e seus questionamentos resumidos nas opressões que vivenciam e convida o público, a sociedade, para intervir na cena, realizando um verdadeiro ensaio e intervenção na realidade.

Durante as décadas de 80 e 90, o Teatro do Oprimido se espraia sobre outras faces da questão social no Brasil e no mundo, inserindo-se no MST, nos movimentos da terceira idade, das pessoas portadoras de necessidades especiais, nas discussões / ações étnicas, sobre o sistema prisional, nas discussões/ações de gênero, no orçamento participativo, nos fóruns, na participação de uma forma geral, entre muitas outras.

Conforme Boal (1991), as etapas para a conversão do espectador em ator são respectivamente quatro e podem ser sistematizadas da seguinte forma:

PRIMEIRA ETAPA - Conhecimento do Corpo – Seqüência de exercícios em que se começa a conhecer o próprio corpo, suas limitações e suas possibilidades, suas deformações sociais e suas possibilidades de recuperação;

SEGUNDA ETAPA – Tornar o Corpo Expressivo – Seqüência de jogos em que cada pessoa começa a se expressar unicamente através do corpo, abandonando outras formas de expressão mais usuais e cotidianas;

TERCEIRA ETAPA - O Teatro como Linguagem – Aqui se começa a praticar o teatro como linguagem viva e presente, e não como produto acabado que mostra imagens do passado:

PRIMEIRO GRAU – Dramaturgia Simultânea: os espectadores ‘escrevem’, simultaneamente com os outros atores que representam;

SEGUNDO GRAU – Teatro Imagem: os espectadores intervêm diretamente, ‘falando’ através de imagens feitas com os corpos dos demais atores ou participantes;

TERCEIRO GRAU – Teatro – Debate: os espectadores intervêm diretamente na ação dramática, substituem os atores e representam, atuam!

QUARTA ETAPA – Teatro como Discurso – Formas simples em que o espectador apresenta o *espetáculo* segundo suas necessidades de discutir certos temas ou de ensaiar certas ações. Exemplo:

- 1) teatro jornal
 - 2) teatro invisível
 - 3) teatro fotonovela
 - 4) quebra de repressão
 - 5) teatro mito
 - 6) teatro julgamento
 - 7) rituais e máscaras
- (1991, p. 143 e 144)

O Teatro Jornal foi desenvolvido inicialmente pelo grupo Núcleo de Teatro de Arena de São Paulo, do qual Boal foi diretor artístico desde 1956 até 1971, quando foi exilado pela Ditadura Militar no Brasil. “[. . .] Consiste em diversas técnicas simples que permitem a transformação de notícias de jornal ou de qualquer outro material não-dramático em cena teatral” (1991, p. 165).

O Teatro Invisível consiste

[. . .] na representação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro, e diante de pessoas que não sejam espectadores. O lugar pode ser um restaurante, uma fila, uma rua, um mercado, um trem, etc. As pessoas que assistem à cena serão as pessoas que aí se encontrem acidentalmente. Durante todo o ‘espetáculo’, essas pessoas não devem sequer desconfiar de que se trata de um espetáculo, pois se assim fosse, imediatamente se transformariam em ‘espectadores’ (1991, p. 167).

O Teatro Fotonovela

[. . .] objetiva a desmistificação da fotonovela e consiste em ler para os participantes, em linhas gerais, o texto de uma fotonovela, pedindo-lhes que representem a história que se vai contando. Os participantes não devem saber aprioristicamente que se trata de fotonovela. Deve representar a história de maneira que lhes pareça mais correta. Quando terminem, compara-se a história tal como foi representada com a versão original da fotonovela, e se discutem as diferenças. (1991, p. 171).

A Quebra de Repressão

[. . .] consiste em pedir a um participante que se recorde de algum momento em que se sentiu particularmente reprimido, em que aceitou essa repressão, passando a agir de uma maneira contrária aos seus interesses, ou aos seus desejos. Esse momento tem que ter um profundo significado pessoal; eu, proletário, sou oprimido! portanto, o proletariado é oprimido! Deve-se partir do particular para o geral e não vice-versa; deve-se escolher alguma coisa que aconteceu a alguém particularmente, mas que, ao mesmo tempo, seja típico do que acontece com todas as demais pessoas nas mesmas circunstâncias. (1991, p. 174)

O Teatro Mito trata-se “[. . .] simplesmente de descobrir o óbvio atrás do mito: contar uma história (um mito conhecido) de uma forma lógica, revelando as verdades, evidenciando as verdades escondidas” (1991, p. 175).

No Teatro Julgamento

[. . .] Um dos participantes conta uma história e em seguida os atores improvisam. Depois se *decompõe* cada personagem em todos os seus papéis, e pede-se que os participantes escolham um objeto físico, cenográfico, para simbolizar cada papel [. . .] (1991, p.177).

Rituais e máscaras assim,

[. . .] consiste precisamente em revelar as superestruturas, os rituais que coisificam todas as relações humanas, e as máscaras de comportamento social que esses rituais impõe sobre cada pessoa, segundo os papéis que ela desempenha na sociedade e os rituais que deve representar. (1991, p.179)

No sistema teatral de Augusto Boal, essa cisão entre o público e a cena é revogada e aquele passa a intervir nesta diretamente através de substituição do ator, dando sua opinião na ação propriamente: como reagiria se estivesse na situação em que se encontra o personagem que opta por substituir, no intuito de descobrir coletivamente saídas possíveis para desconstruir a opressão que a cena retrata. Essa forma de Teatro do Oprimido em que a plateia intervém e modifica a cena se chama Teatro Fórum e é uma das formas que se desenvolveram a partir das etapas iniciais do método. Serve para discutir de forma crítica e participativa as opressões que são vividas no cotidiano.

O Teatro do Oprimido parte do pressuposto de que o teatro já está em nós. “Nós somos teatro”, diz Boal. Todo o trabalho realizado com as técnicas, jogos e exercícios do Teatro do Oprimido servem para potencializar essa essência. Boal

cria assim o conceito de espect(ator), pois aquele que antes era apenas espectador, aquele que vê, assiste passivamente, passa à expectativa de atuar. Boal diz que espectador é uma “palavra feia”, porque esse é um ser passivo, menos que um homem, e é preciso re-humanizá-lo, fazê-lo descobrir-se ativo, sujeito, ator, pleno (1991).

Em se falando de Teatro, e, em especial de Teatro do Oprimido, é preciso sempre lembrar também a dimensão lúdica que esta arte contém. Quem faz teatro faz pelo prazer de atuar, de ser ativo de se dizer ao mundo e expressar o que pensa. O Teatro do Oprimido não é um fim em si mesmo, mas um instrumento, através do qual os oprimidos se dizem e posicionam diante dos opressores, enfrentam a opressão. Para tanto, Augusto Boal lançou um livro sob o título “O Teatro como Arte Marcial”.

Outra dimensão que é intrínseca ao Teatro do Oprimido é a participação, entendida como única forma de se enfrentar a dominação e reafirmar os direitos conquistados ao longo da história das lutas da classe trabalhadora.

O teatro historicamente tem sido apropriado pelas elites e colocado em imóveis luxuosos, pois quando o povo o pratica, isso tende a se tornar perigoso, pois é uma práxis. Quem faz teatro em geral são as classes dominantes, que produzem imagens acabadas, imagens da classe dominante, de um mundo que lhes é conveniente. “[. . .] O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens” (Boal, 1991, p. 180). A ação dramática passa a modificar a ação real, pois transforma gradualmente as consciências dos seus praticantes.

O Teatro do Oprimido é um teatro – limite porque está entre a ficção e a realidade. E aí está o extraordinário poder desse instrumento para potencializar a luta, dar vez e voz a todos os oprimidos de todos os estratos de classe social, organizar as classes subalternas. Realizaremos aqui um cruzamento de alguns conceitos da grande área das ciências humanas com as 5 categorias de joguexercícios do Teatro do Oprimido.

De forma sucinta, o método de Augusto Boal parte dessas etapas, graus e técnicas que visam transformar o espectador em ator. Porém ao longo dos anos e, em contextos determinados, as práticas em Teatro do Oprimido foram

ampliando esse arsenal em novas técnicas, jogos, exercícios tornando mesmo o Teatro do Oprimido uma frondosa árvore, a Árvore do Teatro do Oprimido como podemos ver na ilustração 19.

O Teatro do Oprimido começa sempre pelo alimento de sua árvore que é a Ética e a Solidariedade. Todas as cenas surgem de uma urgência, uma necessidade do grupo, uma opressão que seus participantes vivenciam e querem discutir com a sociedade.

O chão, a base que sustenta todas as intervenções do Teatro do Oprimido, é a realidade, consubstanciada na Economia, na Política e na Cultura.

Todos os exercícios do Teatro do Oprimido se estruturam sobre três alicerces da comunicação: *Palavra, Som e Imagem (raízes axiais)*. A Palavra recriada, está associada à poesia, à narrativa e ao teatro. O Som privilegia aqueles produzidos no e pelo corpo e com objetos do lixo (o lixo tem haver com o que é rejeitado, desprezado, o oprimido. Por isso temos que recriá-lo). E a Imagem, ao alegórico expressando sempre a cara de cada grupo praticante do Teatro do Oprimido.

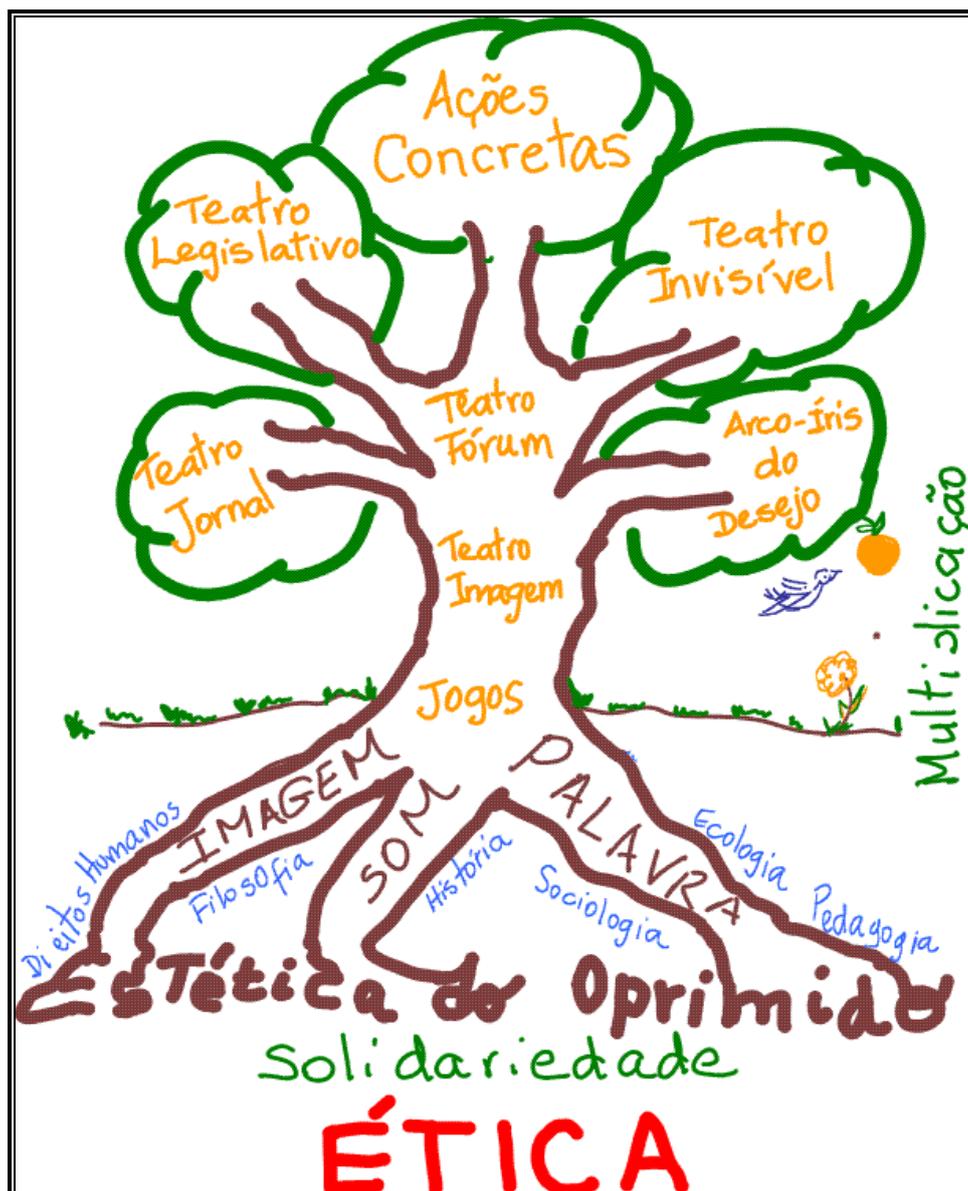


Ilustração 17- Árvore do Teatro do Oprimido.
 Fonte: Projeto Teatro do Oprimido na Prevenção à Violência e à
 Criminalidade – ES, 2008.

As imagens falam, gritam, cantam, dançam, expressam. Somos o tempo todo invadidos por palavras, sons e imagens que nos ditam ordens imperativas de consumo e alienação.

Cada grupo de Teatro do Oprimido, por exemplo, é incentivado a criar sua bandeira, que é uma versão crítica do grupo sobre a bandeira do Brasil, usando cores e formas que mostram a realidade tal como ela é e como queremos que seja.

Prossigamos a entender a técnica (forma) Teatro Fórum. Conforme relato dos curingas Olivar Bendelak e Cláudia Simone em oficina no Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro em 2006 (que também está presente na versão de Boal em seu livro “Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas”), surgiu de uma situação em um grupo quando uma participante trouxe para o encontro algumas cartas que o marido guardava, cartas essas de sua amante.

Como ela não sabia ler e escrever ele sempre a enganava dizendo que eram recibos do terreno que estavam comprando. Sempre que se aproximava do marido para conversar, esse, nervoso, mandava ela servir rapidamente o jantar. Ela então levou a situação para o grupo ajudá-la a resolver. Criou-se uma cena de TO e levaram a situação de opressão a público. Uma mulher da plateia se indignou muito e indicava aos atores como queria que fosse a intervenção. Só que nenhum dos atores e atrizes faziam da forma como ela desejava.

Então, após algumas tentativas, quando a mulher da plateia já ia desistindo e saía chateada do encontro, Augusto Boal a indagou por que ela estava se retirando. E a chamou então para subir e ela mesma fazer a cena do jeito que queria. E ela subiu, executou a cena no lugar da atriz, abriu o jogo com o marido, deu – lhe uma surra, o perdoou, e o colocou para servir o jantar. E assim surgiu a primeira intervenção do tipo Teatro Fórum, onde o próprio público é convidado a subir ao palco para realizar a intervenção na realidade que está sendo retratada na cena teatral. Um verdadeiro ensaio para a realidade mesma. O Teatro Fórum vem sempre para responder a uma questão ou um problema que o oprimido e/ou o grupo ainda não sabe como resolver.

Outra forma teatral da Árvore do Teatro do Oprimido é o Teatro Invisível (que vimos de forma suscinta acima), onde alguns atores ensaiam um texto que retrate uma situação que seja uma necessidade do grupo. Depois de alguns ensaios, se vai para a rua, ou um ônibus, um espaço público. As pessoas nesse espaço não sabem que a situação se trata de teatro e os atores fazem de tal forma a convencer as pessoas de que é uma situação cotidiana.

Dentro da situação alguns atores soltam frases que levem a uma discussão mais política sobre a situação que seria meramente cotidiana sem essa necessária mediação. Não se diz que é teatro ao final da intervenção. E daí

seu caráter invisível. A intenção é que as discussões continuem nos ônibus, casas, etc. Ao final, os atores, um a um saem da situação e retornam ao grupo para discutir os resultados (longe dali, é claro).

O Teatro Legislativo é uma mistura interessante de Teatro Fórum com o ritual da câmara legislativa. E consiste no seguinte: realiza-se as intervenções do público na cena e, após, retira-se encaminhamentos que se transformam em proposta de leis. Quando Boal foi vereador no município do Rio de Janeiro, foram aprovadas 15 leis (13 municipais e 2 estaduais e existem mais algumas em tramitação). Todas foram retiradas das demandas discutidas na rua e em diversos espaços públicos, tendo a intervenção ativa dos participantes. Uma dessas leis, por exemplo, foi uma sugestão de uma moça de 15 anos em uma apresentação de Teatro Fórum e sessão de Teatro Legislativo no meio da rua a respeito do tema “DST AIDS”. A sugestão dela virou um projeto de lei, que foi aprovado e hoje serve de base para um amplo programa na Secretaria de Saúde do município do Rio de Janeiro, entre diversas experiências em variadas áreas como Terceira Idade, Saúde Mental, Criança e Adolescente, Juventudes, Reforma Agrária, Racismo, Direitos Humanos etc.

O “Arco-íris do Desejo” consiste numa série de exercícios que trabalham com as demandas subjetivas. Surgiu no exílio de Boal na década de 70, quando passou a praticar Teatro do Oprimido na Europa. As pessoas com as quais praticava diziam que não tinham problemas econômicos e políticos como na América Latina, onde surgiu o Teatro do Oprimido, mas reclamavam de solidão, depressão, tristeza, problemas (sociais) de ordem subjetiva.

Para tanto, Boal estruturou uma série de exercícios e jogos que culminaram no “Arco-íris do desejo”. A intenção final de Boal é fazer com que as demandas desses exercícios sejam levadas para o Teatro Fórum e, discutidas socialmente, sejam encontradas saídas coletivas: ver de quanto objetivo temos no subjetivo.

Em seu livro “O Arco-íris do Desejo”, Boal diz:

[. . .] Ser ator é perigoso; porquê? Porque a catarse que assim se busca não é inevitável. Mesmo tendo todas as seguranças da profissão, mesmo tendo todas as proteções dos rituais teatrais, mesmo que se estabeleçam teorias sobre o que é a

ficção e o que é a realidade, mesmo assim esses personagens despertados podem se recusar a voltar a dormir, esses leões podem se recusar a voltar para o zoológico das nossas almas e às suas jaulas.

Se assim é, podemos pelo menos contemplar a hipótese contrária: uma personalidade doente pode, teoricamente, tentar despertar personagens sadios, e isto com a intenção, não de reinviá-los ao esquecimento, mas de misturá-los à sua personalidade. Se tenho medo, tenho dentro de mim o corajoso; se posso acordá-lo, posso talvez mantê-lo desperto. [. . .] Se o Ator pode ficar doente, o doente pode ficar Ator. (Boal, 2006, p. 52)

O Teatro Jornal surgiu na década de 1970, quando Boal praticava TO em associações, sindicatos e igrejas para discutir a questão política no Brasil e enfrentar a Ditadura Militar.

As Ações Diretas acontecem quando o grupo preparado vai para a rua, para o espaço público realizar as intervenções diretas na realidade.

O Teatro Imagem em termos práticos visa montar a imagem da opressão através de expressões com os corpos dos integrantes do grupo. Montar verdadeiras fotografias da cena. Uma pessoa sempre ficará de fora como testemunha, para dizer se a imagem montada realmente retrata a crise. Realizar rodízio de imagem com diferentes pessoas para montar e para ser testemunha.

Na pintura: contar uma história com três imagens pintadas pelo grupo. Deixar sempre que o público faça primeiro seus comentários, depois o grupo se manifesta; nas esculturas: com objetos diversos, e materiais recicláveis montar esculturas da situação de opressão e criar figuras de seres humanos onde cada participante coloca um objeto por vez sem tirar do lugar a posição do objeto de outra pessoa. Experimentar também em diversas posições no espaço.

A realização de exercícios de imagem da cena descondiciona o aprisionamento do corpo, das ações e da imaginação que a palavra pode criar se começamos direto pelo texto. Na estética do Teatro do Oprimido os objetos também contam história, integrados na tríade PALAVRA – SOM – IMAGEM, para potencializar as faculdades perceptivas dos oprimidos. Nesse processo são experimentadas diversas linguagens artísticas.

A Estética do Oprimido fundamenta-se na certeza de que nós somos mais do que pensamos ser, podemos nos expandir intelectual e esteticamente para compreender o mundo e buscar sua transformação.

Conforme Boal,

A *Estética do Oprimido* se baseia no fato científico de que quando, em cada indivíduo, são ativados os neurônios da percepção sensorial – células do sistema nervoso – esses neurônios não ficam lotados de barriga cheia, como bytes de um computador, armazenando informações estáticas. Eles não se esgotam nem se repletam – *o saber não ocupa espaço* diz a sabedoria popular! Ao contrário dos bytes solitários, os neurônios estimulados formam circuitos que se tornam cada vez mais capazes de receber e transmitir mais mensagens simultâneas – sensoriais ou motoras, abstratas ou emocionais – enriquecendo suas funções e ativando neurônios vizinhos para que entrem em ação, criando redes cada vez maiores de circuitos, estabelecendo relações entre circuitos conjugados que nos fazem *lembrar* outros circuitos, estabelecendo *relações entre circuitos* que, entre si, mantenham alguma semelhança ou afinidade, o que nos permite criar, inventar, imaginar. (Projeto Teatro do Oprimido na Prevenção à Violência e à Criminalidade. Espírito Santo, 2008, p. 12)

Na Estética do Oprimido são três as principais vertentes, raízes da Árvore do Teatro do Oprimido, que ora citamos: Palavra, Imagem e Som.

A Palavra como símbolo, expressão dos desejos, esperanças, necessidades, experiências. A palavra e o sentido que recebe, carregada de desejos. Boal cita o exemplo da palavra Maria que vem associada a: “Maria, faz a comida”, “Maria lava, passa e varre a casa”. Maria é prenúncio de ordem, continência.

Mas quando Maria escreve seu nome sobre o papel, porque sobre si tem muito a dizer, reflete sobre ele e o associa ao amor, ao prazer. Boal conclui sobre a palavra: “Escrever é uma maneira de dominar a palavra, ao invés de ser por ela dominado” (2008, p. 13).

A Imagem criada e produzida por nós e não apenas pelas máquinas²⁷ serve para recriar o mundo. Mudar a realidade, modificando as imagens dessa realidade. Através da pintura, da escultura, da poesia e da música se recria, reinventa o mundo.

²⁷ Estamos na era da “reprodutibilidade técnica” na expressão de Walter Benjamin, ou além dos “Tempos Modernos” de Chaplin?

Som, a música está presente em todos os recantos da vida humana. No corpo através dos ritmos cardíacos, respiratórios, circadianos (sono e fome). A música liga o humano ao seu divino perdido ou adormecido. Boal diz que é por ser tão importante (e perigosa diante da consciência desse ser humano) que os festivais e empresas fonográficas, distribuidoras encarceram a música para apenas alienar os ouvintes. A Música, o som produzido no e pelo corpo, com objetos recicláveis e também instrumentos cria a possibilidade de expansão do oprimido (2008).

A Sinestesia é a percepção simultânea de sensações diferentes. Palavra, Imagem, Som, Gosto, Cheiro, o todo que nos toma e nos leva de uma a outra área perceptiva (2008).

A Ética no Teatro do Oprimido é o ponto de partida para qualquer ação, exercício ou reflexão. É necessário a todo instante que o praticante de Teatro do Oprimido saiba por que age e qual o significado da ação ética de cada sujeito. Sem dúvida uma ética-crítica, que envolve cada sujeito humano e nos convida a fazer parte, agir. Em uma palavra: deixar de ser espectador para assumir a tarefa histórica de atuar. Afinal como diz Boal, “*Todos podem fazer teatro, até os atores*”.

Um aspecto importante do método são as 5 categorias de jogos e exercícios. Conforme Boal, a maioria de nós, nem sempre, usa os sentidos plenamente. Vivemos uma vida sem senti-la, e, tristemente, muitos não se dão conta disso durante toda a vida. Boal destaca que é preciso despertar o corpo, pleno de possibilidades para exercitar toda a sua potencialidade. Não só as palavras comunicam, temos um corpo pleno de expressividade, capaz de criar imagens, sons e palavras, que, recriadas artisticamente, possam romper com toda forma de opressão e que seja capaz de conduzir todos os oprimidos à descoberta da Liberdade e da Libertação: criarmos nossos caminhos ao caminhar.

Para tanto, Boal estruturou os joguexercícios em cinco categorias descritas a seguir que associamos a conceitos das ciências sociais e da história para problematizar nosso objeto empírico.

3.1

Sentir tudo o que se toca – *lugar, territorialidade e território*

Boal começa citando o exemplo do “[. . .] maior dos mímicos, o palhaço, o bailarino”, Charles Chaplin, quando já não podia dobrar os joelhos no final de sua vida, pois, mesmo em seu meticuloso exercício do ofício de ator, mecanizara os movimentos . Assim Boal (2007) destaca que todos os exercícios que dividem o corpo em suas articulações, músculos, controle cerebral, tarso, metatarso e dedo, cabeça, tórax, pelve, pernas, braços, face esquerda e direita etc. (2007) são bons e bem-vindos, bem como aquecimentos e alongamentos para despertar o corpo e prepará-lo para dizer o que tem de ser dito e romper com o silêncio e a opressão. Nesta série não se usa a palavra.

“Sentir o que se toca” implica, a nosso ver, uma vivência do concreto, do espaço que associamos aos conceitos da Geografia de *lugar, territorialidade* e seu pressuposto *território*.

O geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (1983) em seu livro “Espaço e lugar: a perspectiva da experiência” nos diz que o *espaço*, um conceito amplo se torna *lugar* ao realizar um movimento que vai ao particular, pela experiência que estabelecemos através dos sentidos.

A pele, por exemplo, pode “[. . .] transmitir certas idéias espaciais e pode fazê-lo sem o apoio dos outros sentidos, dependendo somente da estrutura do corpo e da capacidade de movimento” (Tuan, 1983, p. 16) (sic).

A respeito dos sons, nos diz que o ser humano, “[. . .] Tendo visão e possibilidade de mover-se e de usar as mãos, os sons enriquecem muito o sentimento humano em relação ao espaço [. . .]” (1983, p. 16), sendo possível a criação de um "espaço auditivo", podendo assumir tamanho, ou seja, volume e distância (1983, p. 16).

O autor exemplifica:

Os cegos desenvolvem uma aguda sensibilidade para os sons; são capazes de usá-los e a suas ressonâncias para avaliar o caráter espacial do meio ambiente. As pessoas que podem ver são menos sensíveis aos indicadores auditivos porque não dependem tanto deles. Todos os seres humanos aprendem a relacionar som e distância ao falar. Alteramos o tom da nossa voz de baixo para alto, de íntimo para público, de acordo com a distância social e física percebida entre nós e os outros. O volume e a expressão de nossa voz, tanto como o que procuramos dizer, são lembretes permanentes de proximidade e distância. (1983, p. 17).

Assim, os sons transmitem impressões espaciais. O trovão, por exemplo, é volumoso (espesso) e um giz, riscando um quadro, é fino.

Tuan (1983, p. 17) nos diz: “Com freqüência se diz que a música tem forma” (sic). Estabelece-se pela *experiência* no espaço a “consciência da forma”, ou seja, o “onde se está” dá a “sensação de orientação”.

O autor nos fala também de um “espaço visual” diferenciando dos “espaços auditivo e tátil sensorio-motor”. O som produz, assim, volume e espacialidade: sensações.

Relacionando Yi Fu Tuan (1983) a Augusto Boal, podemos dizer que o corpo é um território de sensações, emoções, percepções, o que Boal (2009) chama de “pensamento sensível”, diante do “pensamento simbólico”, o mundo das palavras, dos números e quantificações.

O próprio Boal nos dizia em seus seminários que no corpo temos “planícies de conhecimento a ser explorado: descoberto e recriado!”. Nosso primeiro território é o corpo, nossa primordial e derradeira casa.

Assim nos diz Boal (2009, p. 15):

Sempre lamentamos que nos países pobres, e entre os pobres dos países ricos, seja tão elevado o número de pré-cidadãos, fragilizados por não saberem ler nem escrever; o analfabetismo é usado pelas classes, clãs e castas dominantes como severa arma de isolamento, repressão e exploração.

Mais lamentável é o fato de que também não saibam falar, ver, nem ouvir. Esta é igual ou pior, forma de analfabetismo: a cega e muda surdez estética. Se aquela proíbe a leitura e a escritura, este aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura, e do exercício criativo de todas as formas de Pensamento Sensível. Reduz indivíduos, potencialmente criadores, à condição de espectadores”

Dessa forma Tuan (1983, p. 18) também nos diz que:

A dependência visual do homem para organizar o espaço não tem igual. Os outros sentidos ampliam e enriquecem o espaço visual. Assim, o som aumenta a nossa consciência; incluindo áreas que estão atrás da nossa cabeça e não podem ser vistas. E o que é mais importante: o som dramatiza²⁸ a experiência social.

Para os povos indígenas Dakota e Pueblo, “[. . .] os espaços estão no extremos conceitual do continuum experiencial. Existem três tipos principais, com grandes áreas de superposição – o mítico, o pragmático e o abstrato ou teórico [. . .]” (1983, p. 19).

Assim,

Os homens não apenas discriminam padrões geométricos na natureza e criam espaços abstratos na mente, como também procuram materializar seus sentimentos, imagens e pensamentos. O resultado é o espaço escultural e arquitetural e, em grande escala, a cidade planejada” (1983, p. 19).

Tuan (1983, p. 20) discrimina então o conceito de lugar:

O lugar é um tipo de objeto. Lugares e objetos definem o espaço, dando-lhe uma personalidade geométrica. [. . .] Objetos e lugares são núcleos de valor [. . .] Um objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, através de todos os sentidos, como também com a mente ativa e reflexiva.

Tuan (1983) nos diz que o corpo envolve relações pessoais e valores espaciais e estrutura princípios fundamentais da organização espacial:

1. Postura e estrutura do corpo humano;
2. Relações quer próximas ou distantes entre as pessoas.

“O homem, como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo e suas necessidades biológicas e relações sociais” (1983, p. 39).

“O corpo é um ‘corpo vivo’ e o espaço é um constructo do ser humano” (1983, p. 40).

²⁸ O grifo é nosso.

“Toda pessoa está no centro de seu mundo, e o espaço circundante é diferenciado de acordo com o esquema de seu corpo” (1983, p. 46).

“Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (1983, p. 83)

“O corpo humano é aquela parte do universo material que conhecemos mais intimamente” (1983, p. 83)

“A terra é o corpo humano em grande escala” (1983, p. 101). O corpo humano é um microcosmo.

O geógrafo chinês ainda nos diz:

[. . .] O espaço mítico é um constructo intelectual. Pode ser muito sofisticado. O espaço mítico é também uma resposta do sentimento e da imaginação às necessidades humanas fundamentais [. . .] O pequeno espelha o grande. O supremo é acessível a todos os sentidos humanos. (Tuan, 1983, p. 112)

Dessa forma Espaço e Tempo se tornam categorias centrais que veremos na discussão de território e territorialidade, pois as “[. . .] pessoas se diferenciam quanto à consciência de espaço e tempo e na maneira de elaborar um mundo espaço-temporal” (1983, p. 133)

O que nos interessa através da aplicação dos exercícios e jogos de Teatro do Oprimido em Caieiras Velhas é investigar como se dão as percepções espaço-temporais das mulheres (e dos/das jovens) Tupiniquim em seu território re-conquistado.

Para falar de *território e territorialidade*, precisamos primeiramente abordar três elementos centrais que precedem os próprios conceitos e fundam linhas de pensamento e categorias teóricas e empíricas. São eles: o tempo, o espaço e os agentes sociais.

Quando falamos do tempo, estamos nos remetendo ao tempo histórico, ou temporalidade, enquanto conjunto de relações específicas. Se observarmos bem, até as palavras mudam de um tempo histórico para o outro e mudam também os valores e os sentidos dessas. A experiência histórica, para lembrar Walter Benjamin, fala de uma constelação de fatos, conceitos, ações, obras,

críticas que produzem a alegoria, a memória e a experiência em si, em seu contexto específico e a experiência histórica, de uma época (Matus, 2010).

Ao falarmos do elemento espaço, estamos nos referindo diretamente ao território, a partir de seu uso e apropriação. Aqui a obra de Milton Santos ganha destaque, ao abordar o espaço geográfico, a partir de “sistemas de objetos” e “sistemas de ações”, donde surgem formas híbridas, as técnicas. As perguntas que Milton Santos fará são: como o território é usado? Por quem? Por quê? Para quê? Isso a fim de delimitar períodos e redescobrir contextos em busca do “[. . .] que é o novo no espaço e como se combina com o que já existia” (Santos, 2004, p. 11).

Para tanto Milton Santos irá contar com a história do território, do meio natural, do meio técnico, do meio técnico-científico-informacional, dos sistemas técnicos, dos objetos e das formas de fazer e de regular. Dessa forma, Santos (2004), diz que a constituição do território, a partir de seus usos, leva em conta o movimento do conjunto e de suas partes, enquanto complementaridades, e de onde surge a divisão territorial do trabalho e os círculos de cooperação que passam a “[. . .] pensar o território como ator e não apenas como um palco, isto é, o território em seu papel ativo” (2004, p. 11).

Espaço e território não são, pois, a mesma coisa. Para uns o território viria antes do espaço. Para outros, o contrário. Partimos ainda a noção de “lugar” do geógrafo chinês Yi Fu Tuan (1983). O território é, pois, uma “[. . .] extensão apropriada e usada” (2004, p.19), e implica uma territorialidade, ou territorialidades. Milton Santos define territorialidade, por “[. . .] pertencer àquilo que nos pertence.” (2004, p. 19). Conforme o autor, a territorialidade se estende aos próprios animais, quando criam uma área de vivência e reprodução. A territorialidade humana, porém, implica a preocupação com o destino. A construção do futuro entre os seres vivos é um privilégio do homem (2004).

O território em seu sentido mais restrito é o “nome político” dado ao espaço de um país (território nacional). Milton Santos (2004) infere que “[. . .] a existência de uma nação nem sempre é acompanhada da posse de um território e nem sempre supõe a existência de um Estado” (2004: 19). Existe assim, uma territorialidade sem Estado, mas não um Estado sem território. O

“espaço territorial” estaria, assim, sujeito a transformações sucessivas. O “território usado” aparece como “sinônimo de espaço geográfico” (2004, p. 20). Porém, nos diferentes momentos históricos (lembramos o elemento “tempo”) o território assume seu papel de unidade e/ou diversidade (2004, p. 20).

Surge nesse contexto o que o geógrafo Rogério Haesbaert (2004) irá chamar de “mito da desterritorialização”. Trata-se, pois do “[. . .] mito dos que imaginam que o homem pode viver sem território, que a sociedade pode viver sem territorialidade, como se o movimento de destruição de territórios não fosse sempre, de algum modo sua reconstrução em novas bases” (2004, p. 17).

Haesbaert (2004) irá nos falar que o dilema do início deste milênio parece ser não a desterritorialização enquanto fenômeno, mas “[. . .] a multiterritorialização, a exacerbação dessa possibilidade que sempre existiu, mas nunca nos níveis contemporâneos de experimentar diferentes territórios ao mesmo tempo, reconstruindo constantemente o nosso” (2004, p. 18).

Conforme o autor de “Territórios Alternativos”, os múltiplos territórios envolvem também os “territórios precários” onde se encontram os sem-teto, os sem-terra e tantas minorias que nos aparecem como os sem-lugar nos espaços des-ordenados das cidades. Em especial essa mobilidade sobre o território, ocasionada pela tecnologia trouxe consigo o interesse de grupos econômicos sobre o território dos indígenas no Brasil, por exemplo. A racionalidade colonialista é não menos ator que cenário da destruição, do roubo do território e do extermínio das territorialidades tradicionais de nações indígenas inteiras.

Destaca-se aqui a contribuição fundamental do geógrafo francês Claude Raffestin. O autor em destaque aborda o caráter político do território, fazendo uma reflexão crítica sobre o Estado a partir de Michel Foucault com as distintas variantes do poder para além do próprio Estado, incluindo as instituições, as empresas, nas relações sociais da vida cotidiana, para o controle e a dominação sobre os homens e as coisas. Apóia-se também em Henri Lefebvre para afirmar que o território é um espaço modificado pelas relações de trabalho, revelando, dessa forma, relações de poder e signos da vida cotidiana. Todos somos “atores sintagmáticos”, produtores de sentidos do território (Saquet, 2006).

O território, desta maneira, é objetivado por relações sociais, de poder e dominação, o que implica a cristalização de uma territorialidade, ou de territorialidades, no espaço, a partir de diferentes atividades. Isso, de acordo com Raffestin, assenta-se na construção de malhas, nós e redes, delimitando campos de ações, de poder, nas práticas espaciais que constituem o território. (. . .) As redes têm centralidade em sua proposta de abordagem territorial, compreendidas através da complementaridade existente entre a circulação e a comunicação, como fluxos materiais e imateriais, na produção do território. (2006, p. 73).

Para Raffestin há uma postura múltipla frente ao território e à territorialidade com suas dimensões na política, na economia e na cultura de forma simultânea. As representações do espaço estão embebidas de controle e domínio e revelam a imagem do território. Traz nessa linha, pelo menos mais duas contribuições basilares: 1 - a reflexão da natureza (recursos naturais) e suas transformações como relações de poder, o território como apropriação do espaço geográfico; 2 – o que denomina de processo TDR (territorialização-desterritorialização-reterritorialização), tendo como base os fatores, principalmente, econômicos: o mercado como um espaço de emissão de símbolos, sinais e códigos. A territorialização seria um processo de perda e reconstrução de relações sociais.

O terceiro elemento, os Agentes Sociais, no caso os Tupiniquim, soma mais de 511 anos de violências por parte da “racionalidade colonialista”²⁹, que ocasionaram fraturas em sua identidade, que por sinal sempre foi e continua sendo territorial, ligada ao bioma da Mata-Atlântica, há mais de 44 anos sistematicamente devastada para a implantação da monocultura do Eucalipto.

Atualmente, nesse mesmo território, outras formas de “vivê-lo”, outras territorialidades, fundamentalistas e desligadas da tradição, da memória e da história desse povo vêm progressivamente devastando o que ainda há de autóctone na cultura Tupiniquim, como fez o motoserra com a mata. São as igrejas evangélicas e pentecostais que chegam às aldeias Tupiniquim pela BR que corta ao meio a aldeia Caieiras Velhas. Soma-se a isso a ação insólita do Estado com políticas públicas depositárias, igualmente devastadoras.

Os conceitos de território e territorialidade e também “cultura”, “identidade” e “formas de resistência social” assumem centralidade e direcionam nosso olhar

²⁹ Expressão do sociólogo Boaventura de Souza Santos que abordaremos mais adiante.

para novas, porém antigas, questões sociais sempre proteladas, esquecidas e silenciadas. São vozes sufocadas pela opressão dos colonizadores de todos os credos e matizes, vozes que ecoam nas toadas do Congo, ressurgindo como o canto de uma fênix, das cinzas da História no reco-reco das casacas e no baticum dos tambores de tajibibuia³⁰ do mangue, nos movimentos cadenciados das procissões, na puxada do mastro e sua fincada no dia 25 de novembro, que afirmam: este é o nosso território, “nossa terra, nossa aldeia nosso chão, com direito à nossa terra, com direito e com razão”, como testemunha o canto do Congo de Caieiras Velhas. É dessa forma que os Tupiniquim buscam viver e “re-existir” (na feliz expressão de Carlos Walter Porto-Gonçalves) em novas e variadas formas de resistência social. É preciso identificá-las e extrair daí seus significados, para, em seguida, buscar a criação e implementação de políticas públicas identitárias e territoriais, do direito à terra indígena, mas também de viver de forma digna, de acordo com suas tradições, sua cultura, e da escolha de seu próprio destino enquanto povo, de sua liberdade.

Percorrendo mesmo uma parte do território do município de Aracruz-ES, no presente momento, pode se perceber o tamanho do desafio que esses povos (Tupiniquim e Guarani-Mbyá) enfrentam, depois da expropriação de suas terras: os poucos remanescentes de Mata-Atlântica sumiram quase que totalmente, a devastação da vegetação, do solo, dos lençóis freáticos, a extinção da fauna e flora, da biodiversidade. Onde se planta eucalipto, não nascem mais outras plantas, não vivem animais além de formigas e cupins. Forma-se o que se chama de “Deserto Verde”.

O território se põe como questão central na discussão desta luta, pois a relação entre implicações territoriais e propriedade privada não é recente, está desde a constituição do Estado territorial centralizado e depois o Estado-Nação, que é a base geográfica, por excelência, da sociedade moderno-colonial (Porto-Gonçalves, 2004).

Conforme o geógrafo Carlos Walter Porto-Gonçalves (2004),

³⁰ Tajibibuia – árvore oca do mangue de onde se faz o tambor e a casaca, instrumentos primordiais do Congo que remontam a musicalidades indígenas anteriores a 1500, conforme mestres e pesquisadores do Congo. O Congo tem influências de 3 principais culturas: indígena, negra e europeia. (Lins, 2009)

[. . .] O Estado territorial moderno tende a ser monocultural. A colonialidade, vê-se, é mais do que o colonialismo. É com base na propriedade privada que se instaura a idéia de territórios mutuamente excludentes, que começa com uma cerca na escala do espaço vivido e se consagra, pelo direito romano, à escala nacional [. . .] (2004, p. 67)

Dessa maneira, Porto-Gonçalves (2004) argumenta que privar um bem é torná-lo escasso. E a escassez é o princípio da propriedade privada, pois assim tudo se mercantiliza. Quanto mais escasso é um bem, mais caro se cobra por ele.

O antropólogo Sandro José da Silva (2000) argumenta que no processo de luta dos Tupiniquim pelo território, a “Terra Indígena” passa a ser uma das finalidades: a demarcação espacial como “[. . .] objeto de um campo semântico bastante rico [. . .]” e “arena política” (2000 p. 25) com embates e luta para se definir simbolicamente o espaço (Bordieu, 1989 *apud* Silva, 2000).

Yi Fu Tuan (1983, p. 151) nos diz que: “O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado”.

E continua: “A arte constrói imagens do sentimento, tornando-o acessível à contemplação e meditação. Ao contrário, o bate-papo social e a comunicação feita de clichês entorpecem a sensibilidade” (1983, p. 16).

A arte cria (pode criar) um sentido de lugar atribuindo valor a um espaço: o que Walter Benjamin chama de “aura”.

As próprias aproximações que o autor deste estudo realizou em Caieiras Velhas com a metodologia do Teatro do Oprimido desde o ano de 2006 deram a ele um sentido de “lugar”, descobrindo elementos da cultura Tupiniquim e construindo pertencas com seus agentes (ou atores) sociais.

Para Tuan (1983, p. 198): “O lugar é um mundo de significado organizado”.

E continua à guisa de conclusão, “O que pode significar o passado para nós? As pessoas olham para trás por várias razões, mas uma é comum a todos: a necessidade de adquirir um sentido do eu e da identidade” (1983, p. 206).

3.2 Escutar o que se ouve - *identidade*

Trata-se de uma série de exercícios que visam ampliar nossa audição associando, ritmo, movimento e som. Nestes exercícios, igualmente à categoria anterior, não se usa ainda a palavra.

Associamos a essa categoria de “joguexercícios” uma discussão sobre o conceito de *identidade* indígena Tupiniquim.

Para lançarmos um olhar sobre a cultura Tupiniquim acreditamos que é de extrema importância o que Manuela Carneiro da Cunha (2000), nos aponta a respeito dos conceitos de cultura e identidade a partir de dois modos básicos.

O primeiro vê cultura e identidade como “coisas” e parte de uma abordagem platônica, onde a identidade seria um horizonte almejado, ser “idêntico” a um modelo: seria precedida por uma essência. Cultura aparece, nessa visão, como “[. . .] um conjunto de itens, regras, valores, posições, etc. previamente dados.” (2000, p. 129) .

Conforme a autora, em alternativa a essa perspectiva, a identidade pode ser entendida como a percepção “[. . .] de uma continuidade, de um processo, de um fluxo, em suma, uma memória” (2000, p. 129). Cultura aparece nessa definição não como um conjunto de traços dados, mas “[. . .] a possibilidade de gerá-los em sistemas perpetuamente cambiantes” (2000, p. 129 e 130).

Em seus trabalhos anteriores Manuela Carneiro da Cunha usa largamente o conceito de “etnicidade”, repousando sobre os conceitos-chave da Antropologia de “identidade” e “cultura”, substituindo as noções de raça, para se pensar as culturas nas sociedades multiétnicas, fora da lógica essencialista e próximo a uma abordagem estrutural (2000).

Os traços culturais assumem dois ou mais sentidos: interiores e exteriores à cultura. Evidencia-se aqui um código semântico múltiplo e complexo (2000).

Conforme Cunha (2000), emerge, pois aí, o paradigma da sócio-diversidade. As culturas como patrimônio de diversidade da humanidade, em um meio que é social e natural. A autora lembra Lévy-Strauss, quando diz que a sócio-diversidade é tão importante quanto a biodiversidade. Estamos falando não de traços, mas de processos. “[. . .] Para mantê-los em andamento, o que se tem de garantir é a sobrevivência das sociedades que os produzem” (2000, p. 141).

Nesse trabalho estaremos dando relevância à sócio-diversidade das culturas indígenas no Brasil e em especial da cultura Tupiniquim no litoral norte do estado do ES e suas atuais formas de resistência social à dominação.

Pensar cultura e identidade no século XX e XXI, porém, exige que lancemos também um olhar mais detido sobre os fenômenos da Globalização, pois terá um profundo impacto sobre as culturas em todo o globo.

Em “Globalização - as conseqüências humanas”, o sociólogo Zygmunt Bauman (1999) começa seu texto dizendo que estamos todos sendo globalizados, e isso é o destino irremediável do mundo, afetando todos na mesma medida e da mesma maneira. Declara que a globalização tanto divide como une, das finanças e do comércio ao fluxo de informação, acontece um movimento localizador, de fixação no espaço. O que para uns é globalização, para muitos é localização, como um destino indesejável e cruel.

No mundo de globais, argumenta o autor, tende a ser um fardo fixar-se na localidade, um estado de privação e degradação que leva à segregação espacial, à separação e à exclusão (1999).

As elites se tornam cada vez mais extraterritoriais e globais e o restante da população localizada. Acontece aí uma ruptura de comunicação entre as duas partes. A condição humana, porém, é o que nos une (1999).

Manuel Castells (1999) irá nos alertar que no século XX e XXI, diante das tendências conflitantes entre globalização e identidade, é preciso ficarmos atentos ao surgimento da “sociedade em rede”, a partir da revolução da tecnologia da informação e da reconstrução do capitalismo. Esses são fatores

que transformaram de forma irrevogável o que chamamos de contemporaneidade.

O autor argumenta que o cenário que se nos apresenta na atualidade passa por 4 pontos principais: 1. Globalização das atividades econômicas; 2. Organização em redes; 3. Flexibilidade e instabilidade do emprego; 4. Individualização da mão-de-obra.

Emerge, pois, na atualidade uma cultura da virtualidade, onde a mídia se torna onipresente e assume expressões poderosas de identidade coletiva diante do desafio da globalização e do cosmopolitismo (1999).

Surge nesses contextos a resistência como singularidade cultural que visa o controle das pessoas sobre suas próprias vidas e ambientes, um movimento de tendência ativa que busca a transformação das relações humanas em seu nível mais básico. A exemplo dessas reivindicações podemos observar o surgimento do feminismo e do ambientalismo. Também uma alta gama de movimentos reativos de resistência em defesa de Deus, da nação, da etnia, da família, da região. Até a existência do Estado-nação é questionada diante da crise da noção de democracia política (1999).

As identidades, surgem como fonte de significados para os próprios atores (ou agentes) sociais. São originadas e construídas enquanto um processo de individuação. Dessa forma, identidades organizam significados. Papeis organizam funções (1999).

O significado, por sua vez, é uma identificação simbólica constituída pelo ator (ou agente) social a partir de uma ação praticada (1999).

A chave de leitura são as “relações de poder” que estruturam, assim, três formas- origens na construção de identidades. Conforme Castells (1999) são elas:

1. Identidade Legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais, tema que está no cerne da teoria de autoridade e dominação de Senett, e se aplica a diversas teorias do nacionalismo (1999, p. 24).

2. Identidade de Resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos, conforme propõe Calhoun ao explicar o surgimento da política de identidade. (1999, p. 24)

3. Identidade de Projeto: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade, e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social. Esse é o caso, por exemplo, do feminismo que abandona as trincheiras de resistência da identidade e dos direitos da mulher, para fazer frente ao patriarcalismo, a família patriarcal, e, assim, a toda a estrutura de produção, reprodução, sexualidade e personalidade sobre a qual as sociedades historicamente se estabeleceram.(1999, p. 24)

Castells (1999) infere a respeito dessas três formas de identidade que [. . .] nenhuma delas encerra, per se, valor progressista ou retrógrado se estiver fora de seu contexto histórico [. . .]” (1999, p. 24).

Outro autor que aborda o conceito identidade é Stuart Hall (2004). Inicia seu texto “Identidade Cultural na Pós – Modernidade” dizendo que as velhas identidades que sustentaram o mundo social estão em declínio e que novas identidades têm surgido diante da fragmentação do indivíduo moderno, configurando o que se convencionou chamar de uma “crise de identidade”. Anuncia em seguida que irá abordar algumas questões da identidade cultural na modernidade tardia que passam pelo sentido de pertencimento a culturas étnicas, raciais religiosas e nacionais. As identidades modernas estariam sendo “descentradas”, deslocadas ou fragmentadas. O próprio conceito de “identidade” é muito complexo, argumenta. Sua pergunta é: não é a própria modernidade que está se transformando?

Bauman (1999) nos diz que estar proibido de mover-se será um símbolo de impotência, incapacidade e dor. A globalidade da elite desfere uma clara criminalização da pobreza, e acréscimo, dos movimentos sociais, como uma ameaça dos “locais”. A meu ver esses rebeldes deixam de aceitar a condição de exclusão. Se tornam “perigosos”. Daí a ordem que temos visto no Brasil, por exemplo, de violência corporal, simbólica e mesmo o extermínio, por parte da polícia dos “criminosos”: negros, homossexuais, pobres, indígenas que reivindicam seus direitos identitários e territoriais. Essa rejeição e extermínio, típica da mentalidade fascista dos campos de concentração é fruto da

fragmentação e do isolamento na base e de uma globalização no topo e que tem no território, em sua dinâmica local-global um terreno fértil para movimentos, gestos, falas e atos de resistência social (Scott, 2004) e constituem novas formas de identidade diante das relações de subalternidade e dominação.

3.3

Ativando os vários sentidos – territorialidade, identidade, subalternidade e formas de resistência social

Dentre todos os sentidos, a visão é o mais monopolizador. Porque somos capazes de ver, não nos preocupamos em sentir o mundo exterior através dos demais sentidos, que ficam adormecidos ou atrofiados [. . .] (Boal, 2007, p. 154).

Para reverter essa situação, Boal propõe múltiplos exercícios para serem feitos de olhos fechados, a fim de que estimulem os nossos vários sentidos. Certa vez em oficina que ministrei com jovens ex-presidiários um dos integrantes do grupo disse após alguns encontros que depois de termos realizado exercícios dessa categoria, quando passava na rua “parava para ouvir o som das asas dos pombos”. Jamais esse jovem usará seus sentidos da mesma forma depois de ter vivido essa experiência. De pássaros e asas nascem poesias que podem falar da liberdade e da libertação.

Aqui territorialidade, identidade se cruzam, pois a base identitária dos povos indígenas é territorial, passa necessariamente pela sua relação com a terra. Mesmo com a devastação da Mata-Atlântica, os Tupiniquim seguem re-existindo e recriando novas formas de ser e estar no território, novas identidades. Algumas, porém, vêm se chocar com a identidade baseada na tradição, não no sentido da multiplicidade, mas no intento de homogeneizar a cultura: são as identidades fundamentalistas cristãs que vimos na etnografia de Salvador (Nizim) e sua luta para manter, com poucos núcleos familiares dentro

de Caieiras Velhas, a tradição e a ancestralidade de seu povo, por exemplo, na preservação da Banda de Congo, na recriação das danças tradicionais Tupiniquins e confecção de tangas para serem usadas nas festividades da aldeia e do povo Tupiniquim.

Outro gesto de resistência social que observamos nas etnografias (primeira parte deste trabalho) foi o de M. M. S., viúva do pajé Alexandre Sizenando, mulher branca, não-índia, que ao se casar com o pajé adquire e agencia toda uma territorialidade Tupiniquim, principalmente ligada ao segredo das plantas e das curas espirituais ensinadas pelo pajé. Mesmo apontada por alguns fundamentalistas cristãos da aldeia de ser “macumbeira”, Maria segue resgatando raízes e agenciando a fala do pajé, à maneira de Spivak (2010), mesmo diante da negativa e das críticas.

3.4

Ver tudo o que se olha – *identidade, território, territorialidade e resistência social*

Esta categoria trata da “[. . .] observação pelo diálogo visual entre duas ou mais pessoas” (Boal, 2007, p. 172). A linguagem verbal ainda é “proibida”. O silêncio é o desafio nessa serie de exercícios. Aqui se estende o Teatro Imagem e visa desenvolver a linguagem visual.

Associamos esta categoria ao campo dos símbolos, ícones (que também se articulam à identidade e à territorialidade), mas está ligada principalmente às formas de resistência social. Todo esse trabalho se constitui o alicerce de uma reflexão sobre o “teatro do poder” (Scott, 2004), como metáfora das relações sociais (e das relações de poder) dentro da aldeia Caieiras Velhas. Indo além, propusemos o Teatro do Oprimido enquanto metodologia de transformação social a ser desenvolvido e analisado.

3.5

A Memória dos Sentidos – *experiência e memória*

Conforme Boal, esta categoria de “joguexercício” visa trazer consciência sobre cada sensação para podermos delas nos lembrar no futuro e retomar determinada emoção através da memória e da imaginação.

Podemos falar também de uma memória corporal, pois trazemos em nosso corpo as marcas do passado. Cada corpo carrega em si a história do indivíduo, de sua coletividade e da própria humanidade.

Associamos aqui a última categoria dos jogos e exercícios do Teatro do Oprimido com alguns dos principais aportes de Walter Benjamin como a noção de “experiência” e o conceito de “memória”.

Podemos começar dizendo que *os índios mortos nos fazem demandas*.

A assistente social Dr. Teresa Matus, professora da Universidade do Chile em seu seminário “Aportes de Walter Benjamin al Trabajo Social Contemporáneo”, no segundo semestre de 2010, nos deu uma enorme contribuição a respeito da noção de “experiência” em Walter Benjamin, reclamada desde um estado de degradação, homologada empiricamente ao território, ao lugar dos acontecimentos e contraposta com uma abstração que encarnaria a teoria.

Conforme Matus (2010), na atualidade, não há justiça feita nem à teoria nem à praxis. Para entender a teoria crítica em Walter Benjamin temos que sair do dualismo.

Benjamin manifestará sua angústia ante a metódica destruição da experiência, o precário estado da experiência genuína e a queda da época moderna à barbárie (Jay, 2009)

Para Benjamin a crise da experiência é comparável ao desastre humano da reificação, a essência da exploração capitalista, e da alienação, conforme G.

Lukács. Detlev Claussen diz que estamos a viver “a experiência da perda da experiência” (2009).

O valor da experiência em Benjamin diz respeito à importância dos detalhes aparentemente triviais, dos momentos da infância, da aura mágica e do significado do nome de certos lugares, por exemplo. Destaca o valor da memória e da experiência, sobretudo da infância, antes de qualquer indagação filosófica. E nos deixa claro que a experiência sem espírito (poesia a meu ver) não conduz a nenhuma parte.

Essa afirmação pode ser elevada ao nível do social e nos exige um resgate da infância da própria humanidade como uma busca da sua ancestralidade. Isso implica a valorização de nossos povos indígenas, sua história, sua mitologia, sua memória, seu pensamento, sua liberdade. E passa por uma retomada do sentido do sagrado em uma sociedade degradada pela perda da experiência ritual como um resgate de nossa própria essência.

É preciso, assim, reconhecer os erros cometidos na juventude. Spinoza nos diz: o erro forma parte da busca da verdade (2009). E quais foram os erros da juventude da humanidade, e, em especial, de nosso país? Como podemos aprender com eles? Quais foram os erros cometidos contra a alteridade e humanidade dos vários povos e culturas tradicionais? Como podemos agir a partir de uma reflexão com base na História social da humanidade? Não estamos na urgência de construir uma nova experiência de humanidade?

“La experiencia puede ser penosa para quien lucha, mas raras veces lo conduce a la desesperanza” (2009, p. 368). “Lembrar’ refere-se ao de onde se veio” (Brandão, 1998, p. 12)

Carlos Rodrigues Brandão em seu livro “Memória Sertão – cenário, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e Manuelzão” nos convida a sete visitas à morada da memória e nos alerta para o que Habermas adverte: “[. . .] a esperança de um ‘novo futuro’ só poderá ser cumprida mediante a memória do passado oprimido” (Habermas, 1989 *apud* Brandão, 1998, p. 12).

Assim, “[. . .] O imaginário de experiências a realizar como futuro deve ser, antes, a recuperação como memória das expectativas não realizadas na experiência das gerações do passado” (1998, p. 29).

Koseleck *apud* Brandão (1998) nos falará de um “espaço da experiência” e um “horizonte de expectativas” como um dilema da modernidade entre tradição e projeto (1998, p. 29).

Dessa forma

[. . .] As expectativas não realizadas no nosso passado através de outros que nos antecederam, e de cujos sofrimentos, de cujos limites e frustrações toca a nós, homens do presente, sermos testemunhas, não são para nós uma espécie de resíduo esquecível, uma falha silenciosa e a ser silenciada no curso de nossos projetos de futuro. Ao contrário, é a sua presença na memória o que torna compreensíveis as próprias experiências ligadas como tradição na cultura”. (1998, p. 32)

Ecléa Bosi nos diz que:

Pela memória, o passado não só vem à tona as águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva, ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (Bosi, 1994, p. 47).

Para Bergson a memória aparece como “[. . .] lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (Bergson, 1959 *apud* BOSI, 1994, p. 47)

O passado atua sobre o presente através do comportamento no que Bosi (1994) chama de “memória hábito” e “memória dos mecanismos motores”. Acontecem, porém, lembranças isoladas e singulares capazes de trazer o passado à tona. São as chamadas “imagens lembrança” que se mostram nos sonhos e devaneios.

Bosi (1994, p. 54) afirma que falta em Bergson “[. . .] um tratamento da memória como fenômeno social”.

Bosi (1994) destaca a função social do sujeito que lembra como uma tarefa de construção social da memória, entre a narração e a interpretação dos fatos criando “universos de discurso” e “universos de significado” (1994, p. 67).

Assim, “[. . .] os fatos que não foram testemunhados “perdem-se”, “omitem-se”, porque não costumam ser objeto de conversa e narração, a não ser excepcionalmente” (1994, p. 67).

A memória assume, assim, seu papel de conservação ou elaboração do passado, entre o instinto e a inteligência (1994, p. 68).

Bosi afirma então “O que poderá mudar enquanto a criança escuta na sala discursos igualitários e observa na cozinha o sacrifício constante dos empregados . A verdadeira mudança dá-se a perceber no interior, no concreto, no cotidiano, no miúdo [...] (1994, p.63).

Assim,

Há dimensões de aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, das histórias e tradições, o reviver dos que já partiram e participam então em nossas conversas e esperanças, enfim o poder que os velhos têm de tornar presente na família os que se ausentaram, pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar. Não se deixam para trás essas coisas, como desnecessárias. Esta força, essa vontade de revivescência, arranca do que passou seu caráter transitório, faz com que entre de modo constitutivo no presente. (1994, p. 74)

[...] Morre a arte da narrativa quando morre a retenção da legenda. Perdeu-se também a faculdade de escutar, dispersou-se o grupo de escutadores [...] A narração é uma forma artesanal de comunicação. Ela não visa a transmitir o “em si” do acontecido, ela o tece até atingir uma forma boa. Investe sobre o objeto e o transforma” (1994, p.88).

“Dessa luta emergem as experiências francamente épicas do tempo: a esperança e a recordação [. . .]” (Lukács apud Bosi, 1994, p. 90).

“A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador a sua matéria, a vida humana” (1994, p. 90).

“Uma atmosfera sagrada circunda o narrador” (1994, p. 91)

Entre os indígenas, utilizar a ferramenta do Teatro do Oprimido com base na memória, articulada à identidade, à territorialidade e à observação das formas de resistência social desses povos, pode nos possibilitar um tipo de ação num “eterno retorno”, como diz Mircea Eliade, à fonte dos indivíduos em sua cultura,

pois concordamos com Walter Benjamin que a inovação como futuro está no passado.

3.6

Um antropólogo lendo um teatrólogo – Scott conversa com Boal

A partir das noções de “discurso público” e “discurso oculto” de James Scott, e tendo em vista as categorias teóricas que associamos às cinco categorias de jogos e exercícios do Teatro do Oprimido, será feita, em desdobramentos futuros desta, uma nova investigação com as mulheres Tupiniquim utilizando as técnicas do Teatro do Oprimido para extrair elementos da memória, da identidade, do território, da territorialidade, do lugar, das formas de resistência social, e das relações de poder e subalternidade em Caieiras Velhas. Será privilegiada a técnica do Teatro Fórum.

Teatro Fórum: a compreensão e intervenção na realidade

A palavra Ascese

A curinga Bárbara Santos em seus Seminários “Raízes e Asas I e II”, no Centro de Teatro do Oprimido (RJ) em 2010 e 2011, nos alertou que o movimento de entender o contexto social (geral e conjuntural), a partir das relações pessoais, pela metáfora (representação, compreensão e transformação), presentes no debate e intervenção com a plateia no Teatro Fórum, opera o que Augusto Boal chamou de *Ascese*.

A *Ascese* se dá no Fórum. Quanto mais clara for a pergunta, melhor a plateia vai intervir.

De acordo com os temas que surgem no grupo, o multiplicador tem que buscar esse movimento da *Ascese* (ascender ao geral, conjuntural) e retornar ao real para interrogá-lo, a partir da *necessidade* e do *desejo* do oprimido em romper com a cadeia de opressão, buscando formas de superá-la. Não podemos

impor desejo ao espect(ator), mesmo que para o multiplicador e o curinga esteja clara a situação de opressão. O desejo nasce do sujeito desejante que abandona a situação de objeto e toma as rédeas da ação em sua vida. Quem tem que assumí-la é o próprio oprimido. Precisamos, assim, ir com os ouvidos e olhos abertos, mais que a boca. O Fórum é o momento em que a inversão do jogo social se torna possível pela ação dos espect(atores).