

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES

André Gracindo Gomes

O Teatro do Oprimido como prática política no contexto
da emancipação em Jacques Rancière

Niterói, 2013

André Gracindo Gomes

O TEATRO DO OPRIMIDO COMO PRÁTICA POLÍTICA NO CONTEXTO
DA EMANCIPAÇÃO EM JACQUES RANCIÈRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção de título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de pesquisa: Estudos Críticos das Artes

Orientador: Pedro Hussak

Niterói

2013

FOLHA DE APROVAÇÃO

ANDRÉ GRACINDO GOMES

O TEATRO DO OPRIMIDO COMO PRÁTICA POLÍTICA NO CONTEXTO DA EMANCIPAÇÃO EM JACQUES RANCIÈRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção de título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Niterói, 25 de Junho de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Pr. Dr. Pedro Hussak
(Presidente e Orientador)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Pra. Dra. Martha Ribeiro
(Membro Interno)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Pra. Dra. Beatriz Wey
(Membro Externo)
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Pós Graduação dos Estudos Contemporâneos das Artes, por possibilitar uma jornada valorosa e sobretudo criativa, especialmente àqueles aos quais estive ligado diretamente, a saber, Jorge Vasconcelos, Luiz Guilherme Vergara, Pedro Hussak e Tânia Rivera.

Aos professores da banca, pela colaboração na pesquisa, Martha Ribeiro e Beatriz Wey, e em especial, ao meu orientador, Pedro Hussak, mais uma vez.

A todos os colegas do curso, em especial aos eclosivos Luciana Ponso, Carlos Lima, Eliane Carvalho, Edu Monteiro e Janis Clémen.

Aos amigos de palco e de vida, pelas intensas trocas e experiências que me conduziram a estes questionamentos, Renato Machado, Jacqueline Lobo, Guilherme Mariz, Rodrigo Vrech, Cláudio Garcia, Felipe Garcia, Eliomar Bonavita, e especialmente a Marcos Henrique Rego.

Aos amigos da cena maior, companheiros diários, pelo apoio reiterado, Fernando, Marco Gérard, Clarice, Aurelio, Flávio, Tati, Thai e Isabela.

A todos os meus familiares, pela reforçada e constante fé em meu trabalho, em especial aos meus pais, Lenora Gracindo e Junicael Gomes.

A Raquel Botafogo, pelo incansável carinho, cuidado e paciência.

“Antes de fazer teatro, no espelho eu via uma empregada doméstica.”

(Maria)

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo principal analisar as práticas do *Teatro do Oprimido* em face da construção de um *espectador emancipado*, como elaborado na obra de Jacques Rancière. Elaboramos uma revisão crítica do trabalho de Augusto Boal com o intuito de restabelecer o seu potencial político dentro do teatro na atualidade. Rancière constrói uma leitura crítica das obras de arte política através do século XX, nas quais a obra de Boal está inserida, afirmando que estas não estabeleceram um território apropriado para esta *emancipação*. Segundo o autor, há uma falha dos artistas na compreensão das suas premissas ao considerarem que o espectador foi destituído de um princípio de ação original, tornando-se passivo. Para construir uma nova relação dentro do campo da arte, o autor retoma a experiência pedagógica de Joseph Jacotot com o *Ensino Universal*, desenvolvendo a ideia de *emancipação* intelectual sobre um conceito-chave: a *igualdade das inteligências*. Verificaremos as bases políticas nas quais Rancière abriga esta proposta, contextualizando-a dentro da ideia de *partilha do sensível* e dos *regimes de identificação das artes*. Observaremos alguns paradoxos nesta análise no tocante a condição de visibilidade de determinadas práticas teatrais. A partir desta compreensão, abordaremos especificamente o *Teatro Fórum* e o *Teatro Legislativo*, destacando as reconfigurações operadas por estes na disposição dos espaços, nos modos de ver e de dizer. Nesta perspectiva, concluiremos que há uma capacidade política intrínseca ao projeto de Boal, que se apresenta de forma independente dos objetivos aos quais ele se propõe. A metodologia aplicada no desenvolvimento do trabalho é fundamentalmente de caráter teórico, utilizando-se dos escritos dos autores como fonte de dados.

Palavras-chave: emancipação, espectador, teatro do oprimido, política, igualdade.

RÉSUMÉ

Cette recherche se propose à analyser les pratiques du Théâtre de l'Opprimé en face de la construction d'un spectateur émancipé, comme est conceptualisé chez Jacques Rancière. Nous avons élaboré une révision critique du travail d'Augusto Boal, visant à rétablir son potentiel politique dans le théâtre de l'actualité. Rancière construit une lecture critique des œuvres de l'art politique au XXe siècle, parmi lesquelles l'œuvre de Boal est inscrite, et affirme que celles-ci n'ont pas établi un terrain approprié pour l'émancipation. Selon l'auteur, il y a une erreur des artistes dans la compréhension des leurs prémisses quand ils considèrent que le spectateur ait été destitué d'un principe d'action original, étant devenu passif. À fin de construire une nouvelle relation à l'intérieur du champ de l'art, l'auteur reprend l'expérience pédagogique de Joseph Jacotot avec l'Enseignement Universel, développant l'idée de l'émancipation intellectuelle à propos d'un concept clef: l'égalité des intelligences. Nous vérifierons les bases politiques dans lesquelles Rancière appuie cette proposition, en la replaçant dans le contexte de l'idée du partage du sensible et des régimes d'identification des arts. Nous signalons quelques paradoxes dans cette analyse en ce qui concerne la condition de visibilité de quelques pratiques théâtrales déterminées. À partir de cette compréhension, nous traitons spécifiquement le Théâtre-Fórum et le Théâtre Législatif, en faisant remarquer les nouvelles configurations opérées pour ceux-ci dans la disposition des espaces, dans les manières de voir et de dire. Dans cette perspective, nous pouvons conclure qu'il y a une capacité politique intrinsèque au projet de Boal, qui se présente d'une manière indépendante des objectifs auxquels il se propose. La méthodologie appliquée dans le développement de ce travail est fondamentalement théorique, en s'utilisant des écrits des auteurs comme sources d'information.

Mots-clés : émancipation, spectateur, Théâtre de l'opprimé, politique, égalité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O ESPECTADOR EMANCIPADO.....	20
1.1 A IGUALDADE DAS INTELIGÊNCIAS.....	20
1.1.1 O ensino progressivo ordenado e o embrutecimento.....	20
1.1.2 O ensino universal e a emancipação.....	22
1.1.3 A crítica ao embrutecimento.....	25
1.2 A EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL E A CENA TEATRAL.....	28
1.2.1 Do mestre embrutecedor ao artista embrutecedor.....	30
1.2.2 A crítica à arte engajada: casos de Artaud e Brecht.....	32
1.2.3 O fim da relação de causa e efeito.....	36
2 A PARTILHA DO SENSÍVEL E OS REGIMES DE IDENTIFICAÇÃO DAS ARTES NO CONTEXTO TEATRAL.....	38
2.1 A PARTILHA DO SENSÍVEL.....	38
2.1.1 A partilha do sensível: política e polícia.....	42
2.1.2 A partilha do sensível e a emancipação intelectual.....	47
2.1.3 A partilha do sensível e a relação com o teatro.....	48
2.2 OS REGIMES DE IDENTIFICAÇÃO DAS ARTES.....	50
2.2.1 O regime ético das imagens.....	51
2.2.2 O regime representativo ou poético das artes.....	53
2.2.3 O regime estético das artes.....	55
2.3 OS MODELOS PEDAGÓGICOS DE EFICÁCIA DAS ARTES.....	58
2.3.1 A instantaneidade ética.....	58
2.3.2 A eficácia representativa.....	59
2.3.3 A eficácia estética ou a suspensão do efeito.....	61
2.4 AS PRÁTICAS TEATRAIS E OS MODELOS DE EFICÁCIA DAS ARTES.....	63
2.4.1 Desfigurações: a tragédia grega e a contemporaneidade.....	64
2.4.2 O teatro pós-dramático e os regimes de identificação das artes.....	67
2.4.2.1 Entre a representação e a situação: uma cena de visibilidade cambiante.....	69
2.4.2.2 O teatro pós-dramático como experiência pedagógica: reflexos nas relações de	

politicidade.....	71
2.4.2.3 O teatro de rua e suas múltiplas condições de visibilidade.....	74
3 O TEATRO DO OPRIMIDO.....	76
3.1 O TEATRO DO OPRIMIDO: ORIGENS E CONCEITOS-CHAVE.....	76
3.1.1 Oprimidos e opressores.....	76
3.1.2 Opressão e estética: articulações entre poder e linguagem.....	78
3.1.3 Objetivos do Teatro do Oprimido: o teatro como linguagem.....	81
3.1.4 Os espect-atores e a prática da linguagem teatral.....	83
3.2 AS FERRAMENTAS DO TEATRO DO OPRIMIDO.....	86
3.2.1 O Teatro Invisível.....	87
3.2.2 O Teatro Fórum.....	89
3.2.3 O Teatro Legislativo.....	93
3.3 LIMITAÇÕES DA NOSSA ANÁLISE.....	96
4 O TEATRO DO OPRIMIDO NO CONTEXTO DA POLÍTICA DE RANCIÈRE....	99
4.1 O TEATRO DO OPRIMIDO NA PERSPECTIVA DOS REGIMES DE IDENTIFICAÇÃO DAS ARTES.....	99
4.1.1 O Teatro Fórum e a o regime de dupla visibilidade.....	101
4.1.2 O Teatro Legislativo e a encenação da democracia consensual.....	105
4.1.3 Conclusões.....	107
4.2 O TEATRO DO OPRIMIDO E A VISIBILIDADE DOS SEM PARTE.....	108
4.3 O TEATRO DO OPRIMIDO E A EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	118

INTRODUÇÃO

O objeto central da dissertação aqui apresentada é a análise crítica das práticas do *Teatro do Oprimido* à luz do conceito de *política* na perspectiva do pensador francês Jacques Rancière. Estudaremos como possibilidade a identificação da sua construção de um *espectador emancipado*¹, tecendo um paralelo entre este e o *espect-ator*² de Augusto Boal. O tema me despertou a atenção a partir de uma experiência pessoal trabalhando na *Companhia Chronos de Teatro*, estabelecida na cidade do Rio de Janeiro, onde estive investigando de forma prática as relações entre espectadores e atores em cena aberta. O último trabalho apresentado pela companhia, em especial, intitulado *Nosferatu – um pouco de nós*, propôs-se a experimentar uma comunicação direta entre os dois grupos. Esta comunicação ocorria tanto na interlocução do texto dramático, que se dirigia ora aos atores e ora aos espectadores presentes, quanto na própria construção da dramaturgia do espetáculo, que dependia de uma ação efetiva dos espectadores diante de uma questão que lhes era colocada durante o transcurso da ação. A ação se passava em um tribunal, e a corte, representada pela plateia, decidiria pela absolvição ou condenação do personagem julgado por meio de uma votação. De acordo com a apuração dos votos de todos os presentes o desenlace do espetáculo poderia se dar de duas formas diferentes. Após várias sessões nas quais obtivemos resultados inesperados, observamos que a construção do texto favorecia um determinado veredicto por parte da plateia: o personagem julgado estava quase sempre livre das acusações. Tínhamos a intenção de provocar uma reflexão bastante específica naquela plateia que era justamente a oposta da que ela revelava naquela escolha recorrente. Notamos que este problema tinha origem em um desequilíbrio na estrutura dramática que favorecia aquele determinado personagem. Portanto, decidimos reescrever a argumentação dos personagens e os resultados dos julgamentos começaram a se equilibrar. Daí em diante ficamos satisfeitos com a nossa construção. Porém, em decorrência desta falha e do subsequente sucesso, algumas questões se impuseram. Perguntávamo-nos de que forma o espetáculo poderia ser uma fonte inspiradora de uma reflexão consistente para o espectador. E ainda mais profundamente, nos interrogávamos de que maneira esta suposta reflexão poderia desencadear neste espectador um processo de estesia, em outras palavras, um processo de construção de uma sensibilidade

¹ O autor se utiliza deste termo pela primeira vez na obra *O espectador emancipado* (RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012).

² Termo utilizado por Augusto Boal para se referir aos participantes do evento teatral nas práticas do *Teatro do Oprimido*, mais especificamente o espectador que entra em cena no *Teatro Fórum*.

específica proveniente desta reflexão. A incerteza com relação aos efeitos causados por um determinado espetáculo não é exatamente uma novidade na extensa história dos artistas que lidam com a prática teatral. Porém, em adição a esta incerteza somou-se a natureza daquela proposta cênica, de uma interlocução direta com os espectadores. Este modo de relação provocou uma reação inesperada ao término das sessões. De forma bastante regular e recorrente, uma parcela dos espectadores permanecia na sala de apresentações para trocar informações com os artistas envolvidos no trabalho. Ainda que em nenhum momento fosse sugerido este espaço de intercâmbio, ele foi espontaneamente criado e gerido pelos próprios espectadores, o que julgamos ter sido de alguma maneira uma continuidade do movimento iniciado durante o espetáculo. Esta primeira observação sobre a nossa prática despertou uma necessidade de uma investigação de referências teóricas que abarcassem esta conexão, entre a cena, o espectador, e as enunciações de ambas as partes. Neste percurso, deu-se o encontro com as obras de Jacques Rancière e de Denis Guénoun, que se tornaram os principais interlocutores no campo da filosofia e do teatro, e que se remetem diretamente a estas questões, alicerçando a escritura do projeto de pesquisa aqui apresentado.

Da parte de Jacques Rancière agregamos o conceito de *espectador emancipado*, um desdobramento das ideias desenvolvidas em sua obra intitulada *O Mestre Ignorante*³. Nesta, o autor aborda a questão da *emancipação intelectual* a partir da história de Joseph Jacotot. A experiência pedagógica de Joseph Jacotot, realizada em 1818, pode ser entendida como uma crítica ao ensino tradicional ou método de *ensino progressivo ordenado*, o qual ele crê funcionar sobre um *mito pedagógico*. Segundo o autor, este mito divide a inteligência em duas, uma *inteligência superior* e outra *inteligência inferior* (RANCIÈRE, 2010, p.24), atribuindo a primeira ao mestre e a segunda ao aluno. A primeira está ligada à razão, ao método, à erudição e ao homem *culto*; a segunda, normalmente associada ao empirismo, ao aprendizado por meio dos hábitos e das necessidades, à criança e ao homem do *povo*. De acordo com este método de ensino é da responsabilidade do mestre explicar a lição, identificar as necessidades do aluno e, na medida em que este compreende ou não determinada questão, fornecer uma nova explicação para ela. Este mito cria, portanto, uma *incapacidade intelectual*, uma *desigualdade primordial*, gerando uma dependência: é preciso que um outro homem torne clara determinada ideia, através da exposição oral, da explicação, da sua *legitimação* verbal. A este processo, Rancière intitulou de *embrutecimento*:

³ RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

Ele é a metáfora do abismo radical que separa a maneira do mestre da do ignorante, porque separa duas inteligências: a que sabe em que consiste a ignorância e aquela que não o sabe. Esta distância radical é o que o ensino progressivo e ordenado ensina ao aluno em primeiro lugar. Ensina-lhe primeiramente a sua própria incapacidade. Assim, em seu ato ele comprova incessantemente o seu próprio pressuposto, a desigualdade das inteligências. Esta comprovação interminável é o que Jacotot chama de embrutecimento. (RANCIÈRE, 2012, p.14)

À esta lógica ele contrapõe a sua experiência com o *Ensino Universal*, que tem como premissa a *igualdade das inteligências*. Segundo esta forma de ensino⁴, as capacidades intelectuais do aluno e do mestre são as mesmas: identificar no mundo ao redor as informações dadas, compará-las com sua própria experiência, e decodificá-las, recompondo a sua experiência pessoal. Jacotot afirma que o ser humano desenvolve todas as suas capacidades intelectuais de acordo com o mesmo procedimento que aprende a língua materna: escutando, comparando, repetindo, assimilando, se aprimorando de acordo com a necessidade de comunicação. Logo, não haveria diferenças entre as capacidades dos homens, não existindo duas espécies de inteligências:

A mesma inteligência faz os nomes e os signos matemáticos. A mesma inteligência faz os signos e os raciocínios. Não há dois tipos de espíritos. Há desigualdade nas *manifestações* da inteligência, segundo a energia mais ou menos grande que a vontade comunica à inteligência para descobrir e combinar relações novas, mas não há hierarquia da *capacidade intelectual*. É a tomada de consciência dessa igualdade de *natureza* que se chama emancipação, e que abre o caminho para toda aventura no país do saber. (RANCIÈRE, 2010, p.49)

Esta ideia, fundamental para a compreensão da *emancipação do espectador* proposta por Jacques Rancière, será retomada de maneira mais extensa e aprofundada durante a dissertação. Por ora nos é suficiente transportar esta lógica do *embrutecimento* e da *emancipação* para a relação do teatro com os seus espectadores, como o autor o faz na obra *O espectador emancipado*. Nesta, ele compara as tentativas de alguns artistas de promover o engajamento do espectador em um processo de conscientização política com o procedimento utilizado pelo *ensino progressivo ordenado*. Para o autor, as obras construídas com este objetivo recaem em uma relação de desigualdade das capacidades intelectuais. Nesta relação, o artista é a *inteligência superior* que necessita explicar à *inteligência inferior* do espectador aquilo que este não é capaz de compreender por si mesmo. Neste sentido, Rancière põe em

⁴ Efetivamente trata-se menos de uma forma de ensino, ou de um método, mas de uma compreensão do próprio sentido de uma autonomia intelectual. Retomaremos este ponto com mais detalhes no decorrer do primeiro capítulo.

xeque diversas iniciativas de uma arte dita “política” e os seus supostos efeitos. O autor vê a derrocada dos projetos revolucionários do socialismo científico⁵ em consonância com a ineficiência destas obras de arte engajadas do século XX. Daí a extensão da sua crítica das vanguardas políticas às vanguardas estéticas. Nesta crítica, Rancière analisa os projetos das vanguardas estéticas e das obras que pretendem conduzir o espectador à sua emancipação. Ambas falham no mesmo aspecto: consideram o indivíduo como um sujeito despreparado para a revolução. Ele julga que determinados objetivos da arte política falham em seu projeto por tratar o sujeito em sua *minoridade*⁶. Este, que é um desigual, que é incapaz de conduzir a sua própria emancipação, tem no lugar do partido a obra de arte, que aponta para a mudança desejada. O artista torna-se o *mestre embrutecedor*, o explicador. As vanguardas artísticas instauram a diferença, a desigualdade das inteligências, a incapacidade estético-política. Todas as tentativas de um engajamento do espectador implicariam, portanto, em uma falha inicial: o irreconhecimento da sua autonomia para uma mobilização e da sua capacidade de leitura de mundo. Assim, é preciso que o artista faça algo, que indique a este o caminho correto:

O dramaturgo ou o diretor de teatro queria que os espectadores vissem isto e sentissem aquilo, que compreendessem tal coisa e que tirassem tal conclusão. É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão direta e fiel: há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado – num corpo ou numa mente – e deve passar para o outro. O que o aluno deve *aprender* é aquilo que o mestre *faz aprender*. O que o espectador *deve ver* é aquilo que o diretor *faz ver*. A essa identidade de causa e efeito, que está no cerne da lógica embrutecedora, a emancipação opõe sua dissociação. (RANCIÈRE, 2012, p.18)

Este pensamento que formaliza a ação do artista no sentido de conduzir o espectador à aquilo que ele *deve ver* é resultado de uma lógica que argumenta que o teatro praticado à época teria levado os espectadores à uma postura passiva. O espectador, iludido por uma prática teatral que ignorava deliberadamente determinados problemas sociais, teria se tornado

⁵ Sobre a divergência de Rancière com o socialismo científico: “Althusser havia escrito um texto bastante violento contra o movimento estudantil para explicar que aqueles jovens ativistas não sabiam nada de ciência e que boiavam no meio da ideologia: somente a ciência divulgada pelos mestres da filosofia e os dirigentes comunistas podia armar as massas contra a burguesia. Juntamente com alguns camaradas eu me encontrei preso neste discurso conveniente que fazia com que nós parecêssemos os representantes da Verdade em meio aos estudantes perdidos. Maio de 68 foi um despertar brutal: este discurso científico da pretensa liberação me pareceu o mesmo da ordem dominante” (RANCIÈRE, J. La démocratie selon Jacques Rancière: depoimento. [maio de 2007]. Paris: **Philosophie magazine**, tradução nossa).

⁶ A ideia de *minoridade* está ligada ao *esclarecimento* kantiano: “*Esclarecimento* significa a saída do homem de sua *minoridade*, pela qual ele próprio é responsável. A *minoridade* é a incapacidade de se servir de seu próprio entendimento sem a tutela de um outro” (http://ensinarfilosofia.com.br/_pdfs/e_livros/47.pdf). Desenvolveremos mais detalhadamente esta relação durante o primeiro capítulo da dissertação.

cego para estes. Devido a isto, alguns artistas empenharam suas práticas no intuito de devolvê-los um poder que lhes teria sido relegado. Estes artistas acreditaram que, por meio de suas poéticas, estariam promovendo um processo de *emancipação do espectador*. Assim, na percepção de dois artistas que Rancière analisa, Artaud e Brecht, o teatro teria se afastado de uma função de ativação dos sentidos ou de conscientização social para satisfazer aos desejos fúteis de uma classe burguesa. De forma a se recuperar deste erro na sua trajetória, ambos criaram poéticas que pretenderam retirar o espectador da sua passividade e reempoderá-lo de sua função ativa na sociedade a partir de dois movimentos distintos e antagônicos. Artaud pretendeu pôr fim a toda e qualquer distância entre obra e espectador, fazendo deste o indivíduo que tem posse de seu poder vital de ação sobre o mundo. Em sentido contrário, Brecht quis afastar o homem daquilo que ele considerou um carrossel de ilusão: a cena burguesa realista. Somente o distanciamento crítico permitiria a reflexão sobre o que se vê, ao passo que o envolvimento afetivo com a cena induziria por meio da catarse a um estado de anestesia dos sentidos. O problema para Rancière é que, de acordo com estas poéticas, os espectadores *devem* assumir determinados comportamentos específicos para que se emancipem. Portanto, ambos os projetos fracassam, pois, tratam o espectador como um desigual, reconstruindo a mesma relação de *embrutecimento* estabelecida entre o mestre e o aluno criticada por Jacotot.

É sobre esta base que daremos início a nossa análise crítica do lugar do *espectador emancipado* nas práticas do *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal. Elaborado em uma longa jornada por diversos países, durante o exílio do diretor e dramaturgo brasileiro em função do golpe militar no Brasil, suas diferentes práticas têm em comum uma ação concreta do espectador. No caso do *Teatro Fórum*⁷, por exemplo, este intervém fisicamente nas diversas cenas apresentadas, tomando o lugar do ator que está em cena. Para Boal, é preciso que o cidadão assuma a função de protagonista na cena teatral, para que ele seja capaz de assumir esta mesma função na situação social fora dos limites do palco. O exercício do *Teatro do Oprimido* é circunscrito à uma relação direta com a realidade dos espectadores: a cena apresentada é sempre uma representação de uma situação de *opressão* vivida por um grupo social determinado. Ao entrar no jogo teatral e modificar a cena para construir uma realidade desejada, Boal devolve ao espectador a condição de sujeito da sua própria história, e ensaia a sua mudança em ato. Este mecanismo tem um laço com as teorias do diretor e filósofo Denis

⁷ Como veremos, todo o processo de desenvolvimento do *Teatro Fórum*, uma das técnicas de atuação do *Teatro do Oprimido*, se utiliza de uma enunciação advinda dos participantes do evento.

Guénoun. Em seu ensaio *A exibição das palavras* o autor compara a apresentação do espetáculo teatral à realização de uma assembleia. Para Guénoun, o caráter desta apresentação é sempre político, pois se baseia em uma convocação pública, em um espaço designado, no qual as diferentes partes da cidade tomam contato com uma série de discursos, por meio da articulação da palavra neste fórum aberto. Neste fórum, a relação ótica com a cena tem o caráter de um jogo onde o espectador é um atuador em potencial, um homem apto a entrar em cena:

A necessidade do olhar teatral é uma necessidade jogadora, que acompanha o jogo dos jogadores em posição virtual de jogar também. Depois do jogo, antes do jogo, à espera de ou chamado a um jogo que talvez não venha jamais, mas que se coloca no horizonte da visão. A necessidade do olhar teatral é, tanto quanto a do fazer, necessidade de jogo, necessidade do jogo. (GUÉNOUN, 2004, pp.149-150)

Nesta perspectiva, o jogo está no cerne das origens da linguagem teatral: olhar e jogar estariam intrinsecamente conectados. É com uma fabulação sobre uma cena mítica arquitectural que o autor explicita esta origem:

[...] a passagem ao jogo da atuação é o que mostra que o ator em cena é membro da comunidade dos espectadores. Ele é natural, ele é como um de nós. Ele não é ator por essência, mas porque, num dado momento, ele começa a atuar, ele entra no jogo. O entrar no jogo da atuação é o vestígio, em cena, do gesto de convite pelo qual o ator foi chamado a subir ao palco. É o começo do teatro, seu princípio, sua produção a partir da cidade. É seu fundamento comunitário, político. (GUÉNOUN, 2003, pp.59-60)

De acordo com o diagnóstico de Boal, nas formas usuais praticadas no teatro, o espectador não é mais este jogador em *potencial*, não está mais conectado ao sentido inicial de comunicação teatral comum a todos os presentes. Esta separação descrita por Guénoun se consumou completamente: o *ver* se tornou separado do *jogar*. Porém, esta narrativa também descreve a natureza do trabalho do ator em uma igualdade com a situação dos espectadores: a linguagem teatral pertence a ambos, ela lhes é comum e portanto poderia ser praticada por qualquer um. Neste sentido, o *Teatro do Oprimido* não é um processo no qual se ensina o cidadão a atuar corretamente a partir de cânones definidos, mas um exercício a partir das ferramentas próprias da codificação teatral e da sua prática, da qual ele foi separado. Em outras palavras, através das práticas do *Teatro do Oprimido* o *espect-ator* não aprende a compreender a arte de acordo com um modelo ou a produzi-la conforme o mesmo: ele exercita um modo de escrita e leitura que lhe é inato, próprio da linguagem humana e,

consequentemente, redescobre os modos pessoais de produção e de compreensão. O cerne da questão reside neste ponto: para Boal, a linguagem teatral contém especificidades que são estruturadas na própria prática da cena. Ela codifica, através da ação dos corpos, um processo comunicativo que une o *simbólico* e o *sensível*, condensando palavra, imagem e som. Portanto, é somente através do exercício em ato deste processo que se pode ampliar a percepção sobre essa espécie de comunicação. De fato, para ele, ser espectador não é um comportamento natural da relação do homem com o espetáculo teatral, mas uma atribuição da disposição dos poderes que estabelecem condições de visibilidade destes homens e dos lugares destinados a cada um deles na relação teatral.

Em princípio, esta proposta entra em choque frontal com a ideia de *emancipação do espectador*, como acabamos de ilustrar. O *Teatro do Oprimido* poderia facilmente ser objeto da mesma crítica que Rancière faz aos trabalhos desenvolvidos por Brecht e por Artaud, ou seja, uma relação entre obra e espectador que pretende tomar o lugar da consciência do indivíduo com o intuito de engajá-lo em uma transformação. Contudo, as práticas teatrais, quaisquer sejam elas, estabelecem uma forma de relação do espectador dentro do espaço teatral, criando uma determinada *partilha do sensível*⁸. Rancière observa os atos estéticos de forma política porque eles definem experiências comuns partilhadas, que determinam esferas de participação e de exclusão com todos os envolvidos. Ao mesmo tempo, os campos de ocupação de cada pessoa determinam as possibilidades de ter parte ou não nesta partilha. É uma articulação que regula espaços, tempos e tipos de atividade:

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2009, pp.16-17)

Como veremos adiante com maior profundidade, a ideia de *política* em Rancière passa pela modificação das relações de visibilidade na *partilha do sensível*, e também pressupõe um determinado engajamento. Porém, este engajamento não é fruto de uma “verdade” exterior ao indivíduo, que lhe é ensinada por um professor, no caso da relação pedagógica; por um dirigismo, no caso do ativismo político; e, no caso do teatro, por uma mensagem ou um comportamento predeterminados. É neste ponto que o autor cria uma proposta de radicalizar a

⁸ Este conceito é elaborado por Jacques Rancière nas obras *O desentendimento* (RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. Paris: Galilée, 1995) e *A partilha do sensível* (RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009). Discorreremos sobre esta relação no segundo capítulo da pesquisa.

ideia de *igualdade das inteligências*, que toca o centro da ação política: a igualdade de qualquer indivíduo em toda a relação social como premissa, reivindicada *em ato*. O “povo”, uma subjetivação utilizada por uma determinada *partilha do sensível*, só efetua um movimento político quando age em uma reivindicação própria. Aquilo que se atribui a esta subjetivação não é, de fato, o que ela significa. Há sempre uma diferença entre a conta que cada lado têm sobre esta operação e, portanto, a parte subjetivada deve instituir um *litígio* sobre esta conta⁹. De fato, as partes só se instauram politicamente quando se nomeiam a si mesmas, declarando em ato as próprias subjetivações. É este movimento litigioso que Rancière não vê contemplado nas obras que usualmente se nomeiam como políticas.

Nesta perspectiva, examinaremos as práticas do *Teatro do Oprimido* deslocadas do seu contexto original, ou seja, não analisaremos o seu princípio *político* a partir dos objetivos de transformação da realidade que Boal propõe, o que seria um equívoco, mas como um modo de agrupar indivíduos diante de uma *partilha do sensível* determinada, que reivindicam uma nova subjetivação sobre a sua própria condição e os seus próprios discursos, independente dos seus propósitos. Como veremos adiante, este agrupamento gera um *ato de fala* performatizado, integralmente elaborado pelos participantes do evento teatral, que constrói várias camadas ficcionalizadas de uma determinada situação. Nosso objetivo é identificar quais são os aspectos intrinsecamente políticos contidos nestes gestos, e entendê-los dentro do contexto teatral e da *política* conforme elaborada por Rancière.

Assim, apresentamos aqui uma breve trajetória desenvolvida por este trabalho de pesquisa. Iniciamos a dissertação discorrendo sobre o desenvolvimento da ideia de *emancipação intelectual* e da sua transposição para o contexto teatral e de como ele se apresenta de acordo com a perspectiva de Jacques Rancière. Observaremos as condições paradoxais da proposta de um *espectador emancipado* e avaliaremos de que forma esta emancipação não pode ser consolidada por meio das práticas teatrais do século XX com as poéticas de Brecht e Artaud, analisando alguns paradoxos referentes a este conceito. Ao longo do segundo capítulo, apresentamos os conceitos de *partilha do sensível* e dos *regimes de identificação das artes* proposto por Rancière, aproximando os mesmos de algumas práticas teatrais do teatro contemporâneo, de forma a examinar a sua aplicabilidade e possíveis contradições. No terceiro capítulo, tratamos do *Teatro do Oprimido*, analisando especificamente as práticas do *Teatro Fórum* e do *Teatro Legislativo*. Por fim, construiremos

⁹ “A política é a esfera de atividade de um comum que só pode ser litigioso, a relação entre as partes que não passam de partidos e títulos cuja soma é sempre diferente do todo”(RANCIÈRE, 1996, p.29).

uma aproximação entre estas práticas propostas por Boal e a ideia de *política* em Rancière, buscando elementos que permitam uma leitura das mesmas à luz do filósofo francês.

A pesquisa aqui formulada irá privilegiar os aspectos teóricos referentes ao exercício de atores, encenadores, teóricos de teatro, e também de quaisquer pensadores que estejam voltados para as relações espetaculares dentro do âmbito da arte, e de forma mais abrangente, do âmbito da comunicação e da filosofia. Desta forma esperamos contribuir para as discussões de um amplo conjunto de profissionais da arte e pesquisadores destes campos, fornecendo material para novas incursões teóricas, mas também considerando que este mesmo material revele potencialidades para o exercício prático da cena e dos experimentos e exercícios que a constroem.

1 O ESPECTADOR EMANCIPADO

Neste capítulo apresentaremos a questão da *emancipação do espectador* no teatro e as suas referências teóricas na acepção de Jacques Rancière. Como ponto de partida, definiremos a compreensão da *igualdade das inteligências* do ponto de vista do autor, retomando a análise da experiência de Jacotot. Desenvolveremos a conexão desta ideia com os conceitos de *emancipação* e de *embrutecimento* e da associação dos mesmos com o *ensino universal* e o *ensino progressivo ordenado*. Em seguida, discorreremos sobre o entendimento que Rancière faz sobre a questão no campo teatral, revisando as suas análises sobre as obras de Artaud e Brecht. Por fim, estabeleceremos a relação entre estes conceitos e a *emancipação do espectador*, determinando a sua relação com a ideia de *política* sob o qual o autor o insere.

1.1 A IGUALDADE DAS INTELIGÊNCIAS

A questão da *emancipação intelectual* para Rancière tem origem em sua obra *O Mestre Ignorante*, na qual tece uma análise crítica sobre a experiência pedagógica de Joseph Jacotot. Neste livro, Rancière conta a história deste e daí deriva uma concepção de *ensino universal* a partir do princípio da *igualdade das inteligências*. Este princípio, central na obra do filósofo, é também um ponto chave para a compreensão da emancipação do espectador. Desenvolveremos a seguir a sua construção, ao delinear a oposição entre o *embrutecimento* e a *emancipação*, representados respectivamente pelo *ensino progressivo ordenado* e pelo *ensino universal*. Como desdobramento desta oposição, retomaremos a análise crítica de Rancière do *embrutecimento* com o propósito de introduzir esta ideia dentro da experiência dos artistas na cena teatral.

1.1.1 O ensino progressivo ordenado e o embrutecimento

A partir de Jacotot, Rancière analisa as práticas pedagógicas do *ensino progressivo ordenado*. Segundo o autor, estas são organizadas na compartimentação do conhecimento e no modo sequenciado de instrução. As lições são divididas em etapas, as quais se desenvolvem cumulativamente, uma em dependência da outra, da mais simples para a mais complexa. Cabe ao mestre determinar a evolução do aprendizado do aluno e transmitir-lhe o conhecimento de cada uma das etapas na medida em que o aluno consolida a informação dada:

Aprendem-se algumas regras e alguns elementos, que são aplicados a alguns trechos escolhidos de leitura, alguns exercícios correspondendo aos rudimentos adquiridos. Em seguida, passa-se a um nível superior: outros rudimentos, outros livros, outros exercícios, outro professor... (RANCIÈRE, 2010, p.41)

Para que tal desenvolvimento transcorra de forma apropriada, o mestre atua no aprendizado oferecendo uma *explicação* da lição para o aluno de forma a esclarecê-la, facilitando a compreensão da mesma, e fornecendo sempre uma nova visão sobre esta caso o aluno não a compreenda, uma nova *explicação* para a mesma lição:

Em suma, o ato essencial do mestre era *explicar*, destacar os elementos simples dos conhecimentos e harmonizar sua simplicidade de princípio com a simplicidade de fato, que caracteriza os espíritos jovens e ignorantes. Ensinar era, em um mesmo movimento, transmitir conhecimentos e formar espíritos, levando-os, segundo uma progressão ordenada, do simples ao complexo. (RANCIÈRE, 2010, p.19)

Esta explicação é absolutamente necessária dentro do ensino progressivo ordenado. Não basta ao aluno que este leia a lição solitariamente e desenvolva a sua compreensão, é preciso sempre uma mediação externa que valide este conhecimento e o imprima no aluno. O aluno, por si, não possui a capacidade de elaboração suficiente para reconhecer a sua própria apreensão. Dessa forma, o mestre discorre, oralmente sobre a lição, e efetua esta mediação:

Na ordem do explicador, com efeito, é preciso uma explicação oral para explicar a explicação escrita. Isso supõe que os raciocínios são mais claros – imprimem-se melhor no espírito do aluno – quando veiculados pela palavra do mestre, que se dissipa no instante, do que no livro, onde estão inscritas para sempre em caracteres indelévels. (RANCIÈRE, 2010, p.22)

Este método de ensino presume, conseqüentemente, uma legitimação do aprendizado por um outro, por uma competência externa, que garante a evolução do aluno. Assim, ele determina um campo de competências e incompetências, baseado no conhecimento ou no desconhecimento, em uma atribuição prévia sobre os papéis e funções de cada parte envolvida no processo. Ele instaura uma diferença primordial entre estes lugares, uma *desigualdade de inteligências*¹⁰. É esta diferença, esta distância, que é constantemente mantida durante o processo: o aluno nunca será capaz de dizer a si mesmo que ele alcançou determinado objetivo sozinho. O aluno precisa ser verificado em sua lição por uma *inteligência superior* habilitada a este fazer. Quando ele aprende determinada lição ele pode passar para a próxima

¹⁰ A *inteligência superior* e a *inteligência inferior*, conforme observamos na introdução.

etapa, porém sempre haverá um conhecimento mais complexo, situado em um nível superior, ministrado por um mestre em um nível superior que fará mais uma vez a sua avaliação e legitimará sua posição inferior. À manutenção desta distância por meio da explicação recorrente, Jacotot chamará de *embrutecimento*. Não é possível tomar uma medida exata das posições de cada um, já que a própria distância não pode ser suprimida, pois é o pressuposto da relação:

A exata distância é a distância que nenhuma régua mede, a distância que se comprova tão somente pelo jogo das posições ocupadas, que se exerce a prática interminável do “passo à frente” que separa o mestre daquele que ele deve ensinar a alcançá-lo. (RANCIÈRE, 2012, p.14)

A análise de Rancière da experiência de Jacotot revela que o *ensino progressivo ordenado* não é somente de uma forma de instrução, um método. Ele institui um modo de manutenção de lugares na sociedade¹¹. A experiência de ensino elaborada por Jacotot tentou desarticular este método, ao conseguir resultados iguais na aprendizagem se utilizando de outro processo pedagógico, como veremos a seguir.

1.1.2 O ensino universal e a emancipação

Rancière relata a experiência de Jacotot que se viu em uma situação em que era obrigado a ensinar francês a alunos de um país estrangeiro, sem compreender uma palavra desta. Em 1818, exilado nos Países Baixos, ganhou o posto de professor em Louvain. Levado por estas circunstâncias, buscou um elemento que pudesse estabelecer uma relação em comum com os alunos. Assim, recorreu a uma edição bilíngue do livro *Telêmaco*, texto o qual conhecia a publicação na França por François Fénelon. Ao compararem o texto de *Telêmaco* na língua materna e na língua a ser aprendida, o francês, os alunos conseguiam estabelecer formas de compreensão da língua, aprimorar esta compreensão e até mesmo produzir escritos. Jacotot percebeu que os alunos efetivamente aprenderam a língua francesa sem que ele soubesse nenhuma palavra da língua deles, logo ele nunca pôde intervir para *explicar* qualquer coisa:

Tudo se deu, a rigor, entre a inteligência de Fénelon, que havia querido fazer um certo uso da língua francesa, a do tradutor, que havia querido fornecer o equivalente

¹¹ Desenvolveremos esta ideia no próximo capítulo.

em holandês, e a inteligência dos aprendizes, que queriam aprender a língua francesa. E ficou evidente que nenhuma outra inteligência era necessária. Sem perceber, ele havia os feito descobrir o que ele próprio com eles descobria: todas as frases e, por conseguinte, todas as inteligências que as produzem são de mesma natureza. Compreender não é mais do que traduzir, isto é, fornecer o equivalente de um texto, mas não sua razão. [...] Aprender e compreender são duas maneiras de exprimir o mesmo ato de tradução. (RANCIÈRE, 2010, p.27)

Portanto, na percepção do autor, todo processo de aprendizagem se daria da mesma forma que a criança aprende a língua materna: escutando, repetindo, comparando e associando:

No rendimento desigual das diversas aprendizagens intelectuais, o que todos os filhos dos homens aprendem melhor é o que nenhum mestre lhes pode explicar – a língua materna. Fala-se a eles, e fala-se em torno deles. Eles escutam e retêm, imitam e repetem, erram e se corrigem, acertam por acaso e recomeçam por método, e, com idade muito terna para que os explicadores possam realizar sua instrução, são capazes, quase todos – qualquer que seja seu sexo, condição social e cor de pele – de compreender e de falar a língua de seus pais. (RANCIÈRE, 2010, p.22)

Este princípio de *igualdade das inteligências* revelava que o mecanismo de aprendizagem era o mesmo em todos os indivíduos. Poderia se ensinar qualquer coisa, mesmo que não se soubesse do que se tratava. E qualquer indivíduo poderia igualmente aprender qualquer coisa. Já que a inteligência humana trabalha da mesma forma em todos, não pode haver incapacidade intelectual no aprendiz. Todos possuem igualmente a competência para desenvolver sua jornada dentro de novos labirintos intelectuais:

Se o iletrado conhece apenas uma prece de cor, ele pode comparar esse saber com o que ainda ignora: as palavras dessa prece escritas no papel. Pode aprender, signo após signo, a relação entre o que ignora e o que sabe. Pode, desde que a cada passo observe o que está à sua frente, diga o que viu e comprove o que disse. Desse ignorante que soletra os signos ao intelectual que constrói hipóteses, o que está em ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe. (RANCIÈRE, 2012, p.15)

Pode-se passar indistintamente do aprendizado da língua materna para a língua escrita, para as ciências, para as artes, seguindo sempre o mesmo procedimento. Para verificar esta teoria, Jacotot decidiu repetir a sua experiência, porém desta vez ensinando piano e pintura, campos os quais ele ignorava completamente. Ele conclui que o mestre não necessita saber o assunto a ser ensinado, pois a inteligência opera por si, ela se comunica com os produtos das

outras inteligências e os traduz, à sua forma, e os recodifica, compondo o seu conhecimento próprio. A *explicação* do mestre, ponto central do *ensino progressivo ordenado*, é suprimida. Assim, na sua experiência de ensino, o *mestre emancipador* não transmite uma lição, não aplica um método. O próprio livro aparece como um “terceiro” entre o mestre e o aluno, um elemento neutro ao qual ambos podem se referir, colocando ali suas inteligências sem uma hierarquia. No entanto, se Rancière considera que o mestre não deve submeter a inteligência do aluno, isto não significa que o papel do mestre seja descartável. Neste contexto, ele estabelece uma relação direta entre a *vontade* e a *inteligência*:

No ato de ensinar e de aprender, há duas vontades e duas inteligências. Chamar-se-á embrutecimento à sua coincidência. Na situação experimental criada por Jacotot, o aluno estava ligado a uma vontade, a de Jacotot, e a uma inteligência, a do livro, inteiramente distintas. Chamar-se-á emancipação à diferença conhecida e mantida entre as duas relações, o ato de uma inteligência que não obedece senão a ela mesma, ainda que a vontade obedeça a uma outra vontade. (RANCIÈRE, 2010, pp.31-32)

Portanto, na perspectiva de uma *emancipação* intelectual, é preciso que as *inteligências* operem de forma autônoma e desconectada da *vontade*. Não importa o fato de o aluno estar submetido a uma *vontade* exterior, contanto que esta *vontade* não seja a de impor a sua própria inteligência a este. Em outras palavras a *inteligência* do mestre emancipador não é um dado a ser aprendido pelo aluno, ela deve ser posta de lado. Esta *inteligência* só pode manifestar uma *vontade*: a de desejar que o aluno se confronte com a *inteligência* do livro, e que através das suas capacidades de associação, comparação, combinação e formulação, desenvolva a sua compreensão daquilo que leu. Isto significa que a ideia de *ensino universal* não ensina propriamente, mas liberta os indivíduos para o reconhecimento das suas próprias capacidades intelectuais e da sua condição de igualdade com qualquer um. O *ensino universal* proposto por Jacotot se estende para além das fronteiras da pedagogia, no sentido restrito da palavra, ligado à instrução. Rancière nota que a preocupação deste não é propriamente “instruir o povo”, ensinar determinado assunto. O que ele propõe é uma nova configuração das competências intelectuais do indivíduo dentro da sociedade que não se liga a uma posição social ou a uma formação dentro de uma estrutura de ensino institucional. Ao contrário, é justamente na sua indistinção, na consciência da igualdade das capacidades intelectuais de qualquer um que se estabelece o que o autor chamaria de *emancipação*. A ruptura das hierarquias nas relações intelectuais ressoa na análise do *esclarecimento* feita por Kant, alguns

anos antes de Jacotot. Em seu texto *Resposta à pergunta: O que é o esclarecimento?*¹², o autor discorre que cada indivíduo deve ser capaz de construir as suas próprias reflexões de forma independente de quaisquer tutores: professores, médicos, governantes, quem quer que seja que lhe impusesse uma relação de superioridade intelectual. O autor irá chamar este processo de saída da *minoridade*: “*Esclarecimento* significa a saída do homem de sua *minoridade*, pela qual ele próprio é responsável. A *minoridade* é a incapacidade de se servir de seu próprio entendimento sem a tutela de um outro” (KANT, 1783, p.1). Jacques Rancière define a *emancipação intelectual* da mesma forma: “[...] é preciso voltar ao sentido original da palavra ‘emancipação’: a saída de um estado de *menoridade*” (RANCIÈRE, 2012, p.43)¹³.

É com base nesta ideia de emancipação que Rancière retoma a crítica ao embrutecimento, com o intuito de restabelecer uma configuração política ancorada na igualdade¹⁴, a qual ele já havia desenvolvido na sua obra *O Desentendimento*¹⁵. Para melhor compreender esta relação, faremos uma análise desta crítica, buscando revelar como o autor a estende às práticas teatrais do século XX.

1.1.3 A crítica ao embrutecimento

De acordo com esta crítica, as práticas pedagógicas do *ensino progressivo ordenado* tratam o aluno como um inferior. Nesta relação de ensino o papel do *mestre embrutecedor* era somente explicar aquilo que o indivíduo poderia entender por si só, mantendo-o sempre em uma distância: a distância que separa aquele que tem o conhecimento daquele que não sabe como aprender. Portanto, o objetivo deste método era manter o sujeito em uma permanente situação de desigualdade e dependência. Como indicamos anteriormente, ao discorrermos sobre o *embrutecimento*, este método além de ser uma forma de instruir o aluno, é a própria ferramenta que consolida os papéis sociais e legitima as posições de cada indivíduo, organizando o tecido social. Rancière vai além, e o considera o próprio laço da ordem social, o lugar onde se cruzam indivíduos, seus papéis, a informação, seus processos de distribuição e legitimação:

¹² KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: O que é o esclarecimento?** Disponível em: <http://ensinarfilosofia.com.br/_pdfs/e_livros/47.pdf>, Acesso em: 7 mai. 2012.

¹³ Aqui fazemos um paralelo entre as ideias de *minoridade* e *embrutecimento*. Não parece ser coincidência o fato de que Kant, assim como Rancière, produz este escrito sob a influência de um sentido de liberdade e dos papéis sociais. O primeiro, impulsionado pelas reformas Iluministas e o segundo, em uma retomada da discussão da democracia e seus papéis.

¹⁴ Retomaremos a conceituação de *política* em Rancière mais adiante.

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

Com efeito, sabemos que a explicação não é apenas o instrumento embrutecedor dos pedagogos, mas o próprio laço da ordem social. Quem diz ordem, diz hierarquização. A hierarquização supõe explicação, ficção distributiva, justificadora, de uma desigualdade que não tem outra explicação, senão sua própria existência. O cotidiano do trabalho explicador não é mais do que a menor expressão de uma explicação dominante, que caracteriza uma sociedade. Modificando a forma e os limites dos impérios, guerras e revoluções mudam a natureza das explicações dominantes. (RANCIÈRE, 2010, pp.162-163)¹⁶

Dentro desta organização não importa o caminho ou método com o qual o mestre determina como ponto de partida para o trabalho pedagógico. Pode-se mudar a abordagem, aprimorar sua forma, mas o princípio que mantém o aluno em tutela, que o priva de sua autonomia intelectual continua sendo o mesmo. É por isso que o autor tece a sua crítica não ao procedimento pedagógico em si, mas ao princípio pelo qual ele age, o princípio da *desigualdade das inteligências*, que gera de maneira intermitente, esta dependência:

O Velho¹⁷ não embrutece seus alunos ao fazê-los soletrar, mas ao dizer-lhes que não podem soletrar sozinhos; portanto, ele não os emanciparia, ao fazê-los ler palavras inteiras, porque teria todo o cuidado em dizer-lhes que sua jovem inteligência não pode dispensar as explicações que ele retire de seu velho cérebro. Não é, pois, o procedimento, a marcha, a maneira que emancipa ou embrutece, é o princípio. O princípio da desigualdade, o velho princípio, embrutece não importa o que se faça; o princípio da igualdade, o princípio Jacotot, emancipa qualquer que seja o procedimento, o livro, o fato ao qual se aplique. (Journal de l'émancipation intellectuelle apud RANCIÈRE, 2010, p.50)

Portanto, a *emancipação* não busca reaver determinados valores perdidos, e confrontar os papéis estabelecidos com vistas a transformar as relações de poder. Não se trata da deflagração de uma oposição, aos moldes da separação das inteligências e capacidades¹⁸, desta vez com valores invertidos, a inteligência do povo no lugar da inteligência da academia. Esta oposição poderia ser desdobrada em outros estratos, sem, no entanto, mudar o princípio de desigualdade: elite versus povo, ciência versus empirismo, erudição versus cultura popular. O que está em jogo é o reconhecimento da natureza da inteligência humana e a igualdade das capacidades intelectuais de cada um. Rancière trata a *emancipação* como um processo de uma horizontalização dos estratos sociais, a partir deste reconhecimento:

¹⁶ Esta compreensão deste processo que une a distribuição de papéis, tempos e espaços, aliada à forma de dominação e de justificação das formas estabelecidas é fruto do conceito de *partilha do sensível*, o qual exploraremos mais detalhadamente no segundo capítulo.

¹⁷ Em *O mestre ignorante* Rancière chama de *o Velho* o método do *ensino progressivo ordenado*.

¹⁸ Conforme observado na introdução desta dissertação, onde tratamos sobre a *inteligência superior* e a *inteligência inferior*.

Não se trata de opor os saberes manuais e do povo, a inteligência do instrumento e do operário, à ciência das escolas ou à retórica das elites. Não se trata de perguntar quem construiu Tebas e as suas sete portas, para reivindicar o lugar de construtores e de produtores na ordem social. Trata-se, ao contrário, de reconhecer que não há duas inteligências, que toda obra da arte humana é a realização das mesmas virtualidades intelectuais. Em toda parte, trata-se de observar, comparar, de combinar, de fazer e de assinalar como se fez. (RANCIÈRE, 2010, p.61)

Assim, a crítica ao *embrutecimento* é a crítica à desigualdade, não importando a forma sob a qual ela se apresenta. Esta teoria pode ser confirmada na reforma que Jacotot faz a partir das suas práticas. No lugar de construir uma escola, escrever um método, fundar uma instituição com o intuito de confrontar o *embrutecimento*, ele faz a única coisa possível que se adequa à sua ideia: promover emancipação sob o *signo da igualdade*:

A criança que repete as palavras aprendidas e o estudante flamengo “perdido” em seu Telêmaco não se guiam pelo acaso. Todo o seu esforço, toda a sua exploração é tencionada pelo seguinte: uma palavra humana lhes foi dirigida, a qual querem reconhecer e a qual querem responder – não na qualidade de alunos, ou de sábios, mas na condição de homens; como se responde a alguém que vos fala, e não a quem vos examina: sob o *signo da igualdade*. (RANCIÈRE, 2010, p.29, *grifo nosso*)¹⁹

A *igualdade das inteligências* não pode ser uma conquista, um bem transmissível, ou uma ação imposta ao outro. Ela só pode se estabelecer mediante um ato de verificação, o ato de reconhecimento das capacidades intelectuais de qualquer indivíduo. Este ato é posto dentro de uma relação, onde os diferentes discursos se interpenetram. A verificação é um *ato de fala*, um gesto da comunicação humana, uma interlocução colocada em uma arena de trocas²⁰. *Compreender*, a partir da sua própria intelecção, e *fazer-se compreender*, são os atos contínuos da *emancipação*:

A razão começa ali onde cessa os discursos ordenados pelo objetivo de ter razão, e onde se reconhece a igualdade: não uma igualdade decretada por lei ou pela força, nem uma igualdade recebida passivamente, mas uma igualdade em ato, verificada a cada passo por esses caminhantes, que em sua constante atenção a si próprios e em sua infinita revolução em torno da verdade, encontram as frases próprias para se fazerem compreender pelos outros (RANCIÈRE, 2010, p.106)

¹⁹ A questão do *ato de fala*, central nesta dissertação, é apresentado nesta formulação. De certa forma, Augusto Boal propõe um ato dialógico nas práticas do *Teatro do Oprimido*, a partir da palavra e da própria expressão em ato físico na cena. Retomaremos essa questão no terceiro capítulo da pesquisa.

²⁰ Aristóteles definirá a política como o *logos* associado ao reconhecimento e ao uso desta palavra. De forma similar, ele usa a expressão “comércio da palavra” para determinar esta arena de trocas.

É a partir deste terreno então que Rancière tratará da *emancipação* intelectual nas práticas teatrais. A conjugação da política à ação teatral que ambiciona esta *emancipação* terá necessariamente que se travar no âmbito da *igualdade* e da comunicação. Veremos de que modo o autor analisa as práticas teatrais neste sentido, aplicando estes princípios na construção das poéticas e dos espetáculos.

1.2 A EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL E A CENA TEATRAL

Em *O espectador emancipado* o autor irá especificamente desenvolver esta ideia, transpondo-a do contexto pedagógico para o contexto teatral, da emancipação do indivíduo para a emancipação do espectador²¹. Primeiramente, Rancière retoma a crítica do espectador e da sua passividade para analisar a trajetória que conduziu o teatro aos projetos emancipatórios. Contrariamente ao questionamento de Platão sobre o poder do teatro, ele insere uma outra visão desta passividade que julga ser mais presente nos seus críticos. Estes se utilizam da origem do teatro, o *drama*, e do significado desta palavra, a *ação*, para criar um objetivo primordial, uma essência do fazer teatral:

O teatro é um lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar. Estes últimos podem ter renunciado a seu poder. Mas esse poder é retomado, reativado na performance dos primeiros, na inteligência que constrói essa performance, na energia que ela produz. É sobre esse poder ativo que cabe construir um teatro novo, ou melhor, um teatro reconduzido à sua virtude original, à sua essência verdadeira, de que os espetáculos assim denominados oferecem apenas numa versão degenerada. É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos. (RANCIÈRE, 2012, p.9)

Aqui se chocam duas visões antagônicas de uma origem do teatro, ligadas ao significado original das palavras *théâtron* e *drama*. De acordo com esta lógica, o *théâtron*, ou “o lugar de onde se vê” de acordo com o sentido inicial do termo, teria tomado o lugar do *drama*, cujo significado original é “ação”. O problema se dirige, portanto, à relação ótica passiva, que se sobrepôs ao princípio de atividade teatral que, por natureza deve impelir o indivíduo à ação. O indivíduo que vê é um corpo inerte, que se deixa levar pelo espetáculo,

²¹ Efetivamente, para o autor não há distinção entre os dois contextos no tocante à emancipação, sempre se trata de um indivíduo diante de uma outra inteligência a qual ele deve traduzir e compor a sua leitura. Logo, o espectador é um indivíduo que se encontra em uma situação na qual cria a sua forma de compreensão. Na frente dele, no lugar do mestre ou do livro, há o espetáculo teatral.

pelas suas aparências. Artaud, por exemplo, identifica uma necessidade de algo vital, de uma potência que a linguagem teatral teria perdido, fazendo o público procurá-la em outras experiências:

Perdeu-se uma ideia do teatro. E, na medida em que o teatro se limita a nos fazer penetrar na intimidade de alguns fantoches e em que transforma o público em *voyeur*, compreende-se que a elite se afaste dele e que o grosso da massa procure no cinema, no *music-hall* ou no circo satisfações violentas, cujo teor não a decepciona. (ARTAUD, 1993, p. 80)

Brecht também tem uma compreensão de um esfacelamento do teatro que fez os espectadores perderem contato com algo primordial, que teria enfraquecido a experiência teatral. Em seu texto *Pequeno Organon para o Teatro*, ele faz um diagnóstico sobre as práticas teatrais vigentes então, relatando a experiência de um espetáculo realizado na sua época:

Entremos numa das habituais salas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Olhando ao redor, vemos figuras inanimadas, que se encontram num estado singular: dão-nos a ideia de estarem retesando os músculos num esforço enorme, ou então de os terem relaxado por intenso esgotamento. [...] Têm os olhos, evidentemente abertos, mas não veem, não fitam e tampouco ouvem, escutam. Olham como que fascinados a cena, cuja forma de expressão embebe suas raízes na Idade Média, a época das feiticeiras e dos clérigos. Ver e ouvir são atos que causam, por vezes, prazer; essas pessoas, porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos, antes, objetos passivos de um processo qualquer que se está desenrolando. (BRECHT, 2005, p.138)

Para os reformistas, seria preciso converter esta paralisia do espectador em movimento, engajar o corpo em uma ação, revitalizá-lo, devolvê-lo seus poderes que lhe foram separados. A ideia de espetáculo como separação é uma visão debordiana²² da relação espetacular. Não se pode conhecer se se está separado da ação. Porém, Rancière toma esta polarização entre atividade e passividade como um jogo de valores preestabelecidos, os quais podem ser valorizados ou desvalorizados conforme os desejos da *partilha do sensível* estabelecida:

Estas oposições – olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade – são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma divisão do sensível²³, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades ligadas à estas posições. Elas são

²² Teoria desenvolvida na obra *A sociedade do espetáculo* (DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997)

alegorias encarnadas da desigualdade. Por isto é possível mudar o valor dos termos, transformar o termo “bom” em ruim e vice-versa, sem mudar o funcionamento da própria oposição. Assim, desqualifica-se o espectador porque ele não faz nada, enquanto os atores em cena ou os trabalhadores lá fora põem seu corpo em ação. [...] Os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, mas o essencial é a permanência da estrutura que opõe duas categorias, os que têm uma capacidade e os que não a têm. (RANCIÈRE, 2012, pp.16-17)

Esta oposição é ancorada em uma partilha que deseja atribuir ao trabalho intelectual uma superioridade, definida pela capacidade de pensar e de tomar as decisões importantes; e relegar ao trabalho manual um valor menor, a função de acatá-las. Dentro do campo da arte esta polarização se encontra em uma concepção da obra como um produto de uma sensibilidade passiva em oposição ao mundo do trabalho ativo. Segundo Rancière, é Schiller que introduz uma primeira crítica a esta construção, introduzindo uma ideia de um *estado estético*:

Schiller assinala a partilha política, ou seja, o que está em jogo nessa operação: a partilha entre os que agem e os que suportam; entre as classes cultivadas, que têm acesso a uma totalização da experiência vivida, e as classes selvagens, afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência sensível. O “estado estético” de Schiller, suspendendo a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva, quer arruinar, com uma ideia de arte, uma ideia da sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais. (RANCIÈRE, 2009, p.66)

Em sua análise, Rancière expõe esta falsa contradição, colocando-as numa perspectiva de uma relação de poder que constrói estas oposições de forma premeditada. É esta divisão entre capacidades e incapacidades que vimos anteriormente na crítica ao *embrutecimento* que é retomada na análise do autor sobre a *emancipação* no teatro, que transporta a ideia do mestre *embrutecedor* para o artista *embrutecedor*, como veremos a seguir.

1.2.1 Do mestre embrutecedor ao artista embrutecedor

É com a mesma argumentação da *desigualdade das inteligências* que Rancière irá desmontar as práticas teatrais que se intitulam emancipatórias no século XX. Nestas, o encenador ou dramaturgo veem o espectador da mesma forma que o mestre *embrutecedor* de

²³ No original em francês *partage du sensible*. A tradutora optou nesta frase por uma terminologia diferente da que vem sido utilizada em outras traduções das obras do autor, *partilha do sensível*, a qual procuramos utilizar para manter uma consistência.

Jacotot vê o aluno: alguém que é incapaz de compreender por si só. Esta incapacidade está ligada ao próprio desconhecimento da sua situação passiva:

Esta é a primeira convicção que os reformadores teatrais compartilham com os pedagogos embrutecedores: a do abismo que separa duas posições. Mesmo que não saibam o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o diretor de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que eles devem fazer *uma coisa*, transpor o abismo que separa atividade de passividade. (RANCIÈRE, 2012, p.16)

Mais uma vez tem-se um erro de princípio. Ainda que se intitule como *emancipação* na realidade se encontra uma prática *embrutecedora*. Para que haja emancipação não pode haver diferenças nas capacidades intelectuais dos artistas e dos espectadores. Porém, o artista embrutecedor acredita na transmissão de um conhecimento da sua parte à outra, aliada a um desejo de transformação. Ele pretende com a sua obra fazer o espectador *compreender*. Logo, o seu exercício não difere daquele do mestre embrutecedor. Rancière destaca ainda que houve, ao longo do tempo, mudanças na estrutura deste embrutecimento:

Dir-se-á que o artista, ao contrário, não quer instruir o espectador. Hoje ele se defende de usar a cena para impor uma lição ou transmitir uma mensagem. Quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação. Mas supõe sempre que o que será percebido, sentido, compreendido, é o que ele pôs em sua dramaturgia ou sua performance. Pressupõe sempre a identidade entre causa e efeito. Essa igualdade suposta entre a causa e o efeito baseia-se num princípio desigualitário: baseia-se no privilégio que o mestre se outorga, no conhecimento da “boa” distância e no meio de eliminá-la. (RANCIÈRE, 2012, p.18)

A efetiva troca na abordagem do engajamento político, passando da mensagem de um enfrentamento direto para algo mais sutil, do campo das sensações, não implica em uma troca de práticas. A pressuposição do efeito, a igualdade entre aquilo que o espetáculo mostra e aquilo que ele provoca no espectador continua presente²⁴. E também não deixa de existir a relação de tutela intelectual, baseada no conhecimento de que o artista sabe que é preciso fazer algo, e que ele possui os meios para interferir na situação.

²⁴ Esta pressuposição, que Rancière intitula de *modelo pedagógico de eficácia da arte*, será desenvolvido com mais profundidade na sequência deste capítulo.

1.2.2 A crítica à arte engajada: casos de Artaud e Brecht

Assim, apesar de se utilizar da *igualdade* como um valor norteador das suas práticas, o autor questiona as formas teatrais engajadas do século XX. Ao revisitar Jacotot, Rancière irá argumentar que o mesmo procedimento que o *ensino progressivo ordenado* se utiliza nos processos pedagógicos tradicionais pode ser observado em determinadas obras teatrais. Algumas tentativas de atribuir à cena um propósito de transformação do pensamento da sociedade, de emancipação intelectual ou de conscientização política, acabaram vendo seus resultados cair por terra. As próprias assertivas que Brecht, Piscator e Artaud fazem sobre o teatro já indicam de antemão um choque com as propostas de Rancière sobre a *emancipação*:

O teatro é uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência da sua situação e discutem seus interesses, diz Brecht após Piscator. Artaud afirma que ele é o ritual purificador em que uma coletividade se apossa de suas próprias energias. (RANCIÈRE, 2012, p. 11)

De acordo com Rancière, o teatro de Brecht, por exemplo, não é emancipatório, no sentido que ele indica a postura que o espectador *deve* tomar para, mobilizado pela obra de arte, engajar-se no movimento político ao seu redor: “Segundo o paradigma brechtiano, a mediação teatral os torna conscientes da situação social que lhe dá ensejo e desejosos de agir para transformá-la” (RANCIÈRE, 2012, p.13). O espectador é a *inteligência inferior*, é aquele que não tem capacidade intelectual para discernir e construir as suas próprias ficções. Assim sendo, ele necessita de um mestre que lhe forneça uma *explicação*, ele precisa enxergar o mundo ao redor e transformar sua passividade em ação. Brecht possui uma vasta obra dramaturgica idealizada com este objetivo e também uma poética voltada para a materialização destes textos. Seus escritos teóricos englobam tanto a performance do ator quanto o espetáculo como um todo, em uma tentativa de abarcar todos os aspectos da realização cênica para que os efeitos propostos fossem efetivados²⁵. Rancière menciona uma de suas técnicas, a do *distanciamento* ou *estranhamento*. Esta visa provocar um momento de reflexão no espectador, a partir da interrupção da sua percepção normal do espetáculo: “O objetivo desta técnica do efeito do distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios empregados para tal eram de natureza artística” (BRECHT, 2005, p.103). Para tal, diversas modificações são

²⁵ A esta poética Brecht chamou de *Teatro Épico*, englobando diversos procedimentos técnicos, em oposição às formas dramáticas usuais então em voga.

executadas na encenação e na interpretação do personagem pelo ator, de forma a deixar claro para o espectador que se trata de uma representação, lembrando-o recorrentemente disto. Em um artigo intitulado *A nova técnica da arte de representar* o autor discorre amplamente sobre isto detalhando os vários recursos que devem ser empregados pelo ator para tal. Brecht pretende interromper um modelo de representação solidamente baseado na empatia do público com o personagem:

O contato entre o público e o palco fica, habitualmente, na empatia. Os esforços do ator convencional concentram-se tão completamente na produção deste fenômeno psíquico que se poderá dizer que nele, somente, descortina a finalidade principal da sua arte. As minhas palavras iniciais, ao tratar desta questão, desde logo revelam que a técnica que causa o efeito de distanciamento é diametralmente oposta à que visa a criação da empatia. A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito da empatia. (BRECHT, 2005, p.104)

Esta outra forma de representação facilitaria o *distanciamento* crítico, já que o espectador não estaria envolvido emocionalmente com a mesma intensidade do que no teatro dramático. O plano de ação de Brecht prevê uma linha direta entre este *distanciamento* e o engajamento deste espectador. Ao tornar para o espectador o seu próprio cotidiano algo estranho, fora do habitual, fazendo com que ele passe a observar o seu mundo de uma forma mais atenta, ele começaria a efetuar um julgamento sobre os fatos deste tecido social, e tomando consciência destes fatos ele se envolveria com a sua transformação, engajando-se em uma ação.

É com a mesma premissa de um engajamento do espectador que Antonin Artaud também pretendeu reformar as práticas teatrais da sua época. Porém, sua visão sobre este engajamento é completamente diversa da de Brecht, resultando em um pensamento antagônico sobre os mesmos elementos. Rancière define a abordagem do engajamento proposta por Artaud da seguinte forma:

[...] é essa própria distância reflexiva que deve ser abolida. O espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapaosado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais. (RANCIÈRE, 2012, p.10)

A percepção de Artaud retoma o princípio do *drama*, do corpo engajado em uma ação, para além do *théâtron*, da relação ótica. Aí se inseriria uma separação de uma origem ritual da cena teatral, na qual se estabeleceria uma espécie de liturgia entre todos os participantes do

evento. Tal como Brecht o fez, Artaud, em seu manifesto *O teatro da crueldade*, descreve as transformações dos vários aspectos da construção do espetáculo que a linguagem teatral necessita para que esta distância seja modificada. Assim, a própria configuração da sala de espetáculos deveria ser revista:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. (ARTAUD, 1993, p. 93)

A reconfiguração da sala e dos outros elementos da encenação²⁶ estão voltados para a mobilização do espectador conseguida por meio de uma revelação e uma purgação. As ideias de *peste e crueldade*, centrais na sua poética, são metáforas poderosas desta transformação encarnada que o teatro deveria impingir no espectador:

Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividade o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (ARTAUD, 1993, p.26)

Ambas as poéticas, ao agirem sobre esta distância entre espectador e espetáculo, mesmo tendo fins completamente diferentes, tem como princípios as mesmas questões: a mobilização do espectador, a necessidade de fazê-lo tomar determinada atitude; e a crença de que é somente por meio dos procedimentos elaborados espetáculo teatral que algo será transformado neste mesmo espectador. Contudo, estas questões, do ponto de vista de Rancière, não escapam de uma lógica de *embrutecimento*. Nesta lógica, os artistas conhecem aquilo que o espectador ignora, e detém os meios de suprir esta ignorância. Eles definem métodos e conteúdos adequados para este espectador, da mesma forma que no *ensino progressivo ordenado*, indicando o que deve ser visto e como deve ser visto, com o objetivo de atingir a um fim determinado: o seu esclarecimento e conseqüente engajamento. Trata-se do pensamento que Rancière chamará de um *modelo pedagógico de eficácia da arte*, que determina uma relação de causalidade planejada. O artista identifica um problema, pensa em

²⁶ Não nos deteremos em outros aspectos da poética artaudiana por estes convergirem para a mesma ideia de um efeito de mobilização do espectador, sendo redundantes para a dissertação, do ponto de vista teórico.

uma solução e transforma esta relação em uma mensagem que deve ser transmitida ao espectador. Ele planeja uma série de ações com o propósito desta mensagem não ser perdida durante o exercício comunicativo, desde o conteúdo dramático e a forma em que ele é escrito, passando pelos mecanismos de atuação do ator que devem convergir para intensificar a mensagem, pelos diversos elementos da encenação, até pelo próprio comportamento do espectador dentro da sala de apresentações²⁷:

Segundo esta lógica, o que vemos – num palco de teatro, mas também numa exposição fotográfica ou numa instalação – são os signos sensíveis de certo estado, dispostos pela vontade de um autor. Reconhecer estes signos é empenhar-se em uma certa leitura de nosso mundo. E esta leitura engendra um sentimento de proximidade ou de distância que nos impele a intervir na situação assim significada, da maneira desejada pelo autor. Daremos a isso o nome de *modelo pedagógico da eficácia da arte*. Esse modelo continua marcando a produção e o julgamento de nossos contemporâneos. (RANCIÈRE, 2012, p.53, *grifo nosso*)

Porém, Rancière não considera que exista um vínculo direto entre a contemplação e o embrutecimento, e nem entre a ação e a emancipação. Em outras palavras, é possível propor um teatro participativo que não faça surtir o engajamento político desejado e, por outro lado, construir um teatro puramente contemplativo que desperte associações no espectador que o mobilize. Portanto, para o autor, estes termos não são suficientes para compreender os mecanismos de politicidade das obras, já que eles se baseiam em um antagonismo que visa determinar uma *partilha do sensível*. Sua crítica visa construir uma superação desta dicotomia, que teria levado ao teatro político do século XX, de uma maneira geral, a um caminho de engajamento por meio da ação do espectador dentro da cena teatral. Em oposição a este entendimento, Rancière irá examinar a possibilidade de *emancipação do espectador* a partir da forma que as obras se colocam à vista do espectador, na articulação entre a sua idealização e os seus modos de fazer e de dar a ver. Neste sentido é exatamente esta ideia de causalidade que deve ser abandonada para que se possa estabelecer uma possível *emancipação* a partir da arte, como veremos a seguir.

²⁷ Colocadas de lado, naturalmente, as diferenças ideológicas de parte à parte, tratam-se de poéticas igualmente construídas para causar um efeito no espectador, tanto quanto o *drama burguês* e o *aristotelismo*.

1.2.3 O fim da relação de causa e efeito

Para transpor a solução do *ensino universal* de Jacotot da pedagogia para o teatro, Rancière modifica os elementos-chave de um campo para o outro. Assim sendo, o mestre torna-se o artista; o aluno, o espectador; e o livro, o terceiro elemento, aquela inteligência que é *exterior* na experiência de *emancipação* de Jacotot, é substituído na relação teatral pela performance do ator. Como vimos anteriormente, para que se dê a emancipação é necessário que a vontade *não ocupe* o mesmo lugar da inteligência: o dramaturgo, o encenador, ou mesmo o próprio ator não podem criar uma obra de *inteligência* e, ao mesmo tempo, desejar que o espectador a compreenda. É preciso que haja uma separação, que esta obra lhes seja exterior, que eles não tenham ascendência intelectual para poder explicá-la. É por esta razão que Rancière posiciona este terceiro elemento em algo imaterial, impalpável, efêmero. Ainda que a performance do ator seja o resultado da conjunção dos esforços intelectuais de atores, encenadores, dramaturgos, é somente no momento do evento teatral que ela se concretiza. O espetáculo teatral se constrói na perspectiva de uma exterioridade, de uma desapropriação do seu domínio. O sentido da cena se configura neste espaço entre o espectador e o ator, um *locos* sem proprietários:

Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012, p. 19)

Esta modificação torna isenta a *inteligência* do espetáculo de qualquer desejo de efeito, já que não pode ser localizada em lugar nenhum, criando um conjunto de indeterminações onde tanto o espectador quanto o autor podem projetar ali suas intenções. Portanto, esta operação interromperia a intenção do artista de promover qualquer ação sobre o espectador, pondo fim à ideia do *modelo pedagógico de eficácia da arte*. Já que o artista está alijado de sua *vontade* de comunicação no ato de apresentação, pois o espetáculo se dá por si só, ele não pode mais agir sobre a *inteligência* do espectador. É esta mesma *inteligência* que deve se confrontar com a performance, negociar os seus significados, e compor as suas próprias interpretações. A *emancipação do espectador* se dá por meio deste despropósito,

desta ausência de vontade dos artistas, de uma espécie de neutralidade de objetivos com a obra.

Contudo, não são todos os espetáculos teatrais que constroem esta relação entre *vontade e inteligência*. Como vimos, as poéticas de Brecht e Artaud são claramente desejosas de atingir objetivos precisos com as suas práticas. A suspensão desta relação é colocada por meio de um determinado *regime de identificação das artes*²⁸. O autor atribui como pertencente ao *regime estético das artes* esta condição de suspensão de um desejo de efeitos, de qualquer antecipação referente ao que a obra propõe. Os *regimes de identificação das artes* e a *partilha do sensível* que dispõe sobre as relações entre a política e a estética são os pontos centrais que analisaremos a seguir.

²⁸ Ambas as poéticas estariam situadas na proposta do regime representativo das artes, como veremos no próximo capítulo.

2 A PARTILHA DO SENSÍVEL E OS REGIMES DE IDENTIFICAÇÃO DAS ARTES NO CONTEXTO TEATRAL

Desenvolveremos neste capítulo as relações entre o conceito de *partilha do sensível*, já apresentado brevemente no primeiro capítulo, e os seus desdobramentos na elaboração do que Rancière chamará de *regimes de identificação das artes* e seus supostos efeitos, os *modelos pedagógicos de eficácia das artes*. No decorrer do texto, procuraremos exemplificar algumas experiências teatrais, contextualizando-as nestes critérios de eficácia dos diferentes regimes das artes, analisando as associações entre a *partilha do sensível* e a *emancipação do espectador* em cada uma delas. Não buscaremos um aprofundamento histórico detalhado para cada situação estudada, mas somente evidenciar aspectos paradoxais destes conceitos-chave utilizados na nossa análise dentro do campo teatral. Neste sentido, buscaremos evidenciar algumas contradições no tocante à visibilidade da obra em determinados casos.

2.1 A PARTILHA DO SENSÍVEL

Em *A partilha do sensível – estética e política* Jacques Rancière desenvolve, a partir do questionamento de dois jovens filósofos, uma trajetória de pensamento que une a política à estética, caminho que o próprio autor já havia apontado em uma outra obra anterior intitulada *O Desentendimento*. É a partir dos laços entre estes dois campos que ele constrói o conceito de *partilha do sensível*. Para tal, ele resgata o pensamento de Platão sobre a arte e a política, desenhando um cenário crítico a partir do filósofo grego. Nos diálogos de *A República*²⁹ o filósofo grego elabora os modos de funcionamento ideal da *politeia*. Nesta, cada cidadão deve se aplicar unicamente a um trabalho, devendo realizar a atividade para a qual é mais apto:

- [...] Em que casos se trabalha melhor, quando se exerce vários misteres ou apenas um?
- Quando se exerce um apenas – respondeu.
- É evidente ainda, parece-me, que se o trabalho não é feito no tempo certo, ele acabará por se perder.
- De fato, é evidente.
- Isso porque a obra, a meu ver, não espera a disposição do obreiro, mas é esse que deve, necessariamente, dedicar-se com toda seriedade à obra, em vez de considerá-la mero passatempo.
- Necessariamente.
- Por conseguinte, produzimos todas as coisas em maior número, melhor e mais

²⁹ PLATÃO. *A República de Platão*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

facilmente, quando cada um, segundo suas aptidões e no tempo conveniente, se entrega a um único trabalho, ficando dispensado de todos os outros. (PLATÃO, 2010, pp.76-77)

Esta medida conduz o cidadão ao melhor conhecimento do seu ofício, fazendo com que ele produza mais benefícios para a cidade. Portanto, um caso exemplar do mau funcionamento de uma cidade para Platão é do trabalho dos artistas, pois estes constroem suas obras a partir de simulacros, já que não sabem com propriedade daquilo de que tratam. Eles são seres duplos, ocupam duas atividades: a do artesão que executa um determinado ofício e a do artista, que fala sobre este ofício. Os poetas trágicos e, por consequência, os atores, falam sobre o que não sabem³⁰. O próprio ofício do ator na Grécia Antiga, denominado *hypocrites*, revelava esta natureza: os atores deveriam mentir para dizer a verdade do dramaturgo. Os seus ofícios envolvem a utilização de uma parte de outros trabalhos, os quais eles desconhecem. O conhecimento sobre um determinado ofício está ligado à prática do mesmo. Como o artista não pode ocupar diferentes trabalhos ao mesmo tempo, torna-se impossível para ele atingir a verdade sobre o que fala. Decorre daí que, se o artista soubesse realmente do que trata em sua arte deveria, por bem da cidade, empregar o seu tempo na produção destes conhecimentos, e não de imitações, como ilustra este trecho do diálogo:

- Ora, crês que, se um homem fosse capaz de fazer indiferentemente o objeto a imitar e a imagem, optaria por consagrar a sua atividade ao fabrico das imagens, e poria esta ocupação no primeiro plano de sua vida, como se para ele nada houvesse de melhor?

- Não, por certo.

- Mas se fosse realmente versado no conhecimento das coisas que imita, suponho que se aplicaria muito mais a criar do que a imitar, que procuraria deixar atrás de si grande número de belas obras, como outros tantos monumentos, e que desejaria muito mais ser louvado do que louvar os outros.

- Assim o creio – respondeu – pois não há, nesses dois papeis, igual honra e proveito. (PLATÃO, 2010, p.380)

Além de improdutivo, seria impossível então para o artista ocupar mais de um espaço ao mesmo tempo e assim poder desempenhar todas as atividades das quais ele trata em suas obras, a única forma de compreender a vasta experiência humana e produzir sua obra adequadamente. O seu conhecimento dos temas tratados será sempre um mau conhecimento, originando uma má obra, uma visão distorcida da verdade. Esta má realização torna a distribuição das tarefas, tempos e espaços confusa na *República*, devendo ser evitada a

³⁰ Platão inicia o Livro X da República tratando especificamente da pintura, mas logo esta metáfora se transpõe para a poesia de Homero e se estende aos poetas trágicos e atores.

qualquer custo. Logo, por uma dupla razão – o afastamento da verdade³¹ e a dupla ocupação na *pólis*, o poeta dela deve ser banido:

Se portanto um homem na aparência capaz, por sua habilidade, de assumir todas as formas e tudo imitar, viesse à nossa cidade, para exhibir-se com seus poemas, reverenciar-lo-íamos profundamente como a um ente sagrado, extraordinário, agradável; mas lhe diríamos que em nossa cidade não há homem como ele e nem pode haver; então o enviaríamos a qualquer outra cidade [...] (PLATÃO, 2010, p.114)

A arte se ocupa de tomar elementos os quais seriam melhor utilizados por seus reais donos, tirando-os dos lugares devidos e embaralhando as posições corretas do tecido social. Assim, a palavra quando tomada do orador e dada ao poeta ou ao ator na tragédia, descaracterizaria o seu real uso, ou melhor, o uso apropriado, criando um lugar onde o indivíduo não faz o que deveria fazer. É desta associação entre os lugares, as ocupações e a distribuição dos tempos daquilo que é comum a todos que Rancière irá desenvolver o conceito de *partilha do sensível*. Seguindo o pensamento de Platão, ele coloca que, um indivíduo, posto dentro de um determinado espaço e um determinado tempo, tem uma capacidade ou incapacidade para tomar parte em determinados atos de um sensível comum a todos. Esta capacidade ou incapacidade é derivada diretamente da posição que ocupa na sociedade. Parafraseando Platão, conforme citamos no diálogo acima: “os artesãos não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque o *trabalho não espera*” (RANCIÈRE, 2009, p.16). Em outras palavras, para ter parte neste comum é preciso ter tempo disponível para ele, e este tempo é conseguido por meio da atividade que se pratica no tecido social. Quanto mais a atividade que se pratica demande o tempo do indivíduo, menos tempo ele terá para tomar parte neste comum. *A partilha do sensível* é, portanto um conceito que define duas ideias:

[...] o sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. (RANCIÈRE, 2009, p.16)

Portanto, em primeiro lugar, este recorte de partes exclusivas tem como resultado uma condição de participação ou não no tecido do sensível. E, por conseguinte, desta condição de

³¹ Referimo-nos aqui aos três graus de conhecimento da verdade: a ideia, única, criada por Deus; o objeto real, construído pelo artífice; e a imitação deste objeto, feita pelos artistas. Portanto, a obra de um artista está sempre distante três graus da ideia, na qual Platão deposita a verdade.

participação depende-se a condição de visibilidade ou invisibilidade de cada um neste mesmo tecido. Neste sentido, o pensamento crítico sobre a lógica de Platão revela um aspecto que une a estética à política, pois da mesma forma que a política, as formas artísticas interferem justamente sobre este comum, modificando o que é perceptível, a forma com que ele é dado a ver, mudando as relações dos espaços, tempos e ocupações. É fundamental compreender o termo *estética* proposto por Rancière dentro desta perspectiva. Para o autor, trata-se de um conjunto de elementos ligados à experiência artística que articulam os modos de ver e sentir o que é comum, colocados em evidência pelas obras de arte:

Trata-se do tecido da experiência sensível ao seio do qual elas são produzidas. São as condições inteiramente materiais – os lugares de performance e de exposição, as formas de circulação e de reprodução –, mas também os modos de percepção e os regimes de emoção, as categorias que os identificam, os esquemas de pensamento que os classificam e os interpretam. Estas condições tornam possível que as palavras, as formas, os movimentos, os ritmos sejam sentidos e pensados como arte. (RANCIÈRE, 2011, p.10)

É exatamente neste o ponto que o teatro, banido da *República* platônica, é um elemento que, por meio da estética, perturba o funcionamento *político* da cidade, pois ele é comprometido “com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo³²” (RANCIÈRE, 2009, p.18). É por meio da operação de deslocamento que o teatro faz, redistribuindo a palavra e as funções dos cidadãos em outros lugares e tempos, é que se cria uma nova *partilha do sensível*, rompendo com o ideal platônico. O ator, um cidadão qualquer, ao falar da guerra no palco, fala sem a conhecer. Toma a posição do general, que por direito e conhecimento legítimos, ou melhor, pela posição que ocupa na *partilha do sensível*, é o escolhido para determinar os rumos, tomar as decisões, e opinar sobre este assunto. Platão evidencia este aspecto em uma passagem bastante elucidativa, referindo-se às capacidades reais que Homero poderia ter para tratar dos assuntos da cidade, que ele aborda em suas obras:

Mas sobre os temas mais importantes e mais belos que Homero empreende tratar, sobre as guerras, o comando dos exércitos, a administração da cidade, a educação do homem, é talvez justo interrogá-lo e dizer-lhe: “Caro Homero, se é verdade que no concernente à virtude não estás afastado em terceiro grau da verdade e não passas de um mero criador de imagens, o que definimos como imitador; se estás no segundo grau e se alguma vez foste capaz de conhecer quais práticas tornam os homens melhores ou piores, tanto na vida privada quanto na vida pública, dize-nos qual,

³² Como veremos no último capítulo, é justamente sobre esta condição de papéis estabelecidos e de legitimação dos discursos que iremos analisar a perspectiva política do trabalho Boal com o *Teatro do Oprimido*.

entre as cidades, graças a ti se governou melhor [...] Que cidade reconhece que foste para ela um bom legislador e um benfeitor?" [...] Poderia ele nomear ao menos uma? (PLATÃO, 2010, pp.380-381)

O lugar da arte para Platão está ligado diretamente ao *éthos*, ao modo de funcionamento da sociedade. Para o filósofo, da mesma forma que o trabalho do artesão possui uma finalidade, a atuação das obras de arte também deve ter uma função clara e precisa dentro do tecido social, sendo indissociável deste. Examinaremos esta relação mais detidamente ao tratarmos das noções dos *regimes estéticos das artes* e dos *modelos de eficácia da arte* ainda neste mesmo capítulo. É preciso, no entanto, discernir primeiramente o contexto no qual Jacques Rancière utiliza o termo *política*.

2.1.1 A partilha do sensível: política e polícia

Segundo o autor, usualmente é atribuída à palavra política um conjunto de práticas que tratam da organização social que dispõe sobre as leis, sobre as formas que os poderes devem ser utilizados em benefício do corpo social, e de todas as relações com as instituições que constituem um determinado governo. De acordo com este entendimento, o objetivo da política seria atingir um *consenso*, através do qual seria proporcionado o bem da maioria dos cidadãos, reduzindo ao mínimo os conflitos e danos provenientes deste processo. Porém, para o autor, esta ideia não é propriamente *política*:

Chamamos geralmente pelo nome de política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar outro nome a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações. Proponho chamá-la de *polícia*. (RANCIÈRE, 1995, p.41)

Rancière distingue os conceitos de *política* e *polícia*, pois há uma questão anterior a própria disposição das leis sobre os corpos. Ela se refere justamente ao reconhecimento das partes constituintes deste corpo social e, por conseguinte, como partes que têm direito a se manifestar acerca destas disposições e participar deste comum. É somente a partir da legitimação das partes que constituem este corpo que se pode elaborar os dispositivos comuns de ordenação. Portanto, originalmente, a *política* se instaura a partir da condição de participação ou exclusão das partes no que é comum. Ela só pode existir a partir da criação de um *litígio* de partes que se nomeiam como tais dentro de um universo onde não são

reconhecidas, no qual elas não poderiam ter participação:

As partes não preexistem ao conflito, que elas nomeiam e no qual são contadas como partes. [...] Ela diz respeito à própria situação de palavra e a seus atores. Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada. (RANCIÈRE, 1996, p.40)

Portanto, este litígio primordial na cena *política* é travado a partir do reconhecimento da palavra da parte litigiosa. De fato, o conceito de *política* só tem lugar quando a palavra de *qualquer um* é reconhecida e tomada em conta. Os discursos de todas as partes heterogêneas devem fazer parte do tecido do sensível. Isto significa efetivamente um processo de reconhecimento de todos os sujeitos que constituem o corpo social em uma base de *igualdade*. Esta disputa conflituosa sobre a palavra tem origem no pensamento de Aristóteles e no funcionamento da democracia ateniense.

Em *O Desentendimento* o autor resgata, a partir da *Política* de Aristóteles, a relação da *pólis* com a palavra. Neste texto, a palavra, mais precisamente, a condição de sujeito falante dentro de um sensível comum, manifesta a própria instauração da política. Em primeiro lugar porque é a partir da palavra, que reconfigura o tecido do sensível, que o homem pode determinar o que lhe é útil e nocivo:

Assim, o homem é um animal cívico, mais social do que as abelhas e os outros animais que vivem juntos. A natureza, que nada faz em vão, concedeu apenas a ele o dom da palavra, que não devemos confundir com os sons da voz. Estes são apenas a expressão de sensações agradáveis ou desagradáveis, de que os outros animais são, como nós, capazes. A natureza deu-lhes um órgão limitado a este único efeito; nós, porém, temos a mais, senão o conhecimento desenvolvido, pelo menos o sentimento obscuro do bem e do mal, do útil e do nocivo, do justo e do injusto, objetos para a manifestação dos quais nos foi principalmente dado o órgão da fala. Este comércio da palavra é o laço de toda sociedade doméstica e civil. (ARISTÓTELES, 2006, p.5)

Em segundo lugar porque a política aristotélica define claramente a inscrição do cidadão dentro da *pólis* a partir deste marco: quem tem direito à palavra e quem tem a palavra reconhecida como tal? Pois ele observa que os escravos, apesar de conhecerem a língua, não têm a sua palavra reconhecida como *lógos*, o que lhes exclui da participação política. Logo, existe uma separação construída a partir do uso da palavra e também do seu reconhecimento

público que difere os homens na *pólis* segundo a sua capacidade política:

Há política porque o *logos* nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolivelmente a contagem que é feita dessa palavra: a contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta. (RANCIÈRE, 1996, p.36)

Efetivamente, a capacidade de participação nas questões da democracia na Grécia antiga passava diretamente pela *isegoría*: o direito à palavra de qualquer cidadão para se manifestar na assembleia sobre os assuntos discutidos³³. Portanto, a recusa a este reconhecimento é parte de um processo de dominação. Ela está no cerne da *partilha do sensível* engendrada para ordenar determinadas partes da cidade, e mantê-las em um lugar específico, impedindo a sua participação em certos fazeres e decisões sobre o comum. O rompimento do silêncio embaralha os lugares predefinidos por esta partilha, reafirmando a condição de igualdade de todas as partes da cidade, e criando um espaço do *comércio* de palavras. A escolha da palavra *comércio* torna nítida a proposta de Aristóteles de um ambiente de trocas. O intercâmbio das percepções sobre o justo e o injusto cria um tensionamento constante dos interesses diversos do homem. Rancière explicita esta equação que não pode ser resolvida. É preciso buscar um equilíbrio entre as partes constituintes da *pólis*, e esta é a tarefa da justiça. Este equilíbrio é conseguido menos no impedimento das partes que o constituem de infligir danos umas às outras do que na ideia da repartição de valores comuns pelas mesmas:

A justiça enquanto princípio de comunidade não existe ainda ali onde todos se ocupam unicamente em impedir que os indivíduos que vivem juntos se causem danos recíprocos e em reequilibrar, ali onde o causam, a balança dos lucros e das perdas. Ela começa somente ali onde se trata daquilo que os cidadãos possuem em comum e onde se cuida da maneira como são repartidas as formas de exercício e controle do exercício desse poder comum. (RANCIÈRE, 1996, p.20)

Contudo, esta repartição é conseguida através da introdução de uma desigualdade inicial. Para que não haja dominação do mais forte, seja pela riqueza, seja pela nobreza, é determinado este *comércio* artificial, que inclui a palavra daqueles que não possuem nenhum bem a ser disposto para todos como a palavra de um igual. O nascimento da democracia ateniense irá se

³³ Na obra *O Nascimento da democracia ateniense – a assembleia no século V a.C.*, Starr comenta: “[...] é digno de nota que fundamentalmente qualquer cidadão podia falar se pudesse obter a palavra; a *isegoría* era 'considerada pelos atenienses uma pedra angular da democracia, e assim era', embora os procedimentos da assembleia certamente não permitissem que todos expressassem suas opiniões” (STARR, 2005, p.83).

constituir a partir de um *erro* [tort]³⁴: as três classes distintas da sociedade ateniense mantêm-se em equilíbrio através de uma partilha de valores desiguais. Cada uma das classes deve oferecer à comunidade uma parte sua: os *Oligoi*, fornecem os bens materiais; os *Aristoi*, o pensamento e a virtude; mas o *Démos* nada possui. Ele não possui nenhuma espécie de matéria que possa integrar na partilha da *pólis*. Na compreensão de Rancière sobre a *Política* de Aristóteles, o *Démos* é, efetivamente, uma parte *sem parte*. Porém, para equiparar-se dentro desta partilha na comunidade, o *Démos* ateniense precisa oferecer algo. O *Démos* é aceito politicamente dentro da *pólis* através de um *erro*, pois ele opera uma medida forçada, ao apropriar-se da *liberdade* como um valor próprio da sua classe e a compartilhando com as outras fazendo dela um valor comum:

O *demos* atribui-se, como sua parcela própria, a igualdade que pertence a todos os cidadãos. E, com isso, essa parte que não é parte identifica sua propriedade imprópria com o princípio exclusivo da comunidade, e identifica seu nome – o nome da massa indistinta dos homens sem qualidade – com o nome da própria comunidade. Isso porque a liberdade – que é simplesmente a qualidade daqueles que não têm nenhuma outra (nem mérito, nem riqueza) – é ao mesmo tempo contada como a virtude comum. Ela permite ao *demos* – ou seja, o ajuntamento factual dos homens sem qualidade, desses homens que, como nos diz Aristóteles, “não tomavam parte em nada” – identificar-se por homonímia com o todo da comunidade. (RANCIÈRE, 1996, p.24)

A origem da *política* é fundada justamente na instauração desta *igualdade* desigual. É somente a partir da interrupção de uma forma natural de dominação que a política se estabelece, mediante um *litígio*. O movimento de reivindicação de igualdade do *Démos* é o primeiro passo para a reordenação dos espaços e das ocupações na *pólis*. A comunidade dos iguais é instituída por esta medida artificial, já que a diferença é da natureza da sociedade em sua origem. A ausência desta medida teria como resultado o domínio de uma das classes sobre as outras: a tirania ou a oligarquia. Portanto, através desta operação, se define um termo em comum: a liberdade do *Démos* tem como resultante a *igualdade* entre todos os indivíduos através da reivindicação da sua própria liberdade. Porém, para que esta *igualdade* se estabeleça é necessário que as partes que não fazem parte se façam reconhecer na arena,

³⁴ O termo original utilizado por Rancière tem significados diversos. Em nota do revisor técnico da obra *O Desentendimento*, temos: “Dano. No original, *tort*. Indica o dano causado a alguém, com sentido não apenas físico mas, sobretudo, jurídico. *Avoir tort* é estar errado, não ter razão; *faire tort* a alguém é fazer-lhe mal. Numa citação de Hobbes, no último capítulo deste livro, é a forma como o tradutor francês do século XVII, Samuel Sorbière, verteu o inglês “wrong”; conota-se, como se vê, das idéias de errado, torto etc.” (RANCIÈRE, 1996, p.20). Como veremos a seguir, referimo-nos aqui ao erro de uma contagem dos valores desiguais das partes que constituem a *pólis*.

restabelecendo um elemento comum cindido pelas hierarquias criadas pela ocupação dos lugares sociais.

Portanto, independentemente das funções que ocupam, das atividades que exercem, do grau de instrução, ou qualquer outro critério que se possa aplicar, só existe *política* quando há a legitimação da palavra de *qualquer um* no sensível comum, a partir da reivindicação de uma parte não reconhecida neste mesmo sensível, promovendo a instauração de uma situação artificial de *igualdade*. Porém, é fundamental observar que a condição de *igualdade* não é uma ferramenta que deve ser utilizada pela *política*, mas sim o seu próprio pressuposto:

Nenhuma coisa é em si política, pois a política só existe por um princípio que não lhe é próprio, a igualdade. O estatuto desse “princípio” deve ser precisado. A igualdade não é um dado que a política aplica, uma essência que a lei encarna nem um objetivo que ela se propõe atingir. É apenas uma pressuposição que deve ser discernida nas práticas que a põem em uso.³⁵ (RANCIÈRE, 1995, p.45)

Logo, compreendemos que a atividade *política* está necessariamente associada a uma reordenação do tecido do sensível. Ela age sobre a *partilha do sensível* dada, a partir do *dissenso*. Ela modifica as inscrições simbólicas das partes dentro do tecido do sensível alterando as condições de visibilidade, dos lugares estabelecidos, das enunciações não-reconhecidas. Ela rearranja as posições dos corpos de forma a torná-los perceptíveis:

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (RANCIÈRE, 1995, p.42)

Efetivamente, este deslocamento que torna visível uma condição inicialmente oculta é realizado *em ato*. Ele é construído por meio da exposição no tecido do comum de uma oposição entre aquilo que é dado a ver no campo de experiência com aquilo que se tem conta de si. Ele é produto de uma nova *subjetivação*, que uma parte sem parte no campo da experiência dado, reivindica sobre este mesmo tecido do comum, instaurando uma nova percepção sobre si mesmo:

³⁵ De forma similar à ideia da *igualdade das inteligências*, como já discorremos no primeiro capítulo da dissertação, Rancière também estabelece aqui uma condição *a priori* para a ideia da igualdade com relação à política. De fato, o próprio autor aponta em *O Desentendimento* a ideia de *igualdade* em si como o cerne do seu pensamento com relação à *emancipação intelectual* cuja aplicação se estende à *igualdade das inteligências*.

A política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de *subjetivação*. Por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência. (RANCIÈRE, 1996, p.47)

É neste ponto que a *emancipação intelectual* pode travar contato com a *política*: agindo sobre o *senso comum*, propondo novas subjetivações, de forma a modificar a percepção sobre a partilha dada.

2.1.2 A partilha do sensível e a emancipação intelectual

Aliamos, portanto, esta lógica da *partilha do sensível* no contexto da *política* à ideia de *emancipação intelectual*, a qual foi explicitada no primeiro capítulo. A oposição entre o *embrutecimento* e a *emancipação* se dá na reordenação de uma partilha dada pelo *ensino progressivo ordenado* e os lugares dos supostos saberes e posições que ele determina *a priori*. Como já discorremos no primeiro capítulo, no caso deste último método de ensino, não cabe ao aluno o conhecimento e sim ao mestre. Esta posição marcada pela diferença deverá ser mantida indefinidamente para que a relação de *desigualdade das inteligências* se estabeleça. Há e haverá sempre um conhecimento que deve ser transmitido do mestre para o aluno. Há, portanto, duas posições distintas e fixas nesta relação, que definem competências específicas: uma primeira, a de uma *capacidade*, onde a palavra é legitimada e o saber é autorizado, e uma segunda posição, de *incapacidade*, que é a de submissão de uma inteligência a este saber. Em oposição a esta situação de lugares fixos no tocante à relação pedagógica, a *emancipação intelectual* prevê um embaralhamento das posições dos saberes, ela admite um conhecimento que seja manifestado em *qualquer lugar* e a partir de *qualquer um*. A *igualdade das inteligências*, pressuposto da emancipação intelectual é uma situação de igualdade das capacidades: igualdade de discursos e de posições *apesar das diferenças*. Ela rompe um *senso comum* estabelecido acerca das posições do conhecimento e rearranja as diferentes forças em um novo status, dando a ver, a ouvir e a sentir, pessoas, discursos e sentimentos que outrora não teriam lugar para se manifestar. Logo, a *emancipação intelectual* só é possível quando há um rearranjo desta partilha dada, a partir do litígio sobre as competências e incompetências predeterminadas no arranjo do sensível, como uma reivindicação da posição do saber e

consequente visibilidade de uma parte usualmente tratada como desigual³⁶. A emancipação se dá no cerne da lógica política, ou seja, na ação de por em visibilidade a diferença das percepções sobre a posição estabelecida pela ordem policial acerca das capacidades e incapacidades de um indivíduo e a sua percepção de uma desidentificação da própria parte com esta posição dada, reivindicando uma nova situação de visibilidade e criando uma subjetivação que reconfigura o campo do tecido sensível. Assim, por meio desta ação, aqueles *embrutecidos* que eram tomados como incapazes recusam esta posição dada, não se reconhecendo mais nela, e agora reivindicam a sua própria *subjetivação* sobre o comum, tomando em ato a capacidade de agir, pensar e produzir conhecimentos³⁷.

2.1.3 A partilha do sensível e a relação com o teatro

Curiosamente, o surgimento do teatro como forma de arte é realizado justamente em um movimento contraditório do ponto de vista da *partilha do sensível* e da política. É por meio do estudo da construção de tragédia grega da *Poética* de Aristóteles que Rancière observa este aspecto. Ao determinar as formas apropriadas de representação no texto trágico, Aristóteles propõe um modelo completamente oposto ao princípio de *igualdade*. Pois para este autor os homens representados na tragédia e na comédia possuem características específicas que devem distingui-los dos demais, eles devem ser escolhidos para se adequar ao gênero conforme ele é idealizado. Neste sentido, a cena teatral não pode ser o espaço de *qualquer um* e de quaisquer discursos, a tragédia irá sempre representar *homens melhores* ou *mais virtuosos* e a comédia, *homens piores* ou *menos virtuosos*:

Aristóteles, contudo, claramente pensa em categorias de pessoas mas não em indivíduos. Sua divisão básica é entre *spoudaioi* e *phauloi* (homens bons e admiráveis, maus e desimportantes, respectivamente), “as diversidades do caráter

³⁶ Efetivamente, o próprio Rancière faz a associação entre a condição de igualdade e a emancipação, e consequentemente a política, na atualidade: “A igualdade das inteligências, condição absoluta de toda comunicação e de toda ordem social, não poderia causar efeito nessa ordem pela liberdade vazia de nenhum sujeito coletivo. Todos os indivíduos de uma sociedade podem ser emancipados. Mas essa emancipação — que é o nome moderno do efeito de igualdade — nunca produzirá o vazio de alguma liberdade pertencente a um *demos* ou a qualquer outro sujeito do mesmo tipo” (RANCIÈRE, 1995, p.47).

³⁷ Este dissenso entre as subjetivações da ordem policial e da política, que é o núcleo propulsor da própria atividade política é constantemente colocado em questão pela própria ordem policial. Enquanto as partes não contadas afirmam a sua própria subjetivação, os braços institucionais agem para desqualificar os métodos e ações destas partes, tratando de absorvê-los e devolvê-los ao comum como ruído e não palavra. Assim testemunhamos continuamente a desqualificação das partes que se manifestam em passeatas, greves, ocupações de imóveis e terrenos abandonados.

humano sendo quase sempre derivadas dessa distinção básica, pois é por maldade e excelência que os homens diferem em caráter”. Os *spoudaíoi*, sendo geralmente melhores do que os “homens do presente”, são personagens de tragédia adequados; os *phaúloi*, sendo piores que nós, são personagens de comédia adequados. (SIFAKIS apud HALL et EASTERLING, 2008, p.174)

De acordo com o modelo aristotélico o teatro grego se estabelece em uma ordenação *policial* dos espaços e das ocupações. Ele constrói um cânone das formas a serem representadas, determinando as posições possíveis na cena teatral. Por meio desta operação, ele regula as condições de visibilidade de determinados estratos sociais³⁸.

Porém, se analisarmos a mesma cena teatral da Grécia antiga a partir da argumentação de Platão na sua *República*, tiramos outra conclusão. Em primeiro lugar, podemos afirmar que o estatuto sobre o *uso e circulação da palavra* é revisto. O espaço teatral promove uma certa aleatoriedade no endereçamento dos discursos: ali se fala para todos os presentes, a mesma palavra é dirigida para todas as classes sociais presentes, em teoria para toda a cidade. E posteriormente, como já discorremos, o portador da palavra, o poeta e, por conseguinte, o ator, são sujeitos que se ocupam de um discurso do qual ele desconhece a verdade sob a ótica platônica, o artista é um sujeito duplo, ele perturba a ordenação da *partilha do sensível* dada. Esta condição, que é fundamentalmente *política* para Rancière torna-se inaceitável para o funcionamento apropriado da *pólis* de acordo com Platão.

Podemos dizer que o nascimento da arte teatral se dá então sob uma condição completamente paradoxal em sua essência, em se tratando da questão da *partilha do sensível*. Pois, ao mesmo tempo em que ela ratifica a condição dos espaços e lugares estabelecidos, através da organização dos gêneros e da determinação daquilo que cada um destes deve representar; ela também subverte os espaços comuns, apresentando sujeitos-duplos, criando aleatoriedades e estabelecendo uma igualdade no endereçamento dos discursos para os sujeitos presentes durante a apresentação do espetáculo. A construção do anfiteatro grego, um espaço teatral dedicado especificamente para a realização de apresentações também pode ser vista paradoxalmente, já que ela pode ser vista tanto como uma interrupção de uma ordenação social já dada, ou seja, um modo de fazer perceber discursos e atividades que não seriam visíveis sem ele; ou como uma nova ordenação: a criação de um lugar apropriado para que este tipo de manifestação seja visto em uma perspectiva desejada, a modelização destes discursos. A nossa análise não se pretende deter sobre todas as variações históricas e sobre

³⁸ Como veremos a seguir, esta organização é tratada por Rancière como um *regime de identificação* das artes ao qual ele denomina de *regime representativo* ou *poético* das artes.

todos os elementos constitutivos da linguagem teatral dentro deste arranjo conflituoso, mas sim em compreender como estas características são latentes em determinadas práticas do teatro contemporâneo. Para tal, é preciso introduzir o pensamento de Rancière acerca da associação entre o conceito de *partilha do sensível* e os modos com os quais esta partilha se manifesta e é dada a ver. O autor designa a articulação destes modos de visibilidade das artes como os *regimes de identificação* das artes, que será nosso tema a seguir.

2.2 OS REGIMES DE IDENTIFICAÇÃO DAS ARTES

É na obra *A partilha do sensível* que o autor apresenta o seu conceito de *regimes de identificação* das artes. Em lugar de analisar o mundo da arte como movimentos artísticos que se manifestam um após o outro, em uma tentativa de superação, de ruptura com o antigo ou de antecipação de um futuro da arte, seu entendimento busca transcender uma lógica linear, de causalidade ou meramente cronológica. Partindo de um questionamento sobre os conceitos de *modernidade* e *pós-modernidade*, Rancière desenvolve um modo de leitura sobre as produções artísticas que escapam a esta concepção, que não lhe parecem úteis do ponto de vista de uma análise que seja suficiente para estudar as relações entre a *estética* e a *política*. O próprio sentido do termo *estética*, que também é extremamente desgastado, é reconfigurado para atender a este critério. De fato, ele coloca como o próprio objetivo do livro esta tarefa:

[...] elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria a arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento³⁹. (RANCIÈRE, 2005, p.13)

Para restabelecer critérios de compreensão sobre as obras de arte sem necessitar das referências usuais acima citadas, o autor cria uma associação entre as *maneiras de fazer*, ou seja, as formas de produção e execução de uma obra e os *modos de pensar* das suas relações, o que entendemos por uma reflexividade entre a obra e seus desdobramentos no tecido do sensível comum. Desta forma, se estabeleceria uma *efetividade do pensamento*, uma reação de causalidade, em outras palavras, uma determinada capacidade de uma obra de produzir um

³⁹ A ideia de *efetividade* do pensamento ou das artes em determinadas obras do autor surge traduzida pelo termo *eficácia*. Mantivemos as traduções originais, e preferimos no corpo do texto utilizar este último termo.

efeito sobre o sensível comum, ligada ao pensamento reflexivo e, por conseguinte, ao modo de produzir as obras. A diferente articulação entre estes três elementos possibilita diferentes modos de relação das obras com o comum, determinando partilhas diferentes. A esta articulação Jacques Rancière denomina de *regimes de identificação* das artes.

Como dissemos, é importante ressaltar que as análises feitas a partir destes regimes também não atendem a um critério cronológico ou linear, portanto é possível ler as produções artísticas de épocas diferentes sob estas perspectivas. Como acabamos de observar, a tragédia grega poderia ser lida tanto sob a ótica do *regime representativo*, se a tratarmos como um elemento que restringe os gêneros e dá as referências do bom e do mau teatro, do que pode ou não ser representado; quanto do *regime estético*, se abordarmos a ruptura com o ideal platônico das atividades únicas dos indivíduos e da arte como cópia da imagem, e também do princípio democrático da aleatoriedade do endereçamento dos discursos no espetáculo teatral. As respostas estão diretamente ligadas ao foco da análise. Contudo, Rancière não deseja com estas abordagens classificar as obras em compartimentos fechados, mas principalmente compreender as relações de politicidade que as mesmas instauram. Portanto, trata-se de uma ferramenta que permite construir associações do ponto de vista da *partilha do sensível* e da *política*, percepções sobre como os elementos que constituem a obra e o pensamento sobre a sua construção estabelecem arranjos no tecido do comum.

Posto isso, partindo destes parâmetros e do conceito de *partilha do sensível*, Rancière divide os *regimes de identificação* das artes em três formas distintas, as quais nos deteremos a seguir.

2.2.1 O regime ético das imagens

A produção artística neste regime de identificação é vista como mais uma das várias produções dentro do tecido do sensível, como mais um dentre outros *modos de fazer*, e portanto, sequer poderia ser reconhecida como *arte*. Esta lógica é um desdobramento da ideia de Platão acerca das imagens a qual já vimos anteriormente. De acordo com este pensamento, as artes seriam um desdobramento da imagem em si, uma réplica da réplica⁴⁰. Porém, na *República* todas as produções humanas possuem uma finalidade em si, um propósito definido, que implicam em um determinado *uso* e uma *destinação* específica. Logo, a única maneira de

⁴⁰ Conforme visto no início do capítulo, no tocante à questão da ideia, do artefato e da arte, e dos três graus distintos da verdade aos quais estes conceitos estão associados.

permitir a arte dentro da cidade é produzi-la de modo que ela atenda a estes critérios. Assim, como o sapato tem a funcionalidade de prover proteção aos pés do homem, a poesia deve ter a finalidade de prover o bom pensamento e a educação do jovem. Platão reconhece o efeito da arte sobre o pensamento e o comportamento humanos, e tenta estabelecer regras de criação para adequá-los a estes dois critérios:

Para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer. E é entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é saberes fundados na imitação de um modelo *com fins definidos*, e simulacros de arte que imitam simples aparências. (RANCIÈRE, 2005, p.28, *grifo nosso*)

Conseqüentemente, neste regime não há diferença na percepção do mundo da arte e do mundo em si. O *regime ético* das imagens tem como características estes dois elementos: uma indissociação do comum, pois a ação da arte não difere da ação no tecido social, ela se equivale a outros fazeres dentro deste tecido. E, em segundo lugar a existência de um *télos* no próprio *modo de fazer* da arte que está ligada ao *éthos*. Rancière (2008, p.62) destaca neste regime uma forma *arquiética* de pensamento: “Arquiético no sentido em que os pensamentos não são mais objetos de lições que os corpos ou imagens representadas carregam, mas são encarnadas diretamente nos meios, nos modos de ser da comunidade.” Como os atos estéticos estão diretamente incrustados no campo social, eles são efetivamente um modo de ser, um comportamento específico, e não uma imagem do tecido social que representa este comportamento. Eles encarnam uma finalidade dentro deste próprio tecido, são regidos por uma funcionalidade dentro dele que os sustentam e os tornam possíveis.

No entanto, neste regime, há um aspecto paradoxal. Como vimos, por um lado os atos estéticos não poderiam ser enquadrados como atos artísticos, logo não definiriam uma percepção de *política* no seio da comunidade sensível. Porém, do ponto de vista da *partilha do sensível*, este mesmo ato inserido dentro do regime *policial* cria uma fissura, pois o artista é tido como um ser duplo, ele ocupa dois lugares ao mesmo tempo, ele é um sujeito que distorce a boa ordenação da cidade. Sua ação intrusiva determina uma percepção do trabalho como um espaço de encarceramento. Ao infringir a regra de trabalhar em uma única ocupação determinada, ele dá a ver a organização dos espaços e dos tempos dada que faz com que o trabalho regule as disponibilidades dos corpos para o comum. Ele promove um *dissenso* sobre esta regulação, interferindo na ordenação desejada:

A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante.⁴¹ (RANCIÈRE, 2009, p.65)

Este dado paradoxal nos será fundamental para analisar as práticas teatrais contemporâneas, e mais detidamente o trabalho de Augusto Boal, e será retomado no último capítulo da dissertação.

2.2.2 O regime representativo ou poético das artes

Neste regime dá-se uma operação que permite a arte reconhecer-se como tal e destacar-se do mundo em si. É através da elaboração da *mimesis* que se pode entender os produtos da arte como dissociados do espaço comum. De forma diversa da compreensão platônica, Aristóteles irá modificar a relação da imagem da arte com a imagem do mundo, desligando-a dos critérios de verdade e de uso. Sua proposição é que não há um modelo a ser copiado, não há a replicação da imagem como em Platão. Ao definir a operação da *mimesis*, ele determina uma forma de criação que se baseia em si mesma e que não se remete diretamente à verdade da imagem. A estrutura ficcional, característica deste regime de visibilidade, é uma forma clara de produção artística que não possui uma responsabilidade sobre o que é verdadeiro, e nem quanto ao seu valor de uso ou a sua destinação. A ficção é autônoma e se crê como verdade dentro do mundo da arte. Ela funciona porque há esta delimitação deste mundo, como explicita Rancière (2009, p.53): “A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes.”

Porém, a imitação que o artista produz no *regime representativo* obedece a critérios próprios que regulam e definem um “mundo da arte”. Estes critérios estabelecem tanto os *modos de fazer* da arte quanto os modos de percebê-la, definindo as formas apropriadas para o reconhecimento daquilo que é uma obra de arte:

⁴¹ A medida deste efeito pode ser percebida nas ações de ordenação que os poderes institucionais promovem regularmente em uma tentativa de controlar as possíveis interferências dos atos estéticos no tecido do comum. Constatamos aí as proibições de artistas de rua de trabalhar no espaço público, sob o pretexto de um “mau uso” da cidade, ou destes receberem indevidamente vantagem financeira decorrente das apresentações, o que caracterizaria comércio ambulante ilegal. Em *O Desentendimento*, Rancière também demonstra outras maneiras que o Estado interfere neste litígio, como por exemplo, judicializando questões inicialmente ligadas à própria subjetivação política das partes reivindicantes. Abordaremos especificamente esta questão no último capítulo da dissertação.

Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes, etc. (RANCIÈRE, 2009, p.31)

Portanto, a arte deixa de ser apenas mais um dos *modos de fazer* como no pensamento de Platão e ganha um valor que a distingue das outras artes do cotidiano. A arte do sapateiro não está mais no mesmo nível do que a arte do poeta. Este último se nutre de um campo sensível diferenciado, o que levou a construção de uma imagem estereotipada do artista como um sujeito especial, dotado de uma sensibilidade aguçada. O artista deixa de ser aquele que ocupa dois lugares ao mesmo tempo, seu trabalho torna-se reconhecido como uma *tékhne*. Isto implica em que o trabalho do artista deixa de ser a interrupção das ocupações na *partilha do sensível* dada, tal como discorreremos no *regime ético* das artes. O campo da arte é um campo em si, e percebido como tal, suas obras, seus processos de produção e seus trabalhadores.

É desta forma que o campo da arte irá se constituir como um mundo delimitado, o mundo das Belas Artes, definindo hierarquias, gêneros, além dos próprios conceitos do *belo* e do *gênio*. Mais profundamente, esta percepção se estende para além do campo da arte:

Esta entra numa relação de analogia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. (RANCIÈRE, 2009, p.32)

É neste sentido que analisaremos as distinções já vistas anteriormente que Aristóteles faz dos gêneros trágico e cômico. Há nesta diferenciação uma *partilha do sensível* que, para além do teatro, se estende ao tecido social. A hierarquização dos gêneros é a continuidade da estratificação social. Este regime de identificação, além de escolher aqueles que devem ser representados, determina como devem ser representados. Ele cria uma distinção das ações comuns, estabelecendo valores diferentes para o trabalho manual e o trabalho intelectual. Esta regulação das formas e espaços se aproxima do conceito de *polícia* proposto por Rancière. Há, portanto, um princípio de *desigualdade* primordial dentro deste regime, que diferencia as *capacidades* dos indivíduos. Este aspecto é de crucial importância para a dissertação e será abordado mais detalhadamente no decorrer da pesquisa.

2.2.3 O regime estético das artes

A produção das obras de arte neste regime não se encontra nem vinculada aos usos e funções, nem a uma forma predeterminada de criação regida pela operação da *mimesis*. As formas de criação das artes aqui são *autopoiéticas*, elas próprias definem os seus critérios e modos, e se referem a estes para se gerir. Porém, estas referências se encontram sempre em movimento, elas não consolidam cânones de representação como se observa no *regime representativo*. Assim sendo, não há um mundo das artes estabelecido a partir de regras predeterminadas, já que não há critérios fixos para o reconhecimento do que é arte, nem formas que seriam apropriadas para a produção e percepção das suas obras. Dessa forma, o *regime estético* das artes reorganiza as relações do tecido do sensível e tem como resultado a formação de novas *partilhas do sensível*. A supressão das hierarquias, dos temas e dos modelos que devem ser representados dão espaço para a presença de *qualquer um* na arte. É neste regime que a *política* e a *emancipação intelectual* se confirmam no espaço da arte para Rancière:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer da arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma em si mesma. (RANCIÈRE, 2009, pp.33-34)

A autonomia da arte não significa aqui a sua separação do tecido do sensível, como apresentamos anteriormente no *regime representativo* das artes. Tampouco se trata de uma fusão completa ao mesmo tecido, conforme visto no *regime ético* das imagens. Esta autonomia diz respeito ao seu reconhecimento como produção específica que se remete obrigatoriamente a este tecido, uma forma de vínculo que, ao mesmo tempo em que é reconhecida como trabalho também é vista como arte, em uma dupla natureza. Ela revoga as ideias de uma relação de superioridade entre o trabalho intelectual ou sensível e o trabalho braçal, delineando o ato estético como uma ação de retorno ao seio da comunidade. Conforme introduzimos no primeiro capítulo, Rancière retoma a proposta do estado “estético” de Schiller, que recusa a construção de uma polarização entre o sensível e o material. Nota-se aqui um aspecto diretamente ligado às oposições que Rancière combate no tocante à

emancipação do espectador. A supressão dos valores de atividade e passividade associada à determinados estratos sociais é parte de um entendimento de *igualdade das capacidades* intelectuais, como vimos no primeiro capítulo da dissertação. A esta oposição ele alia uma outra falsa dicotomia entre o *fazer* e o *ver*:

A arte, assim, torna-se outra vez um símbolo do trabalho. Ela antecipa o fim – a supressão das oposições – que o trabalho ainda não está em condições de conquistar por e para si mesmo. Mas o faz na medida em que é *produção*, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da comunidade. A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e da visibilidade. (RANCIÈRE, 2005, p.67)

O *regime estético* das artes se confirma por meio de um *locos* onde se suprimem as fronteiras estabelecidas por conceitos que regulam uma determinada *partilha do sensível* dada, normalmente por uma ordenação *policial*. Porém, ele só o faz a partir do momento em que preserva o espaço da arte enquanto tal. Quando o *ato estético* se infiltra no tecido social ele perde o seu caráter *político*⁴². Ao igualar as condições de visibilidade de ambos os campos ele, ao mesmo tempo, os anula, esvaziando a sua potência de subjetivação. Assim, o autor associa esta operação artística à determinada condição de exposições de obras em museus associadas à *estética relacional* proposta por Baurriaud:

O interior do espaço dos museus e o exterior da vida social aparecem então como dois lugares equivalentes de produção de relações. Mas esta banalização logo mostra seu avesso: a dispersão das obras de arte na multiplicidade das relações sociais só vale para ser vista, seja porque o ordinário da relação na qual não há “nada a ver” está exemplarmente alojado no espaço normalmente destinado à exibição das obras; seja porque, inversamente, a produção dos elos sociais no espaço público é munida de uma forma artística espetacular. (RANCIÈRE, 2012, pp.69-70)

Esta visão, que em um primeiro momento pode parecer uma tentativa de depuração do campo da arte com vistas a uma análise das suas competências políticas *per se*, por outro lado restringe as transformações dos *atos estéticos*, interrompendo o fluxo orgânico das associações produzidas pela arte, em um movimento de constante construção e reconstrução das linguagens artísticas⁴³. Rancière assim, busca delimitar um *próprio* da arte, um campo aparentemente neutro, ou neutralizado pela operação artística.

A questão problemática deste pensamento está justamente na definição de um campo *próprio* da arte. Pois, se entendemos os *atos estéticos* como sendo produzidos dentro de um

⁴² Esta lógica será aprofundada na próxima seção, a seguir.

contexto de linguagem, que se transforma continuamente, englobando diversos campos de conhecimento, relacionando-se com o tecido do sensível de formas diferentes em diferentes épocas, como estabelecer um terreno sólido para esta análise? Pois ao tentarmos definir o *próprio* do teatro, por exemplo, quais parâmetros seriam utilizados? Onde estabelecer as referências para tal análise? Do ponto de vista histórico seria necessário talvez buscar o próprio da atividade teatral em sua origem grega. Tomando a poética aristotélica e os textos produzidos então como referência, acabaríamos por suprimir da compreensão do fazer teatral dezenas de outras poéticas e práticas. Da mesma forma, ao tentar condensar, dentro de toda história das práticas teatrais, elementos comuns à atividade, obteríamos um pretense modelo, relativamente estabilizado, mas que se tomaria então como um cânone de produção. Logo, tornar-se-ia irrealizável qualquer tentativa de se estabelecer um consenso sobre a própria atividade. Ela está em contínua transformação, em um processo constante de diálogo com o tecido do sensível. Suas práticas absorvem e eliminam elementos deste tecido incessantemente, sendo sempre reelaboradas.

Um segundo aspecto contraditório desta crítica diz respeito à banalização do ato estético e do esvaziamento da sua politicidade. No entanto, não nos parece que haja aí a desconstrução de um regime de visibilidade que seja proveniente da livre movimentação das obras para dentro ou para fora dos espaços oficiais, ou mesmo a prevalência de um modo de visibilidade sobre o outro. A suposta equivalência entre o espaço estético e o espaço social, que desencadearia em uma suposta equivalência entre ato estético e ato social não significa, necessariamente, uma anulação de um regime de identificação⁴⁴. A exibição de uma cena teatral na rua, por exemplo, continua mantendo uma determinada condição de visibilidade, que se insere em uma outra camada de percepção. Há uma superposição de regimes, uma indistinção de olhares que incidem sobre a mesma cena. Esta mesma exibição teatral na rua

⁴³ Este pensamento é condizente com a lógica da igualdade das inteligências, vista no primeiro capítulo ao abordarmos o *Ensinho Universal* de Jacotot. Para o autor, os processos cognitivos se dão sobre uma mesma base de comparação e associação do mundo ao redor. Ao manter em um mesmo plano todos os campos de conhecimento, ele transforma toda e qualquer linguagem em uma única, desconsiderando as suas especificidades. Se, por um lado este pressuposto ampara a sua lógica política da igualdade das capacidades, por outro ele elimina potenciais paradoxos provenientes desta diferença.

⁴⁴ Convém, de fato, examinar as condições dessa suposta equivalência. A exibição de obras em espaços inicialmente não destinados às mesmas não condiz, obrigatoriamente, com uma necessidade de negação do espaço convencional. Tomando por exemplo os espetáculos do *Teatro da Vertigem*, como *O Livro de Jó*, *Apocalipse 1-11* ou *BR-3*, que atuam fora de um espaço convencional, notamos que há uma ressubjetivação do espaço social: dos lugares comuns, como o hospital; de lugares estigmatizados, como o DOPS, ou mesmo das ruas da cidade. A inscrição da cena nestes ambientes não está ligada diretamente a uma incapacidade do espaço teatral para abrigar novas formas teatrais, mas sim ao próprio cruzamento das formas teatrais com as formas cotidianas, que propõem ali novas camadas de visibilidade.

não irá influenciar diretamente a apresentação de uma cena teatral dentro de um espaço convencional, que continuará a ser regido por outra condição de visibilidade.

2.3 OS MODELOS PEDAGÓGICOS DE EFICÁCIA DAS ARTES

A cada um dos regimes de identificação das artes está associado um *modelo pedagógico de eficácia das artes*. Como já introduzimos anteriormente neste capítulo, para Rancière estes regimes de identificação promovem uma forma de eficácia da suas produções, um pensamento sobre a maneira pela qual a criação das obras age sobre o tecido do sensível e consequentemente implica em reações específicas neste tecido. Portanto, os modelos de eficácia das artes têm suas lógicas associadas a cada um dos distintos regimes de identificação das artes, já que estes estão articulados com *modos de fazer* e *modos de pensar* completamente distintos uns dos outros.

2.3.1 A instantaneidade ética

Como vimos anteriormente, de acordo com o pensamento de Platão, no caso do *regime ético* das imagens os modos de produção da arte estão diretamente entranhados no campo social e o valor das obras está diretamente vinculada ao seu valor de uso. Isto significa que, de fato, não há um critério de eficácia possível pois para que exista a própria ideia de *eficácia* de um ato estético é preciso que a arte seja reconhecível como tal, o que não é o caso deste regime. Como o ato estético e o seu efeito aqui são diretamente encarnados no seio da sociedade e não há separação entre ambos, o ato torna-se o próprio efeito, não há distância. Ambos se inscrevem no instante da sua própria execução, já que não há uma passagem de tempo entre o *ato estético*, o seu efeito sobre a percepção do espectador e a subsequente ação do mesmo sobre o tecido sensível. Por tal motivo, Rancière contrapõe a definição dos modelos do *regime representativo* e sua eficácia, como veremos a seguir, a esta ideia de uma manifestação artística encarnada no campo social que produz um efeito imediato no tecido do sensível.

Rancière (2008, p.62) compreende que apesar desta eficácia estar ligada às manifestações artísticas aparentemente distantes de nós, como as ideias modernistas “da obra de arte total, o coro do povo em ação, a sinfonia futurista ou construtivista” a ideia de

supressão do campo da arte e da sua dissolução no tecido social ainda permanece viva. Ele cita os exemplos do “teatro que tenta fazer do espectador um ator, da performance artística que faz a arte sair do museu para fazer um gesto na rua, ou que anula separação entre a arte e a vida dentro do interior do próprio museu”. Para o autor, a tentativa de agir diretamente no tecido social termina por dissolver a produção de subjetividades tanto na arte quanto na política:

A visão do novo artista imediatamente político pretende opor a realidade da ação política aos simulacros da arte encerrada nos recintos dos museus. Mas, ao revogar a distância estética inerente à política da arte, o efeito talvez seja inverso. Ao eliminar a separação entre a política da estética e a estética da política, ela também elimina a singularidade das operações por meio das quais a política cria uma cena de subjetivação própria. E, paradoxalmente, exagera a visão tradicional do artista como virtuose e estrategista, ao identificar de novo a efetividade da arte com a execução das intenções do artista. (RANCIÈRE, 2012, p.74)

Para que o ato estético tenha efeito político seria preciso, portanto, permitir a instauração de um *olhar estético*, distanciado. A ficcionalização construída diretamente dentro do tecido social é parte da operação de uma partilha de ordenação *policial*, cuja atividade é também construída pelos próprios mecanismos de dominação criticados pela arte no *regime ético*. Portanto, ao adotar os mesmos procedimentos que estes mecanismos, ela perde a sua força, confundindo-se com ela. Neste ponto o autor aponta que há uma falha política do *regime ético* das artes.

2.3.2 A eficácia representativa

Neste modelo de eficácia presume-se uma relação de causa e efeito entre a obra de arte, a reação do espectador e uma ação deste mesmo espectador no tecido social a partir da obra. De acordo com este modelo de eficácia há um impacto na sensibilidade do espectador promovido pela obra de arte idealizada pelo artista. Este impacto é mesmo desejado por este e tem seu efeito calculado na criação da obra. A eficácia do *regime representativo* das artes presume que, uma vez sensibilizado pela obra, o espectador irá se manifestar no tecido social, intervindo da forma concebida originalmente pelo próprio artista. Partindo da produção de uma obra construída a partir de cânones de representação, os quais permitem, desta vez, fazer o indivíduo reconhecer a obra como arte, separada do tecido social, este modelo evidencia um *olhar estético*. Porém, ainda que prevaleça a separação necessária para se permitir uma leitura

distanciada da obra, a idealização de um referencial para a produção das obras e de uma categorização das artes por meio dos gêneros e formas adequadas de representação e de apreciação põe cabo a qualquer proposição *política* da arte. Pois, como já discurremos anteriormente, a lógica representativa atende a um pensamento de ordenação de espaços e competências, de determinação antecipada dos efeitos.

De acordo com Rancière, esta lógica ainda permanece ativa em diversas obras de arte. Embora originalmente articulada pela *mimesis*, agora ela se mantém viva por meio de outras operações artísticas em obras que visam um determinado engajamento do espectador. Aí se encontram, segundo o autor, as colagens, a utilização dos ícones da mídia ou do marketing deslocados em outros contextos, as fotografias chocantes que visam uma determinada polemização de um tema. Contudo, mesmo quando não há uma perspectiva de uma eficácia de cunho moral ou político, como nos casos descritos acima, ainda assim há casos nos quais persiste a lógica de que o espectador *deve* sentir alguma coisa incerta, e que *deve* fazer qualquer coisa igualmente desconhecida pelo artista. Mantém-se ainda a premissa da produção de um efeito qualquer, de uma mobilização promovida pela obra de arte que é elaborada pelo artista. Esta lógica também é condizente com a ideia da *desigualdade das inteligências*, como analisamos no primeiro capítulo. É importante destacar que mesmo do ponto de vista de uma interrupção de um determinado processo, como discurremos acerca das técnicas do Teatro Épico de Brecht no capítulo anterior, a ideia de desigualdade se mantém. Pois, apesar de se colocar como uma proposta antiaristotélica no tocante à catarse a partir da empatia com os personagens, Brecht retira uma forma desejada de apreciação e a substitui por outra. O modelo de eficácia é o mesmo, o que se altera é o conjunto de valores representados e que se idealizam como as referências desejadas. O espectador continua sob tutela do artista. O fato de a arte apontar para uma mudança social necessária, para o despertar de uma sensibilidade adormecida, ou mesmo para a transformação da realidade atual para um lugar ainda desconhecido, torna a relação com a arte similar à relação pedagógica do *ensino progressivo ordenado*. Portanto, a ideia da *eficácia representativa* situa-se fora do campo da *política* e conseqüentemente da *emancipação do espectador*.

2.3.3 A eficácia estética ou a suspensão do efeito

A eficácia estética, ligada o *regime estético* das artes, tem como premissa a indiscernibilidade dos efeitos produzidos pela obra. Como vimos anteriormente, neste modelo de eficácia, o ato estético não está ligado a qualquer finalidade, nem direcionado para qualquer público preestabelecido, nem se preocupa em antecipar a projeção de qualquer efeito sobre o tecido social (RANCIÈRE, 2012, p.58): “Eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte a a produção de um efeito determinado sobre um público determinado”. Como observamos igualmente a respeito da eficácia dentro do *regime ético*, em última análise não se trata realmente de uma eficácia no sentido estrito do termo, já que há aqui a dissociação entre a obra e qualquer tentativa de produzir um efeito ou mensurar qualquer reação à obra. Naquele regime, por uma situação de entrelaçamento dos atos estéticos ao tecido social; e no caso que analisamos agora, por uma opção de rompimento da ideia de causa e efeito observada no *regime representativo*. É por tal aspecto que Rancière evidencia um caráter paradoxal neste critério:

Mas trata-se de uma eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização. (RANCIÈRE, 2012, p.56)

A separação dos modos de fazer dos modos de fruir é possível através do distanciamento e da neutralização. Conforme discurremos anteriormente, o espaço da arte no *regime estético* é um espaço onde o *olhar estético* deve se manifestar. É, portanto, um lugar separado do tecido social. Ao mesmo tempo, como os modos de fazer não são regulados por cânones, não há referências para a apreciação das obras, portanto não pode haver uma influência no tocante à compreensão de qualquer proposição artística. Assim, através desta dupla ação, os atos estéticos se tornam neutralizados. Sabe-se somente que são produtos artísticos, pois ocupam lugares definidos de exibição, mas não há critérios que os regulem, somente uma forma que se coloca no tecido do sensível para ser elaborada pelo espectador. É portanto por meio de uma múltipla interrupção que a eficácia estética se manifesta:

A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma

desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre as formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um *dissenso*. (RANCIÈRE, 2012, p.59, grifo nosso)

É por meio deste lapso, desta distância entre as formas construídas e qualquer sentido de efeito, que então a arte pode alcançar um significado político. Pois é justamente ao *dissenso*, atribuído às formas de ação política que se refere aqui o autor para alinhar esta eficácia. A lógica dissensual proposta pelo autor tem base na oposição a formação de um modelo de um consenso, que é equivocadamente tomado como político, na sua opinião. Pois, se para se estabelecer uma prática da política é necessário a reivindicação de uma parte que se conta erroneamente, é preciso que haja, nesta reivindicação, um movimento de ruptura com o estado de visibilidade e das condições da partilha do sensível que a ela são imputados. Como demonstramos, a tentativa de ordenação policial utiliza-se exatamente da ideia de consenso para colocar todas as partes dentro de uma partilha organizada conforme seus interesses. Desta forma, elas podem ser absorvidas e compreendidas da mesma maneira:

O consenso significa o acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e de aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado. (RANCIÈRE, 2012, p.67)

Assim, há um esforço constante em se manter um *sensu comum* a percepção sobre categorias profissionais, servidores públicos, opções partidárias e diversos agrupamentos por classe ou por interesses comuns, que são, mesmo que assim agrupados, completamente heterogêneos dentro deles próprios⁴⁵. O *dissenso* atua exatamente contra esta subjetivação que lhes é imposta, colocando um litígio: estas partes não aceitam ser tomadas desta forma, elas reivindicam uma nova percepção sobre si mesmas. Como postula Rancière, o *dissenso* é, portanto, um embate sobre diferentes subjetivações e condições de visibilidade, cujo cerne, como já demonstramos, é a atividade política:

O que entendo por *dissenso* não é o conflito de ideias ou de sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética acaba por tocar na política. Pois o *dissenso* está no cerne da política. (RANCIÈRE, 2012, p.59)

⁴⁵ Retornaremos no último capítulo a análise da forma contemporânea de democracia, a qual o autor denomina de *democracia consensual* ou *pós-democracia*.

No caso da arte, este embate entre *sensu comum* e *dissenso*, irá se travar justamente entre os *cânones do regime representativo das artes*, que define os modelos de construção e de apreciação das obras que determinam um comum a ser apreendido; e a suspensão deste modo de fazer e do modo de perceber a arte inseridos pelo *regime estético das artes*. É, pois, atuando a partir deste mesmo critério de interrupção, reivindicação e ressubjetivação, que as obras podem possibilitar o surgimento de um *olhar estético* e, conseqüentemente, algum efeito político.

2.4 AS PRÁTICAS TEATRAIS E OS MODELOS DE EFICÁCIA DAS ARTES

Faremos aqui uma análise preliminar dos modelos de eficácia das artes em uma leitura crítica de algumas práticas teatrais. Nosso objetivo é estabelecer parâmetros para a aplicação desses critérios no nosso objeto de estudo, portanto não nos aprofundaremos nesta matéria em demasiado. Porém, interessam-nos principalmente os aspectos paradoxais destas leituras no tocante às práticas teatrais. Em primeiro lugar, tomaremos características de ordem mais ampla que podem dar luz a estes aspectos.

Em se tratando de uma prática pública, aberta a *qualquer um*, seja em espaço privado ou mesmo na rua, podemos tratar o espetáculo teatral como uma prática de princípio democrático, e mesmo *político*, na definição de Rancière, já que não é possível selecionar os espectadores presentes em uma sessão teatral⁴⁶. Esta aleatoriedade também se estende aos discursos. Também os atores não podem selecionar a quem dirigem os discursos dos personagens durante a sua performance. A enunciação teatral é aleatória, ela se dirige ao conjunto de pessoas presentes. Ainda que, por vezes, existam trechos construídos com vistas a atingir determinada parcela ali presente – como no caso de alguns *apartes* e do coro teatral grego, por exemplo – estes mesmos discursos são ouvidos por todos. Eles não estabelecem uma segregação na destinação da palavra, não podendo constituir assim uma partilha do sensível em um princípio de desigualdade. Estes elementos, em princípio, colocariam todas e quaisquer práticas teatrais em um contexto *político*, por natureza, apesar de características contraditórias que possam surgir, referentes às especificidades de cada construção. É neste ponto que buscaremos evidenciar alguns paradoxos da arte teatral.

⁴⁶ Naturalmente pode-se estabelecer em ambientes privados um valor de ingresso que seja restritivo ao poder aquisitivo de uma parcela da população, como é usual. Porém, a seleção por exclusão financeira é um dado socioeconômico que escapa ao nosso objeto de estudo. Procuraremos entender que, apesar destes dados, o espaço teatral se mantém de portas abertas a *qualquer um*, mantendo a premissa política da *igualdade*.

2.4.1 Desfigurações: a tragédia grega e a contemporaneidade

Como visto neste capítulo, a tragédia grega é alvo de análises críticas por parte de Platão, e também de uma redefinição estética por parte de Aristóteles. As leituras realizadas pelos dois filósofos possuem um aspecto político, sobre o qual já discorremos anteriormente, ao apontar alguns elementos deste gênero que mostram lados contraditórios do ponto de vista dos regimes de identificação das artes. Enquanto o primeiro a coloca em um *espaço ético*, onde o ator executa uma dupla função na cidade, embaralhando a *partilha do sensível* desejada; o segundo a inscreve no *regime representativo*, ao categorizar as suas práticas, estabelecendo cânones de representação e parâmetros de identificação dos mesmos. Esta duplicidade do regime de identificação nos remete a uma referência às artes plásticas na qual Rancière apresenta uma leitura crítica do deslocamento temporal dos mitos gregos em algumas peças de estatuário. Ao mencionar a obra o *Torso de Belvédère*, e mais precisamente a análise de Winckelmann sobre esta estátua que, apesar de desfigurada, este atribui como sendo a imagem de Hércules, Rancière constrói uma percepção sobre a sua condição de visibilidade:

A estátua de que Winckelmann ou Schiller nos falam foi a figura de um deus, o elemento de um culto religioso e cívico, mais já não o é. Já não ilustra nenhuma fê e não significa nenhuma grandeza social. Já não produz nenhuma correção dos costumes nem nenhuma mobilização dos corpos. Já não se dirige a nenhum público específico, mas ao público anônimo indeterminado dos visitantes dos museus e dos leitores de romances. (RANCIÈRE, 2012, p.58)

Esta descrição explicita como uma mesma obra pode ser percebida em diferentes regimes de identificação das artes. Neste caso, ela aparece segundo o *regime estético*, pois ao desvinculá-la dos usos e funções primeiras e modificar a abordagem da imagem clássica do Hércules original, de um herói ativo para um homem contemplativo, haveria uma reconfiguração da relação sensível com a obra. Esta apresentaria uma indecidibilidade de efeitos, criando uma suspensão das suas características *representativas* e *éticas*⁴⁷. Poderíamos, por analogia, também inscrever a tragédia grega dentro do *regime estético* das artes nas práticas do teatro contemporâneo? De fato, há uma separação clara entre o uso da tragédia grega no período clássico do uso do qual se faz dela hoje. Não há, em termos de encenação,

⁴⁷ É digno de nota ressaltar que a estátua mencionada não apresenta a cabeça nem alguns membros, tornando a figura humana fragmentada, e de difícil interpretação.

um desejo de uma arqueologia da cena teatral, ou seja, é ponto pacífico que as obras da dramaturgia perdem valor quando se busca inseri-las em um contexto estético ligado à época em que foram produzidas. Sabemos que é inviável, tanto tecnicamente quanto artisticamente, reproduzir uma montagem de qualquer tragédia aos moldes da época em que foram escritas. Efetivamente, é preciso distinguir aqui a forma do texto teatral da forma do espetáculo apresentado. O teatro contemporâneo é sensivelmente inclinado às apropriações, reconstruções e transformações na sua relação com o texto. Se, por um lado, pode-se entender o texto *Édipo Rei* como uma ilustração dos moldes aristotélicos, portanto pertencente ao *regime representativo das artes*; por outro lado as possíveis encenações desta obra podem construir diversas percepções quanto ao regime de identificação, variando enormemente conforme os seus usos⁴⁸. Arriscamos afirmar que há, na realidade, uma tendência a evitar esta compreensão original da sua condição de visibilidade, com vistas a um diálogo possível com o homem de hoje⁴⁹. Neste sentido, observamos uma desfiguração semelhante à da estátua analisada com relação ao texto grego clássico, que se dá em dois níveis: primeiramente, os mitos aos quais estes se referem, o contexto político, religioso, e a própria experiência teatral em si no mundo grego nunca serão reproduzidas e não produziriam portanto hoje a mesma relação; e por último, a materialização cênica destas obras partem desta relação rompida e se direcionam em busca de uma outra construção. Dessa forma, assistir a *Édipo Rei* no palco hoje, mesmo que imaginemos a encenação mais conservadora do texto, será sempre uma experiência de interrupção do *regime ético* conforme proposto por Rancière a partir de Platão. E, com bastante frequência a encenação também não se remeterá ao *regime representativo*, nos moldes aristotélicos.

E mesmo se tratando da produção do texto teatral isoladamente, as experiências relativas ao trágico também são redimensionadas na perspectiva *política*. Tomemos como

⁴⁸ Por exemplo, a recente encenação de *Édipo*, da *Companhia do Chapitô* sediado em Lisboa, revoga qualquer tentativa de adesão a uma leitura concreta do texto de Sófocles, desconstruindo completamente seus elementos textuais com vistas a elaboração de um jogo físico dos atores *com* a fábula.

⁴⁹ Com efeito, a própria ideia de encenação, desenvolvida e praticada ao longo do século XX nos espetáculos teatrais, também pode ser vislumbrada de forma contraditória na sua relação de visibilidade com o texto teatral. Em *La mise en scène contemporaine*, Patrice Pavis apresenta brevemente uma trajetória tortuosa das práticas de encenação. Esta prática ora irá buscar um sentido de totalidade na construção do espetáculo, organizando todos os elementos em função do material dramático, para facilitar a compreensão do espectador. Em outra perspectiva, o encenador irá reler o texto teatral, reformulando e reinserindo os seus significados primeiros dentro de um novo contexto temporal, recriando a dramaturgia e deslocando-a do momento em que foi escrita para a atualidade. E ainda há mesmo a recusa à subserviência da cena ao texto teatral, buscando uma autonomia da cena e uma teatralidade intrínseca à mesma. Identificamos aqui um extenso campo de análise no tocante à percepção de uma construção da *política* a partir desta relação, ao qual não iremos nos deter.

exemplo as releituras de mitos gregos produzidas por Heiner Müller: na lista do dramaturgo alemão encontramos *Filoctetes*, *Édipo*, *Prometeu* e *Medéia*. A apropriação e reescrita destas histórias tem como ponto central uma inserção das mesmas na trajetória política da Alemanha Oriental, país de origem do autor. Em entrevista, ele afirma a necessidade de se utilizar destes elementos para escapar ao controle excessivo do regime governamental sobre a produção artística. O processo de construção destas dramaturgias é intrincado. No caso de *Édipo Tirano*, por exemplo, escrita em 1967, o autor irá utilizar-se da tradução de Hölderlin da mesma peça para produzir o seu texto. A reapropriação do texto chega mesmo a modificar o sentido original das fábulas quando, deliberadamente, Müller muda as palavras utilizadas por aquele autor para melhor atender às suas necessidades. Quando o autor propõe uma metáfora alinhando os personagens da fábula grega à situação vivida em seu país, ele mesmo está construindo, a partir da sua visão, uma dissociação das características originais da obra. Porém, não se trata somente de uma modificação para melhor transpor a obra. De acordo com Lehmann:

Os mitos para ele são experiências coletivas fluidas. Eles são convocados por Müller, para resistir a todas as ideologias que aquelas experiências coletivas reprimem, sua importância tem em vista a orientação difundida da busca por indícios da visão do mundo. (LEHMANN, 2009, p.374)

O caráter político do texto de Müller não reside, portanto, somente no deslocamento temporal em si do mito, mas sim na operação de subjetivação que ele propõe. Ao identificá-lo com um contexto ideológico repressivo, o autor, através da fábula grega, elabora um *dissenso*. Ele superpõe o mito e o contexto histórico-social em uma reconstrução incompleta. Pois, mesmo possuindo o objetivo de criar um paralelo entre a ascensão Édipo e a ascensão comunista ao poder⁵⁰, Müller esforça-se por combater na construção da sua dramaturgia qualquer síntese que facilite a compreensão do espectador, ou mesmo que lhe dê respostas imediatas. Quando questionado acerca de possuir uma tendência a uma escrita fragmentária, o mesmo autor diz:

A realidade é mostrada de forma que, no final, tudo está bem e o conflito todo é solucionado no palco, as perguntas são respondidas no palco, em lugar de confrontar a platéia com elas. O público é poupado do trabalho, ao se iludi-lo com o fato de que a coisa tem um início e final claros. E não fica aberto para o efeito. É um lance artístico que não pode ser transformado em evangelho. Não se pode escrever apenas fragmentos. Isso não é possível. Mas é preciso reagir à histórias que encontram a sua

⁵⁰ Conforme Lehmann propõe em sua análise desta obra (2002, pp.321-326).

conclusão no palco (MÜLLER in KOUDELA, 2003, pp.110-111)

Portanto, em termos de dramaturgia, apesar de estar ligada à percepção da história pelo homem, a revisão proposta pela tragédia mülleriana está afastada do princípio de *télos*. Ela não define caminhos nem aponta propostas ou soluções. Ela cria uma suspensão da própria história, a partir das referências mitológicas e sociais.

2.4.2 O teatro pós-dramático e os regimes de identificação das artes

Analisar os regimes de identificação da cena teatral a partir do conceito de pós-dramático é uma tarefa demasiado extensa, já que esta terminologia abriga as mais diferentes manifestações e formas de atuação. Procuraremos aqui nos ater aos critérios de *política* que ambos os autores se referem em suas obras para entender, como em determinados mecanismos estéticos utilizados nas obras podem revelar situações paradoxais do ponto de vista das suas condições de visibilidade. Conforme visto anteriormente, para Rancière a capacidade política da arte está ligada diretamente ao *regime estético das artes*. São três os pontos fundamentais que balizam este regime de identificação: o distanciamento estético, a supressão dos modelos de produção e identificação das artes, e a indecidibilidade dos efeitos que a obra produz. Ao nos aproximarmos da percepção de um teatro político na acepção de Lehmann, percebemos alguns pontos de contato no tocante à condição de visibilidade da cena. O autor toma de Jacques Derrida uma fundamentação para buscar um sentido político no teatro pós-dramático:

Seria, assim, um teatro que rompe sua limitação estética ao seguir a responsabilidade política de admitir vozes estrangeiras, que não são ouvidas nem encontram representação na ordem política, abrindo assim o lugar do teatro para o exterior político - “pressupondo, claro, que não se transforme simplesmente em um lugar de reuniões e continue a seguir sua determinação teatral”. (LEHMANN, 2009, p.5)

Pode-se identificar nesta afirmação o mesmo princípio de reivindicação dos *sem parte*, dos que não são contados na *partilha do sensível*. Derrida também destaca o ponto ligado ao *distanciamento estético*, separando a arte de uma determinada função social de agregação da comunidade. Nesta lógica, o autor se aproxima da construção dissensual das formas estéticas de Rancière. A subjetivação proposta pela cena teatral deve se confrontar com a subjetivação policial, fraturar uma ordenação já dada pelas formas teatrais convencionais. A capacidade

política do teatro pós-dramático é, portanto, originada a partir de um teatro de exceção, que recusa o *consenso* sobre as próprias formas estéticas:

Como prática da interrupção da regra ele reclama um direito absoluto à exceção, ao irrepetível, ao impossível de ser levado em conta. A frase de Müller, segunda a qual seria tarefa da arte “tornar impossível a realidade”, atinge este radicalismo. Contra o pragmatismo estúpido, aparentemente bem-informado, cuja razão tem levado sempre para a catástrofe, a prática estética da exceção aponta para a falta de fundamentos da lei, de tudo que é sentenciado e principalmente do sentenciado por nós mesmos e aguça assim – esse seria o cerne de uma política de percepção do teatro – o sentido para a exceção. Não para a melhor regra política, nem para a moralidade supostamente ou talvez realmente melhor, nem para a melhor de todas as leis possíveis; mas sim o olhar para aquilo que permanece exceção em toda regra, para o que foi deixado de lado o que não foi levantado, o que não se ergue e por isso representa uma reivindicação: historicamente para a lembrança, presentemente para a divergência (LEHMANN, 2009, pp.10-11)

No entanto, é preciso ter em vista que, em oposição à visão de Rancière, o pensamento de Lehmann endossa a visão debordiana acerca da espetacularização da sociedade, da teatralização das relações, do efeito da mídia sobre as mesmas, da oposição entre a passividade do espectador e a atividade da ação que lhe teria sido separada. A percepção de Lehmann sobre a manifestação política no espaço teatral está conectada, ainda que em um nível aparentemente psicológico, à noção de *télos*. Embora o autor escape com vigor dos clichês referentes ao tema, como a separação do conteúdo político da forma política, ele mantém a premissa de uma *eficácia* da arte, ao propor uma *estética da responsabilidade* nesta forma, que liga a prática teatral à liberação de um afeto presumidamente perdido ou afastado dos espectadores. Apesar deste distanciamento da percepção da política dentro do teatro, há pontos de contato com a lógica de Rancière. Lehmann reconhece dentro das operações políticas das formas teatrais contemporâneas a possibilidade de um certo descolamento das formas subjetivadas comuns, na criação de uma ação de desidentificação com estas formas⁵¹, no que consideramos uma forma de *dissenso*:

Ao mesmo tempo, porém, o teatro é uma prática em e com um material de significação que não cria ordenamentos de poder, mas introduz a novidade e o caos na percepção ordenada e ordenadora. O teatro pode ser político como abertura do procedimento logocêntrico, no qual predomina a identificação – abertura em favor de uma prática que não teme a suspensão da função de designação. (LEHMANN, 2007, p.416)

⁵¹ Efetivamente, o autor associa estas formas comuns às estruturas dramáticas, com as quais o teatro pós-dramático seria uma tentativa de superação através dos mais diversos mecanismos estéticos.

A aproximação é novamente sedutora, mas é necessário nos atermos às especificidades de cada construção teatral para entender em que ponto cada condição de visibilidade pode se estabelecer no terreno do *regime estético* e conseqüentemente, do político. Face a isto, nos utilizaremos de alguns casos citados pelo autor para melhor compreender a politicidade das relações intrínsecas à cena⁵².

2.4.2.1 Entre a representação e a situação: uma cena de visibilidade cambiante

A título de exemplo, tomamos aqui o espetáculo do diretor alemão Uwe Mengel, intitulado *Lifeline*, citado por Lehmann em *O Teatro pós-dramático* (2007, p.173). Neste trabalho, o autor relata que uma história de um crime é elaborada após uma pesquisa acerca da situação cotidiana de determinado lugar onde o espetáculo será representado. Os personagens são, além do próprio morto, figuras que possuíam determinada relação com ele. O espectador é colocado em função da cena. Mais especificamente, a cena só ocorre quando os atores são interrogados pelos espectadores sobre o acontecimento, cada um dos atores aguarda separadamente em compartimentos distintos a ação destes. São estas ações que determinam o desenrolar do jogo:

A plateia também está improvisando, escolhendo a partir de um arsenal de táticas de interrogatório aprendidas nos programas televisivos de investigação e tribunais, contos de mistério e psicologia popular. Alguns são persistentes e só decidem desistir quanto exaurem suas linhas de questionamento, outros humildemente esperam sua vez, pacientemente tomando sua linha quando têm espaço, alguns trabalham como em equipes. (GALLASCH, 2013, *tradução nossa*)

O comportamento do espectador é completamente livre, este pode entrar e sair a qualquer momento dos espaços de representação, comentar entre si, argumentar com qualquer personagem ali em cena. Não há uma linearidade, as relações são desdobradas a partir das perguntas que se sucedem entrecortadamente. Lehmann comenta que este trabalho possui um caráter *situativo*, ou seja, que ressalta o aspecto da situação em detrimento da representação, já que o trabalho se desenvolve a partir de um jogo construído sobre a situação de

⁵² Cabe destacar que toda a análise de Rancière gira em torno de um aspecto eminentemente comunicativo das artes. Como a sua lógica é construída a partir da ideia de dispor em condição de visibilidade, a ausência de objeto de comunicação é impossível para as artes em uma perspectiva política. Rancière (2009, pp.42-43) é refratário às propostas de uma situação de incomunicabilidade ligada aos projetos *pós-modernos*: “O pós-modernismo tornou-se então a grande nênia do irrepresentável/intratável/irrecobrável, denunciando a loucura moderna da ideia de uma autoemancipação da humanidade do homem e sua inevitável e interminável conclusão nos campos de extermínio”.

questionamento dos atores. Porém, estes atores estão representando personagens, portanto, ambas as formas, a *situativa* e a *representativa*, se dispõem conjugadas em cena, já que ao mesmo tempo em que improvisam uma situação, esta é solidamente calcada na preparação anterior de uma representação e depende dela para existir. Não há um desfecho propriamente dito, já que o assassino é confesso, portanto, não se trata de um jogo com um objetivo de investigação criminal. De acordo com a crítica de Keith Gallasch (2013, *tradução nossa*): “Lifeline é sobretudo sobre isto, não sobre quem cometeu [o crime], mas sobre a rede de relacionamentos e complexos desejos e frustrações que criaram um assassinato”. O resultado da encenação é bastante diverso a cada performance, já que cada espectador constrói a sua própria narrativa a partir das suas próprias escolhas. Portanto, não há uma previsibilidade sobre os efeitos causados ou modelos de identificação possíveis que se incorporem a este espetáculo, já que a própria cena se reformula constantemente, solicitando uma ação constante de reflexão sobre a mesma. Não se trata, porém, de uma espécie de reflexão ou interatividade com fins de mobilização política, ou mesmo de estabelecer uma afetividade com aquela situação. Como vimos acima, de fato, pode-se apenas escutar as perguntas dos demais espectadores e tomar as suas conclusões. O que está em jogo é o próprio jogo teatral, as dinâmicas através das quais ele se torna visível. Os personagens possuem suas próprias opiniões e apresentam versões contraditórias do acontecimento. Assim se apresentam várias versões da mesma história, tomadas por pontos de vista diferentes. Além de expor esta trajetória multifacetada de um evento, *Lifeline* põe em xeque a própria construção da visão sobre esta trajetória⁵³. O espetáculo deixa o espectador em um processo constante de construção e desconstrução das próprias opiniões, inclusive das linhas de pensamento dos demais espectadores presentes, dando visibilidade à uma outra camada do sensível, usualmente não revelada.

À primeira vista, Rancière qualificaria esta relação com o espectador como uma tentativa de rompimento de uma fronteira que delimita um *espaço estético* necessário à manifestação de um *dissenso*. Ela retira o espectador do seu lugar próprio, distanciado, a partir do qual o estético se manifesta. No entanto, podemos questionar a condição estética atribuída a esta análise. Pois, o espetáculo é construído solidamente no terreno da ficção, mesmo que o distanciamento não ocorra completamente, os espectadores não deixam de

⁵³ Pode-se atribuir uma dimensão brechtiana neste ponto, já que se instaura uma dinâmica reflexiva, que surge de uma empatia e de um distanciamento crítico quando um espectador se identifica com determinada versão da história e ao mesmo tempo se questiona sobre a veracidade da mesma.

compreender a cena como tal. Propomos compreender esta situação como um regime de *visibilidade cambiante*, no qual o olhar do espectador transita entre diferentes perspectivas, as quais se mantêm em tensionamento constante. Este passa livremente da ficção construída pelos atores para uma relação social entre espectadores. Esta mudança constante reforça as características do espetáculo, e em vez de privilegiar uma perspectiva em detrimento da outra, ela mantém os dois regimes de identificação em diálogo, estabelecendo a própria essência do jogo proposto. Neste sentido, não se pode afirmar que há um afastamento do caráter estético da cena, que retiraria sua essência política, mas uma vinculação do estético com o social. É preciso destacar que este vínculo é desinteressado, incidental e completamente imprevisível. Não há um objetivo definido de provocar determinadas práticas a partir do espetáculo, como Rancière expõe a partir dos dispositivos da *Estética Relacional* de Baurriaud. Retomaremos adiante este aspecto ao analisar as práticas do teatro de rua.

2.4.2.2 O teatro pós-dramático como experiência pedagógica: reflexos nas relações de politicidade

Partindo da análise de Lehmann sobre das formas contemporâneas do teatro, Desgranges analisa a construção da cena a partir da fragmentação dos elementos constitutivos do teatro, visando uma adequação às demandas estéticas de um diálogo com os tempos atuais. Assim, o autor descreve que, em vez de buscar um sentido, uma compreensão de totalidade e unidade, as novas formas teatrais se utilizam de partes dos elementos da carpintaria teatral para manter um campo de livre para as associações do espectador, que pode transitar sem uma lógica preestabelecida, elaborando as suas próprias significações. Assim, o autor atribui a este movimento um caráter pedagógico, já que esta formulação é constante e não se apoia sobre nenhum parâmetro definido, não há modelos que sirvam de referencial para a leitura dos espetáculos. O espectador deve se confrontar continuamente com uma forma de aprendizagem:

O caráter estético, reflexivo, do fato artístico está diretamente relacionado com a sua proposição dialógica, com a efetiva participação do receptor enquanto cocriador do evento, e aqui talvez esteja inscrito o caráter educacional da experiência artística. Qualquer análise do aspecto pedagógico do teatro, portanto, não pode estar desvinculada da própria busca do sentido desta arte, da sua capacidade de dar conta da experiência de seu tempo, tendo em vista, como foi dito, que a sua possibilidade pedagógica se inscreve em sua própria viabilidade estética. (DESGRANGES, 2009,

pp.147-148)

Do ponto de vista da *política* em Rancière, esta leitura parece inicialmente contraditória, já que poderia supor uma condição *a priori* de relação do espectador com o espetáculo teatral, ou seja, haverá uma necessidade de que este espectador coloque a sua autonomia intelectual a serviço de uma estrutura para que possa estabelecer uma comunicação com o espetáculo. Porém, não seria exatamente esta relação a que se refere Rancière quando traça um paralelo entre o *espectador emancipado* e o processo de aprendizagem na história de Joseph Jacotot? Pois, ao manter a linguagem teatral em uma constante renovação das suas formas e códigos de construção, ignorando qualquer proposta de produzir um efeito determinado, o espetáculo teatral se afirma como o terceiro elemento da relação pedagógica jacototiana, o elemento externo. O dado que Desgranges adiciona nesta afirmação acima, porém, diz respeito ao fato de existir um vínculo entre a “viabilidade estética” e a “possibilidade pedagógica”, ou seja, de uma reciprocidade desta relação. Produzir novas formas é dar a aprender, e ao mesmo tempo, só pode existir esta relação pedagógica caso a cena teatral se inscreva nesta exata medida. A cena precisa ser elaborada a partir desta lógica, de outra forma a estrutura dialógica se rompe. Ora, este ponto também é bastante evidente na visão de Rancière, que compreende a relação de *emancipação* atrelada a uma disposição intelectual para a relação, a qual Jacotot atribuiria à *vontade*. Uma questão que se pode colocar é: onde o espectador quer se inserir hoje, nesta relação? Dentre uma variada oferta de espetáculos disponíveis, a qual ele submeterá a sua *vontade*? Às formas já consolidadas de construção, relativamente cômodas e facilmente digeríveis; ou às formas em constante reformulação, que demandam um esforço para aprendizagem? Nossa análise não pretende avançar em um campo sociológico, com vistas a efetuar medições em busca de dados concretos, mas sim por em questão este panorama controverso. Diante de uma oferta artística heterogênea que, por um lado, reafirma valores e sistemas de identificação, reforçando uma *partilha do sensível* dada; e que por outro, coloca em xeque estes mesmos sistemas, suspendendo parâmetros e convenções; como, efetivamente, se dá o processo pedagógico proposto por Desgranges? Pois o espectador dos nossos dias transita entre ambientes completamente díspares, construindo seu acervo sensível de modo singular. O cenário de um ambiente relativamente estável de Jacotot, onde um livro, ainda que represente uma aventura intelectual rumo ao desconhecido, possui referências que balizam o processo de aprendizagem; este cenário, repetimos, não se reflete nas práticas do teatro contemporâneo.

Estar em comunicação com um evento teatral hoje é, necessariamente, colocar em segundo plano as formas teatrais constituídas e já sedimentadas para rearranjar os novos elementos sensíveis que se dispõe diante de um espectador, caso o contrário, corre-se o risco de estabelecer uma rejeição completa ou uma sensação de indiferença, que se oculta em uma relação que não foi estabelecida com o espetáculo. Assim, entendemos que o procedimento de aprendizagem ilustrado por Jacotot de comparação da língua estrangeira com a língua mãe se assemelha ao entendimento de um sistema regido por modelos similares, que se traduzimos em termos artísticos, à comparação de dois diferentes espetáculos ordenados por um *regime representativo* das artes. Pois, não nos parece frutífero para um espectador, deste ponto de vista, colocar em uma base de comparação um trabalho de Bob Wilson e uma encenação convencional de Tchechov. Ao nosso ver, estaríamos colocando como forma de comparação o aprendizado de geografia através de um livro de matemática: há pontos de contato, a língua é a mesma, mas a linguagem difere substancialmente. Esta comparação, de forma ainda mais equivocada, pode deprender uma falsa leitura, baseada justamente no modelo de *eficácia representativa*: a expectativa é imediatamente frustrada, pois não há um objetivo definido nas formas do *regime estético*; os modelos de leitura não retornam as figuras desejadas, em termos de atuação, forma e conteúdo; não resultando em um aprendizado, mas em uma leitura equivocada. Não se trata somente de submeter a própria vontade ao espetáculo, mas de criar anteriormente um desejo consciente de entender o *dissenso* no próprio conceito de teatro: aprender as formas completamente divergentes que esta palavra abriga.

Portanto, a politicidade ligada ao teatro pós-dramático, que associamos aqui ao *regime estético* das artes, se insere em um cenário macro: o das relações de diferentes regimes de identificação em um mesmo espaço e em um mesmo tempo, abrigados sob o mesmo conceito de teatro. Não compreendemos isto sob a forma de uma luta contra os fenômenos de comunicação de massa, ou da indústria do entretenimento, mas como uma mediação entre estas formas e as formas dissensuais do teatro. É a partir desta coexistência que é preciso entender o modo pelo qual o espectador transita no tecido do sensível, e como as diferentes visibilidades constroem juntas uma visão do político.

2.4.2.3 O teatro de rua e suas múltiplas condições de visibilidade

Ao abordarmos as práticas do teatro de rua encontramos algumas condições paradoxais no tocante aos regimes de identificação propostos por Rancière. As práticas do teatro de rua podem variar em suas concepções enormemente, o que modificaria diretamente a percepção sobre a sua condição de visibilidade. Para evitar o risco de estabelecer generalizações, tomaremos somente um aspecto comum a todas as práticas, que consideramos central para a nossa análise: a questão do *locos*. A rua não seria um lugar apropriado para promover o distanciamento necessário à percepção do *regime estético*, já que a rua é o lugar do tecido social onde os *modos de fazer* comuns se encontram. Nela os *atos estéticos* estariam, à primeira vista, integrados a este tecido, sendo indissociáveis do mesmo. O teatro de rua, neste sentido, seria uma prática vista sob o *regime ético*, um fazer em meio aos outros fazeres cotidianos. A cena teatral cinde o espaço comum, provoca uma alteração na ordenação usual da cidade, por vezes criando um público espontâneo, acidental, que é desviado de uma rotina para se relacionar com o inesperado⁵⁴. Esta característica se alinha perfeitamente com o pensamento de perturbação do funcionamento da *república* de Platão. Por outro lado, porém, *grosso modo*, os espetáculos de teatro de rua são reconhecíveis como arte, são percebidos como manifestações artísticas. A composição usual da relação de visualidade na rua é quase sempre espontânea, e quase sempre a mesma: os transeuntes constroem um círculo em volta da cena, cercando o espaço de representação e criando um ambiente específico de ação, no qual os atos são observados de forma diferente dos atos realizados do lado de fora deste ambiente. Assim, ali há uma condição real de percepção de arte, há um reconhecimento, por meio de um *olhar estético*, produzido – seja pelos elementos da prática teatral, figurinos, adereços; seja pela codificação estética da representação, a performance dos atores, o modo de falar, a construção dos discursos do texto teatral – produzido, repetimos, por uma configuração que cinde o espaço da cidade, criando uma interrupção no modo de vê-la. Estariam então as práticas do teatro de rua associadas ao regime *representativo* ou ao *estético*? Observamos que há uma espécie de atravessamento, de transversalidade nesta prática, que permite ao conjunto espetáculo-cidade e atores-cidadãos estar em uma situação dupla, um

⁵⁴ Não iremos nos deter aqui em uma análise da composição das plateias do teatro de rua. Porém cabe destacar que a sua formação é distinta da formação de um espetáculo realizado em um teatro convencional. Mesmo que um espetáculo de rua possa ser realizado com prévia divulgação, de conhecimento público e notório, que irá atrair um espectador determinado que planeja estar ali naquele momento, outra parte desta plateia ainda será casual. É esta característica que nos parece relevante para o estudo.

lugar onde se vê a construção estética e ao mesmo tempo se vê o campo social. Este cenário nos remete à narrativa de Rancière sobre um relato de um jornal operário, no qual um trabalhador interrompe o seu trabalho no próprio espaço da sua atividade para contemplar uma paisagem através da janela da casa do próprio patrão:

Acreditando-se em casa, enquanto não termina o aposento que está taqueando, ele gosta de sua disposição; se a janela se abre para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um instante seus braços param e em pensamentos ele plana para a espaçosa perspectiva, a fim de fruí-la melhor que os donos das habitações vizinhas. (GAUNY apud RANCIÈRE, 2012, p.61)

Há ali também um espaço de dupla subjetivação, há neste ato estético uma dupla possibilidade, um confronto entre dois regimes de percepção sobre o mesmo lugar. As práticas do teatro de rua colocam dados novos ao problema do regime de visibilidade. Por estarem inseridas em um contexto cotidiano que absorve elementos externos ao próprio fazer, estas práticas têm seus critérios de percepção alterados. Podemos citar, a título de exemplo, a análise de Dénis Guénoun sobre o comportamento do espectador neste ambiente:

Mais ainda: na multidão, observamos que uns e outros se veem. Eles tornam-se entre si, falam, passam um objeto ou um pedaço de qualquer coisa que estão comendo. Entre eles se produz uma relação (interna, lateral). Este público é um grupo humano: em um grupo humano, fala-se, discute-se, tornam-se entre si para relacionar-se. Ocupamo-nos com o vizinho, consideramo-los. (GUÉNOUN, 2009, pp.85-86)

Neste ambiente estranho, onde o espetáculo é um elemento invasor, o teatro perde uma determinada proteção que lhe conferem as salas de espetáculos, proteção esta bastante influenciada e delineada por uma espécie de convenção de comportamento do espectador, construída e modificada ao longo dos séculos. Na aleatoriedade ali posta, ou porque não dizer, na desordenação do espaço cotidiano da rua, o teatro se vê obrigado à entrar em relação com todas as situações imprevisíveis propostas por este *locos*. Não pretendemos aqui esgotar a análise destas questões, mas principalmente apontar para os aspectos referentes ao teatro de maneira geral que dizem respeito ao trabalho do *Teatro do Oprimido*, e que podem ser colocados em perspectivas contraditórias do ponto de vista da *política* de Rancière⁵⁵. Dessa forma, trataremos a seguir das práticas propostas por Augusto Boal, para posteriormente contextualizá-las na proposta da *emancipação* do espectador.

⁵⁵ Como veremos a seguir, em nossa análise esta mesma condição de duplicidade se instaura nas práticas do *Teatro Fórum* e do *Teatro Legislativo*.

3 O TEATRO DO OPRIMIDO

Neste capítulo apresentaremos os princípios teóricos que deram origem ao *Teatro do Oprimido*. Em um segundo momento analisaremos algumas de suas práticas que acreditamos ter contato com a nossa pesquisa, a saber, o *Teatro Invisível*, o *Teatro Fórum* e o *Teatro Legislativo*. Por fim, estabeleceremos os critérios de aplicabilidade desta análise, suas limitações no tocante as propostas de *política* de Jacques Rancière e no que elas implicam para o desenvolvimento da pesquisa.

3.1 O TEATRO DO OPRIMIDO: ORIGENS E CONCEITOS-CHAVE

O *Teatro do Oprimido* é a condensação de um conjunto de técnicas e práticas aglomeradas ao longo de vários anos, a partir da experiência do diretor brasileiro Augusto Boal. Em sua jornada, ele desenvolveu sua concepção teórica sobre o teatro a partir de uma análise crítica de um grande cenário social, o qual engloba as práticas culturais inscritas no tecido social, e os aspectos econômicos e políticos vividos pelo autor. Esta nasce de um contexto de forte repressão política devido ao regime militar em voga então no país e se desenvolve a partir das suas experiências em diversos países da América Latina, da Europa e dos Estados Unidos. Após longo exílio, ao retornar ao Brasil, grande parte do conjunto de técnicas já se encontrava organizado, e continuou a ser desenvolvido e aprimorado.

O autor trabalha eminentemente com as relações de poder na sociedade, dando ênfase a uma polarização entre um polo *opressor* e um polo *oprimido*. Esta opressão se manifesta tanto nas relações econômicas quanto políticas, sociais, e se consolida em formas estéticas. Discorreremos, a seguir, sobre o pensamento político e social do autor, e de como ele se institui nestes diferentes campos, de modo a construir o arcabouço teórico e prático do *Teatro do Oprimido*.

3.1.1 Oprimidos e opressores

Boal toma as diferentes relações de poder postas na sociedade e elabora uma subjetivação comum para agrupar qualquer conjunto de cidadãos que se encontrem sob sujeição intelectual, política, cultural ou econômica por uma parte mais forte. A estes conjuntos ele se refere como os *oprimidos*:

Trabalhamos com os *oprimidos* – cidadãos aos quais se subtraiu o direito à palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão, à sua liberdade de escolha –, com os quais nós nos identificamos, sentimos analogia ou intensa solidariedade (BOAL, 2003, pp.173-174)

A ideia de *opressão* é desenvolvida pelo autor em diversos contextos. O domínio do *opressor* pode ser constituído por uma força econômica, no caso dos sem-terra, por exemplo, aos quais são negados o direito à propriedade; por uma questão de costumes, no caso da discriminação racial, ao qual são negados direitos civis; por uma tentativa de domínio cultural, no caso das restrições de culto de religiões de matriz africana, aos quais são negados os direitos à prática religiosa; e inclusive por questões de foro íntimo, no caso da introjeção de problemas sociais, que originam perturbações de ordem psicológica em um indivíduo⁵⁶. Como seu o próprio nome declara de forma direta, a prática do *Teatro do Oprimido* é deliberadamente uma forma teatral que toma partido da parte sob sujeição:

O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recuse a tomar partido – é teatro de luta! É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõem o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena. (BOAL, 2005, p.30)

Contudo, é importante destacar que nem toda *opressão* se constitui de forma diretamente antagônica, havendo, por vezes, contradições internas. Boal dá exemplos de pessoas com as quais trabalhou que, eram ao mesmo tempo *oprimidas* e *opressoras*:

Em Santiago do Chile, em 1974, convidado pelo Consulado francês, trabalhei com operários chilenos; entre eles, aquele que era o mais combativo na luta contra a ditadura, propôs uma cena de família na qual ele, inconscientemente, mostrava-se ditador em relação à sua esposa e às suas filhas. Na política, lutava contra a ditadura e, na família, exercia poderes ditatoriais. (BOAL, 2005, p.30)

É preciso destacar que, de acordo com Boal, estas estruturas de opressão também se constroem e se apresentam esteticamente. Elas também são articuladas no terreno dos hábitos, modos e culturas da sociedade se utilizando de elementos da estética, que amplificam o seu poder de atuação, como veremos a seguir.

⁵⁶ Esta última abordagem foi tratada por Boal em sua obra *O Arco-iris do desejo*, na qual desenvolveu exercícios para a análise da origem de problemas individuais como a solidão, a incomunicabilidade, vazios, angústias, dentre outros. Boal observa (2000, p.318): “Na América Latina a opressão era a polícia. E na Europa? Novos Oprimidos traziam em suas cabeças seus próprios policiais. Era preciso desalojá-los”.

3.1.2 Opressão e estética: articulações entre poder e linguagem

Em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*⁵⁷, Boal tece uma análise política sobre as práticas teatrais, partindo do teatro e da arte na Grécia antiga. Na sua compreensão, a arte clássica na Grécia teria se instaurado como uma forma de ordenação da expressão humana, como a instauração de um espaço com regras determinadas para que o cidadão pudesse exercer uma espécie de liberdade controlada, sem por em risco a democracia:

Contradição necessária: livre, o corpo inventava a dança, a dança que trazia dentro; livre, o corpo bailava no espaço e no tempo! Interveio o coreógrafo, traçou o movimento, explicou o gesto, marcou o ritmo, limitou o espaço. Veio o poeta, escreveu seus versos – não mais pensamento liberto, criativo caos: entrava em cena a premeditada Ordem. (BOAL, 2005, p.25)

Na visão do autor, a arte seria originalmente uma manifestação livre do indivíduo, de natureza espontânea, e sem referência de qualquer estrutura de organização que lhe fosse externa, um modo de comunicação inerente à própria condição humana. O surgimento dos dramaturgos e dos demais especialistas das diversas funções artísticas teria servido para consolidar uma apropriação e uma codificação desta expressão humana, modelando os discursos inicialmente livres, com vistas a obter um determinado controle sobre o conteúdo e a forma sob a qual este seria comunicado e transmitido ao restante da cidade. Assim, a tragédia grega, baseada na *empatia*, funcionaria como uma ferramenta de controle social, utilizando-se dos efeitos da *catarse* para alinhar valores e expectativas dos cidadãos em sua vida na *pólis*. Neste sentido, os conteúdos propostos na cena trágica atendiam ao princípio aristocrático dos *aristoi*: o homem representado era o herói virtuoso a ser contemplado, dando a medida do louvor na ação correta e fornecendo igualmente a medida da punição na ação errada. Dentro deste aspecto da produção dramática, Boal também se refere ao papel dos *mecenas*, que financiavam o trabalho dos autores, e aos quais os trabalhos deveriam ser submetidos à apreciação para verificar a adequação do discurso do texto teatral à situação social e política⁵⁸.

⁵⁷ BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

Partindo desta visão de uma cisão nesta apropriação da linguagem por uma estrutura de dominação, Boal se utiliza deste exemplo histórico para contextualizar a distinção entre o artista e o não-artista. Por extensão deste raciocínio, a separação entre o palco e a plateia parte de um princípio autoritário e regulador. Esta ideia de separação das partes da cidade e a atribuição das capacidades das mesmas de expor discursos publicamente ou não, é a estruturação, dentro do âmbito teatral, de uma relação de *opressão* que reproduz as relações das hierarquias sociais⁵⁹. Através da própria linguagem artística, a separação visa estabelecer parâmetros que reforcem e validem as opressões no âmbito social. Cabe colocar que esta ideia é diretamente um reflexo do pensamento de Guy Debord sobre o seu conceito de *espetáculo*. Através de diversos mecanismos, a estrutura espetacular se oferta no seio da sociedade provocando uma separação, e efetuando um esvaziamento das capacidades subjetivas:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado [...] se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. (DEBORD, 1997, p.24)

Seguindo este pensamento, Boal faz uma análise crítica deste cenário, destacando a ação de forças econômicas e políticas, além dos mecanismos da mídia de massa, que promovem uma cultura dominante. Esta ação almeja modelar o cidadão para um determinado conjunto de valores atrelados a esta cultura, através de uma construção *monológica*. Segundo o autor, a comunicação estabelecida por estes meios se dá de forma *imperativa*, pois não estimula a interpretação e nem permite a interação entre as partes. A imagem da *Invasão dos Cérebros* pelo que ele chama de *Pensamento Único*⁶⁰ sugere uma homogeneização do sujeito e cria uma forma de analfabetismo estético:

⁵⁸ Boal (2009, p.96) destaca a continuidade desta organização institucional do poder estatal e econômico sobre as artes, através das leis de incentivo fiscal que financiam as produções. As formas de atuação destas são similares, já que cabe às empresas privadas determinar em quais projetos serão depositados os recursos. De fato, são estas empresas que determinam os padrões culturais vigentes, selecionando os discursos que mais se adequam aos seus interesses particulares.

⁵⁹ É interessante também fazer um paralelo desta ideia com a análise de Rancière acerca das hierarquias elaboradas pelo *regime representativo das artes* e da *partilha do sensível*. Não é coincidência que grande parte da indústria do entretenimento até hoje se vale das identificações dos cânones deste regime para reforçar a sua capacidade de subjetivação e identificação das partes no tecido social. Assim, telenovelas e filmes de grande bilheteria assumem estes valores como modeladores culturais do que um dia havia sido organizado na maior parte pelo teatro e pela literatura. Exemplificamos com o drama na teledramaturgia, que continua delegando ao negro os papéis das classes populares. Sob o falso pretexto de um grau de verossimilhança, o espelho social se mantém, construindo o lugar que cada um deve ocupar na sociedade.

A castração estética vulnerabiliza a cidadania obrigando-a obedecer mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos, sem pensá-las, refutá-las, sequer entendê-las! O analfabetismo estético, que assola até alfabetizados em leitura e escritura, é perigoso instrumento de dominação que permite aos opressores a subliminal Invasão dos Cérebros! (BOAL, 2008, p.15)

Portanto, este não se trata de um modo criativo de comunicação, ele é imperativo, pois regula e controla as suas mensagens e é atrelado a um determinado conjunto de valores que obedecem a padrões de mercantilização, já que são empresas que sustentam financeiramente estes veículos (BOAL, 2008, p.136): “Palavra, som e imagem são livres enquanto possível criação acessível a todos os seres humanos, mas os meios de comunicação que os fazem circular são privativos do poder econômico que os fabrica, padroniza, difunde, controla e usa”⁶¹. Desta forma, as relações de *opressão* se reforçam a partir da interrupção de um diálogo que deveria ser existente entre as duas partes:

Oprimido, para nós, é que em toda relação humana devia ter diálogo. Homens e mulheres deviam dialogar. Hemisfério norte e hemisfério sul deviam dialogar. [...] Existem opressões de todos os tipos. Em todas deveria existir o diálogo, mas ele cede lugar a um monólogo. Então, quando você é despossuído do direito de falar, do direito de ter a sua personalidade, do direito de ser, isso é o oprimido. (Augusto Boal Exilado, 2001, p.33)

É neste contexto que Boal constrói as práticas do *Teatro do Oprimido*. Da mesma forma que Brecht, e inspirado pelo artista alemão, o autor considera que é necessária uma nova forma estética que possibilite a transformação desta situação, já que as formas vigentes são reflexo da própria estrutura de *opressão*:

⁶⁰ É preciso observar que os textos de Boal possuem um estilo particularmente livre. Em suas argumentações o autor combina experiência pessoal, referências filosóficas e artísticas, e uma escrita poética; e não se impõe o compromisso de demonstrações a partir de justificativas científicas. Tratam-se de textos analíticos, mas de forte caráter artístico e autoral. O próprio autor inscreve seu desejo de manter as reflexões em um campo subjetivo, desobrigando-se de qualquer rigor acadêmico. Por exemplo, o subtítulo do livro *A Estética do Oprimido* define com propriedade esta característica: “reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico”. Passa-se de um território a outro inadvertidamente, logo, entendemos as formulações propostas pelo autor como blocos de dados cuja interpretação pode e deve ser flutuante.

⁶¹ É possível aproximar o conceito de *opressão* à ideia de Rancière sobre o *senso comum*. Ambos possuem raízes em uma ordenação de poder: para Boal, proveniente de uma origem econômica e social; para Rancière, vinda de uma disposição da *partilha do sensível*, que organiza a visibilidade das partes dentro do tecido do sensível. Neste sentido, a dominação por valores culturais é uma forma de reestruturar identidades, criando outras subjetivações para as partes. Ao modificar estas identidades, ela procura rearranjar as suas condições de visibilidade, atribuindo ou retirando valores das mesmas: “O espetáculo tem a função de revelar identidades e determinar comportamentos – quando e onde cada qual deve se sentar, quando se levantar ou sorrir, o que dizer. O espetáculo põe legendas classificatórias na testa daqueles que o integram!” (BOAL, 2008, p.146).

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (BRECHT, 2005, p.142)

Para o autor, é preciso reverter os diversos cenários de opressão partindo do campo da linguagem estética e das suas ferramentas, de modo a restabelecer as condições de diálogo entre as partes, e reempoderar o cidadão em uma função protagônica na sociedade. Analisaremos agora de que forma o plano estético se estrutura de acordo com Boal, e de que forma os aspectos comunicativos se ligam a este plano e os seus objetivos.

3.1.3 Objetivos do Teatro do Oprimido: o teatro como linguagem

O *Teatro do Oprimido* é elaborado como uma ferramenta para auxiliar no rompimento destas diversas cadeias de *opressão*. Primeiramente, a sua prática visa uma análise da situação social no qual o grupo *oprimido* está inserido para uma posterior transformação da mesma (BOAL, 2003, p.174): “No presente, o TO⁶² ajuda seus praticantes a analisar o passado, em linguagem teatral, para que possam inventar o futuro. O TO busca transformar a realidade e não apenas compreendê-la e, resmungando, lamentá-la”. Porém, Boal defende a *compreensão estética* do problema social, defendendo esta como uma forma ampliada de percepção. Esta deve ser construída e compreendida por meio da linguagem teatral. Para ele, cada linguagem contribui, à sua maneira, para a leitura do mundo, de acordo com características próprias:

O domínio de uma nova linguagem oferece, à pessoa que a domina, *uma nova forma de conhecer a realidade*, e de transmitir aos demais esse conhecimento. *Cada linguagem é absolutamente insubstituível*. Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real. Isto é, a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-la. (BOAL, 2005, p.180)

No caso da linguagem teatral, a capacidade de análise e de articulação dos discursos conjuga duas formas de pensamento: a *simbólica* e a *sensível*, sendo estas ordenadas através de três canais de comunicação, a *Palavra*, a *Imagem* e o *Som*. Estas são as formas de comunicação humanas que estruturam tanto as formas de *opressão* quanto as expressões artísticas. O autor elabora uma gênese do desenvolvimento humano que se inicia pelo *Som*,

⁶² Abreviação para *Teatro do Oprimido*, utilizado em diversos textos do autor.

ouvido pelo homem quando ainda em gestação no útero materno; passando pela *Imagem*, quando do nascimento, com as primeiras formas visuais dispostas para leitura do mundo; e culminando com a *Palavra*, que seria uma transformação humana dos outros canais para aperfeiçoar a comunicação através da língua. A *Palavra* estaria ligada a estes dois canais de comunicação, sendo um mecanismo racional e *simbólico*, pois ele opera como um substituto das *Imagens* se utilizando de *Sons*. Esta característica torna a *Palavra* um elemento manipulável, ao qual se atribuem diferentes significados, e em torno do qual se forma uma disputa semântica:

Palavras são símbolos. Para que um símbolo exista, é necessária a concordância dos interlocutores. Como quase tudo na vida social, também as palavras se tornam objetos de encarniçadas lutas. A etimologia mostra a correlação de forças da sociedade no momento em que fabricou uma palavra a fim de revelar – ou esconder – uma verdade. A semântica torna-se um campo de batalha em que todas as forças em conflito procuram a cada palavra, atribuir-lhe o sentido que mais lhe convenha. A luta semântica é luta pelo Poder. (BOAL, 2008, pp.69-70)

A distribuição destes três canais de comunicação é articulada por duas formas de pensamento: o *pensamento sensível* e o *pensamento simbólico*. Ao primeiro, são atribuídas as formas ligadas ao entendimento sensorial do homem, às experiências que não possuiriam uma mediação racional, um pensamento não verbal. Ao segundo, são atribuídas as formulações racionais e analíticas, que serão sempre posteriores, construídas a partir de alguma experiência prévia, como a língua. Boal defende que estes dois modos de pensar são coexistentes e desenvolvidos ao longo de toda a vida humana. Porém, ao aprimorar e privilegiar o uso da língua, que é uma capacidade do pensamento *simbólico*, o homem começaria a utilizar menos o pensamento *sensível*, tornando a sua compreensão mais difícil. Esta capacidade continuaria sendo desenvolvida continuamente por artistas, que se utilizam da articulação entre as duas formas para construir as suas obras, no que o autor chama de um *pensamento estético*. Segundo o autor, a capacidade estética do homem está justamente em articular ambas as formas de maneira a revelar determinados aspectos da experiência humana que são normalmente ocultos. O artista, ao restabelecer uma ponte entre estes modos dá a ver estes aspectos, e permite ao mundo ter contato com os mesmos, agindo como uma forma de conscientização:

Não é uma consciência verbalizável, sistematizável, mas é uma forma de você ter consciência do mundo. [...] Às vezes através de palavras, às vezes através das cores,

através do som. Uma música, mesmo sem letra, pode te dar consciência do mundo, quer dizer, você apreende o mundo porque toda arte, em última análise, é uma organização de alguma coisa. A música é a organização do som e do silêncio no tempo. As artes plásticas, a organização da cor no espaço. O teatro é a organização das ações humanas no espaço e no tempo. (Augusto Boal Exilado, 2001, p.33)

A educação estética do oprimido é uma proposta pedagógica criada por Boal que visa inserir todos na prática artística, para que a capacidade de reflexão a partir desta conexão entre os dois modos de pensamento seja a florada. A inserção dentro dos processos artísticos torna o cidadão capaz de perceber o mundo à sua volta de melhor forma, já que ela é capaz de revelar as estruturas de codificação *sensíveis* e *simbólicas* utilizadas a seu redor⁶³:

A indústria da imagem e do som tem sujeito e objeto, opressor e oprimido. A indústria da palavra tem remetente e destinatário. O primeiro diz o que pensa; o segundo pensa o que lhe dizem. O cidadão que desenvolve em si o artista que é; mesmo sem sabê-lo, pode enfrentar melhor as indústrias da palavra, do som e da imagem. O cidadão que se deixa ritualizar na obediência, torna-se ventríloquo do pensamento alheio e mímico dos seus gestos. O ténis de marca é o testemunho triste e sombrio da submissão de certa paupérrima juventude, existente em nossas comunidades pobres, aos padrões da moda imposta. (BOAL, 2009a, p.93)

Ao conseguir detectar as mensagens codificadas pelos sistemas de opressão, ele pode desenvolver consciência da origem dos problemas e finalmente preparar-se para construir uma nova realidade, transformando-a. Assim, a ação central do *Teatro do Oprimido* se concentra na reversão dos papéis predeterminados, a partir da compreensão, do questionamento e da reestruturação do poder estabelecido. Daí surge a figura do *espect-ator*, a qual é presente nas mais diversas técnicas propostas por Boal, e a qual examinaremos a seguir.

3.1.4 Os espect-atores e a prática da linguagem teatral

Ao defender a ideia de um teatro como linguagem, inerente à comunicação humana, Boal compreende que todos os seres humanos são atores por natureza. Pois, sendo uma linguagem, um código de comunicação baseado na exposição de uma ação e na observação desta ação, ela pertence naturalmente a qualquer um (BOAL, 2012a, p.9): “O Teatro do Oprimido é teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores,

⁶³ A título de exemplo, na técnica de *Teatro Jornal* (BOAL, 2012b, p.217) os participantes utilizam-se da análise das notícias de jornal para construir uma cena; primeiramente demonstrando a disposição da notícia na página, posicionamento, a presença ou ausência de fotos, o tamanho da letra do título; revelando, a partir destes elementos de disposição simbólicos, as opções de visibilidade feitas pelo editor para aquela notícia escolhida. Posteriormente, a notícia é reconstruída de várias maneiras diferentes.

porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos *espect-atores*”. Assim, a prática teatral é, de certo modo, entendida como uma recriação de uma *performance* humana cotidiana, ou seja, do deslocamento de gestos eminentemente cotidianos para um plano estético, que redimensiona os seus significados. Esta percepção, oriunda da *teoria da performance* de Richard Schechner, compreende determinados atos cotidianos do sujeito como formas de representação que são repetidas por meio de rituais diários, que ele chama de *rituais profanos* (2009b, p.14): “A existência humana pode ser uma sucessão de mecanizações tão rígida e desprovida de vida quanto os movimentos de uma máquina. Esse tipo de “teatro” incrustado em nossas vidas pode também ser chamado de ritual profano”. Como exemplos claros da manifestação de uma opressão transformada em um gesto cotidiano, Boal relata uma experiência em Washington, em 1954, na qual ele pede a dois jovens negros informações sobre como encontrar uma rua, e estes respondem olhando para o chão (2009a, p.145). O *Teatro do Oprimido* age diretamente sobre a percepção sobre estes atos: o indivíduo ao ver os seus próprios atos representados, vê-se; ao tomar o lugar dentro da representação e modificar este ato, ele pode modificar a sua percepção sobre o mesmo e interromper o ciclo de repetições⁶⁴:

Esta correlação de forças existente na sociedade é o que vai ser analisado na peça de teatro, e essa liberdade, oferecida aos espectadores pelo Teatro do Oprimido, é o que vai permitir que estes mesmos espectadores – e não os artistas em seu lugar – analisem e estudem os rituais aos quais estão submetidos em suas vidas e que, criativamente, substituam rituais e performances por outros mais adequados a lhes proporcionar a felicidade que é, afinal, o que mais queremos na vida. O Teatro do Oprimido transita constantemente entre a vida e a ficção, entre a realidade viva e a que podemos inventar, entre o passado e o presente, mas sobretudo invade o futuro. (BOAL, 2009b, pp.76-77)

Assim, todos os homens praticam teatro no seu dia a dia, em um nível reduzido, ou se preferirmos, não consciente (BOAL, 2012a, p.9): “Somos todos atores. Até mesmo os atores! O teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente de um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores”. A principal distinção entre os homens é que alguns, os atores por profissão, agem conscientemente com relação à linguagem teatral, tornando estes mais fluentes na sua utilização. Logo, a extensão da prática teatral a todos os indivíduos é um modo de ampliação

⁶⁴ Refiro-me aqui às práticas do *Teatro Fórum*, nas quais o indivíduo constrói uma cena a partir de uma opressão que lhe é familiar e depois reconstrói a mesma cena, modificando sua ação e propondo a interrupção desta situação. Discorreremos com mais detalhes sobre esta prática na próxima seção.

da capacidade de compreensão do mundo, da sua leitura *simbólica e sensível*. Por meio da prática da ação teatral uma transformação se opera. Boal associa a ideia de transformação pela arte, porque a ação teatral é transformadora de uma condição de produção e de visibilidade humana. Ela modifica a percepção sobre as palavras, as ações e uma situação dada. Ao agir modificando este tecido sensível, o indivíduo se transforma em ator:

Qual o significado da frase “*o ato de transformar é transformador*”? Se eu transformo a argila, o barro, a areia da praia e, com isso, faço uma estátua, estarei criando uma obra de arte, transformando a realidade. E o fato de transformar a areia em escultura a mim me transforma em escultor. Agora sou artista. (BOAL, 2009b, p.154)

Porém, esta é uma transformação dentro do seio da linguagem teatral. No entendimento do autor, observar a cena diante de si é completamente diferente de estar dentro do jogo teatral, dialogando e formulando a própria compreensão através das suas regras. O jogo teatral no *Teatro do Oprimido* tem a capacidade de ressubjetivação da própria identidade do sujeito. Ao ver a si mesmo representado, e ao colocar-se em função desta representação, o indivíduo tem a capacidade de unir um distanciamento reflexivo sobre a situação e a inserção e reconstrução da mesma situação, registrando, em ato as suas impressões. Como veremos a seguir, a experiência conjugada da participação na cena teatral e na cena social é o dado fundamental da prática do *Teatro do Oprimido*. Boal constrói com o *Teatro do Oprimido* uma experiência que se materializa no cruzamento concreto entre o drama social e o drama teatral. As práticas do *Teatro Fórum*, uma das suas formas de atuação, se situam justamente neste espaço. Dentro do contexto da *teoria da performance*, é justamente a confluência entre as passagens do homem de um campo a outro que constrói a experiência humana mais profunda:

Seres humanos aprendem através da experiência, embora muito frequentemente eles reprimam experiências dolorosas, e talvez a experiência mais profunda seja através de um drama; não através de um drama social, ou um drama no palco (ou um seu equivalente) sozinhos, mas no processo circular e oscilante das suas modificações mútuas e incessantes. (TURNER in SCHECHNER, 1988, p.183)

Logo, o *espect-ator* é a figura principal do *Teatro do Oprimido*, o eixo do seu trabalho, pelo qual todas as ferramentas são estruturadas e pensadas para construir o dispositivo cênico da sua estética. A *Estética do Oprimido* tem como objetivo a disseminação deste mesmo dispositivo, de forma a permitir o exercício da linguagem teatral em qualquer parte, por qualquer pessoa:

Trata-se de transformar em teatro todos os locais, grandes ou pequenos, no campo e na cidade, onde vivem e trabalham homens e mulheres: teatro é o mundo, e seus atores são a sociedade. Ser profissional não confere a ninguém o dom da arte, pois todos já o tinham ao nascer – uns mais, outros menos; todos podem desenvolvê-los – uns mais, outros menos. Significa apenas que o cidadão é pago para exercer essa função, que é sua profissão habitual. Significa treinamento específico, que aumente suas possibilidades expressivas. (BOAL, 2008, pp.136-137)

Fundamentalmente, o *Teatro do Oprimido* não busca construir obras de arte, formar atores profissionais, reformular práticas teatrais existentes ou desconstruí-las, mas sim democratizar os *processos artísticos*. Tomamos o sentido de *democracia* aqui no mesmo viés de Rancière: a reivindicação do espaço por *qualquer um*, questionando a *partilha do sensível* dada. Para tal, Boal amplia o campo de ação com os *espect-atores* que, além do trabalho com a prática teatral, também inclui as artes plásticas, e a música, como formas de interação com o sensível. Efetivamente, o autor propõe a criação de uma *educação estética do oprimido*, que tem como objetivo a apropriação e a elaboração de códigos culturais e artísticos que promovam uma autonomia do cidadão. Trata-se, portanto, de um mecanismo pedagógico que tem como base a arte e sua relação com o mundo. A natureza desta prática pedagógica tem um caráter dual: o *artista-cidadão* não é necessariamente um artista, produtor de obras de arte, inserido em um mercado correspondente. Ele é, em essência, um cidadão no exercício de uma linguagem. O objetivo desta prática é a fluência nos domínios de produção dos códigos artísticos e culturais, sendo a obra uma simples decorrência que materializa no espaço e no tempo este exercício.

Passaremos agora ao exame das formas de interlocução destas práticas para observar o modo pelo qual elas se articulam e os seus modos de atuação.

3.2 AS FERRAMENTAS DO TEATRO DO OPRIMIDO

Nos escritos de Boal, o *Teatro do Oprimido* é representado graficamente pela imagem de uma árvore enraizada no solo, cujas partes possuem diferentes significados e funções. Nesta imagem estão representados seus princípios, como a *Ética*, a *Solidariedade*; os elementos da comunicação, como a *Imagem*, a *Palavra* e o *Som*; além das técnicas, o *Teatro Imagem*, o *Teatro Fórum*, os *Jogos*; assim como campos de conhecimento a ele atrelados, como a *História* e a *Filosofia*. Esta forma de representação sugere um ciclo de produção e

realimentação do próprio processo, assim como também estrutura uma relação de interdependência entre os elementos ali dispostos. Como já tratamos anteriormente, todos estes elementos estão indissociavelmente ligados ao trabalho com o *espect-ator*. Neste sentido é importante observar que as ações propostas pelo *Teatro do Oprimido* partem de uma preparação prévia do *espect-ator* para disponibilizar-se para a cena. Como acabamos de ver, a posição do *espect-ator* é central na proposição de Boal que identifica uma necessidade de quebrar determinadas barreiras físicas e psicológicas para iniciar o indivíduo dentro do jogo teatral. Sem conhecer as características deste jogo, a tendência deste seria reproduzir clichês já sedimentados pela mídia de massa. Como o objetivo principal é justamente subverter estes códigos reinantes, é preciso uma sensibilização para predispor o aparato psicofísico para a criação. Assim, há um extenso número de jogos e exercícios teatrais intitulados de *Arsenal* com os mais diversos objetivos para auxiliar tanto nesta tarefa quanto na própria criação das cenas e espetáculos.

Nesta dissertação, deteremos a nossa análise a três diferentes ferramentas que compõem a sua prática: o *Teatro Invisível*, o *Teatro Fórum* e o *Teatro Legislativo*; por considerarmos estas mais pertinentes ao foco do nosso estudo. Cada uma apresenta uma forma específica de interação com o tecido sensível, que examinaremos a seguir.

3.2.1 O Teatro Invisível

O *Teatro Invisível* surgiu como uma necessidade de manter o anonimato de Boal quando esteve realizando um trabalho em Buenos Aires, na Argentina. O autor assim relata o acontecimento desta primeira experiência realizada por meio desta técnica:

Na verdade, eu queria fazer de teatro de rua. Mas me advertiram: 'Não faz, que você vai preso. Vão te deportar pro Brasil.' Um cara sugeriu; 'Vamos a um restaurante. Você senta no fundo e a gente faz a peça, fingindo que é de verdade. Você sabe quem é ator, quem não é.' Fizemos a cena, que era sobre a fome. Na Argentina há uma lei que assegura a todo o cidadão o direito de comer de graça, se não tiver dinheiro. Basta assinar a nota. Essa foi a primeira peça do Teatro do Invisível. Era uma peça ordenada, com personagens. [...] Parte do elenco improvisava e a outra parte era do restaurante, sem saber que era teatro.' (BOAL in Revista de Teatro, 2011, p.21)

O caráter de invisibilidade da cena se dá devido aos espectadores não reconhecerem a apresentação como parte de uma encenação. Esta deve ser elaborada cuidadosamente em

grupo, que deve se encontrar e discutir uma opressão em comum. Após a preparação da cena, esta deve ser apresentada em um lugar público, sem que haja qualquer aviso sobre esta performance, que em nenhum momento pode deixar entrever que faz parte de uma combinação prévia. Os atores devem improvisar conforme a reação dos espectadores, sem abandonar os papéis preparados anteriormente:

[...] todos os atores devem estar preparados para incorporar nas suas interpretações todas as interferências possíveis dos espectadores: estas possíveis interferências deverão ser previstas na medida do possível, durante os ensaios e formarão uma espécie de texto optativo. (BOAL, 2005, p.219)

O objetivo do *Teatro Invisível* é o mesmo: mobilizar o espectador para as questões apresentadas, lançando-os dentro da cena, e tornando-os agentes de uma transformação. Nesta técnica é relevante que a cena não seja vista como tal para que ela produza um efeito dinamizador no espaço onde é realizada. Boal faz uma distinção clara entre o *Teatro Invisível* e outras performances realizadas na rua como o *happening* e o *guerrilla-theatre*:

Deve-se insistir igualmente em que o *teatro invisível* não é o mesmo que o *happening* ou o *guerrilla-theatre*: nestes, fica bem claro que se trata de “teatro” e, portanto, surge imediatamente o muro que separa atores de espectadores, e estes são obviamente reduzidos à impotência: *um espectador é sempre menos do que um homem!* No teatro invisível, os rituais teatrais são abolidos: existe apenas o teatro, sem as suas formas velhas e gastas (BOAL, 2005, p.223)

Nesta técnica, poderíamos dizer que não existe um espectador no sentido usual do termo. Como Boal destaca, é o homem que age sobre a cena. Ele é capturado por um evento qualquer, inesperado, que age como um catalisador de questões sociais. Na realidade não há um convite à participação em uma cena, pois esta é imperceptível enquanto tal. Portanto, espectadores presentes não reconhecem esteticamente o evento, somente uma situação cotidiana, um drama social, e reagem por meio uma resposta eminentemente *moral* ou *ética* para as questões ali apresentadas. O ato estético se iguala ao ato social. Contudo, é preciso ter em vista que o autor aproxima o ficcional do real, reconhecendo a capacidade da ficção de construir realidades:

A ficção, variante da mentira, revela-se outra forma paralela, estruturada e coerente de compreensão do real, que tanto pode produzir belas obras de arte, como tirânicas estruturas de raça, casta ou classe, credo ou sexo. Torna-se outra realidade, na qual o improvável e o impossível passam a ser categorias do real. Pode tornar-se mais real que a realidade: mais imaginariamente real que a realidade sensível. A palavra ficção

torna-se a única ficção que realmente existe, pois que existe descolada de qualquer realidade. (BOAL, 2008, p.88)

O *Teatro Invisível* insere uma estrutura ficcional dentro do real, contudo, ele a torna indiscernível de todo. Este aspecto dá a esta prática um determinado alcance, já que o espectador casual não tem consciência da cena ao seu redor, ele opta por agir ou não em função de uma situação real. Boal reconhece a necessidade de desenvolver outras formas teatrais que funcionem com o propósito de deixar visível a condição de escolha:

No Teatro Invisível, o espectador torna-se protagonista da ação, um espect-ator, sem que, entretando [sic], disso tenha consciência. Ele é o protagonista da realidade que vê, mas ignora a sua origem fictícia: atua sem saber que atua, em uma situação que foi, em seus largos traços, ensaiada... e que não teve a sua participação. Eis por que é essencial ir mais além e fazer a plateia participar de uma ação dramática com pleno conhecimento de causa. (BOAL, 2012a, p.49)

De forma diversa desta, veremos que, na prática do *Teatro Fórum*, que analisaremos a seguir, há um evento teatral e uma resposta estética a ele, gerada de forma consciente.

3.2.2 O Teatro Fórum

A técnica do *Teatro Fórum* consta na construção e na apresentação de uma peça ou de uma cena teatral, cujo conteúdo possui uma *opressão* claramente construída, que afeta diretamente um grupo ou classe determinados e que estão envolvidos nesta elaboração. O fórum acontece durante as apresentações, nas quais os *espect-atores* presentes podem intervir diretamente na cena, tomando o lugar do personagem *oprimido* e realizando *em ato* as mudanças por estes desejadas para romper a *opressão* ali mostrada.

A primeira etapa de desenvolvimento do *Teatro Fórum* consiste na escrita do texto dramático, ensaios e montagem do espetáculo. O processo de produção do texto, ao qual Boal se refere como um *Modelo*, deve ser debatido em conjunto e aprovado pelo grupo do *Teatro do Oprimido* em questão, que necessariamente deve se sentir representado nele:

No caso particular do Teatro-Fórum, uma das principais formas do TO, é necessário construir um Modelo – cena ou peça – intencionado a ensaiar ações concretas na vida social, produzir mudanças, transformações. Esse Modelo deve ser escrito (ou aprovado) coletivamente, pois deve representar o pensamento, a necessidade e o desejo do grupo ou de sua classe. (BOAL, 2008, p.163)

O objetivo deste *Modelo* é propor uma discussão pública dos seus temas a partir da identificação do personagem *oprimido* do texto teatral apresentado em cena, com o cidadão *oprimido* na plateia. Portanto, Boal destaca a necessidade de que o grupo de criação seja afetado de modo semelhante por esta *opressão*, para que o *Modelo* tenha o efeito desejado. Caso contrário, a apresentação não despertará o desejo de intervir na transformação da situação. Para tal situação se concretizar, a dramaturgia deve apresentar uma questão formulada de forma bastante clara, emitida do ponto de vista do *oprimido*, que reflita uma necessidade genuína de romper a sujeição da *opressão*, despertando a capacidade da plateia presente de construir e discutir alternativas à situação dada, formulando opiniões e ações durante o processo:

Na equipe criadora, todos devem pertencer à mesma categoria social, à mesma função ou profissão, vítimas da mesma opressão, vivendo semelhantes condições e tendo os mesmos desejos de intervir na realidade à sua volta. Negros discriminados por serem negros, mulheres por serem mulheres, camponeses sem terra, operários em greve, professores mal pagos... (BOAL, 2008, p.163)

Além deste critério de identificação, há também uma necessidade de um rigor estético na construção do *Modelo*, que passa por todos os elementos constitutivos da carpintaria teatral. É preciso observar que os grupos envolvidos no trabalho não possuem formação profissional, e muitas vezes sequer possuem contato com a linguagem teatral. Portanto, a utilização do espaço cênico, a dramaturgia, os figurinos, cenários e adereços e mesmo atuação dos atores, devem se utilizar de uma forma estética que os afaste de uma simplificação das questões apresentadas. No caso do texto, Boal se refere a vários aspectos técnicos da escrita teatral que devem ser facilitadores da compreensão da *opressão* escolhida e que, ao mesmo tempo, produzam uma cena atraente do ponto de vista estético. O autor reconhece que há um risco das apresentações não possuírem tensão dramática suficiente, podendo decorrer o fato de uma encenação de uma ação sem vigor cênico necessário não mobilize o espectador presente para fazê-lo entrar em cena:

É preciso que os espect-atores vejam as opressões, e não apenas que delas sejam informados – isto é teatro! Existem, porém, outros rituais que são pouco teatrais, pouco estimulantes. E o perigo de uma encenação pobre é induzir os espect-atores participantes a apenas falar, discutir verbalmente as soluções possíveis, em vez de fazê-lo teatralmente. É o que chamamos, pejorativamente, de “rádio-fórum”. (BOAL, 2012a, p.342)

Em outro exemplo, o autor trata dos adereços, destacando o valor estético que faz parte do processo de debate da própria escolha dos objetos para a cena, suas funções e o que eles representam naquele contexto:

Nunca se deve usar em cena um objeto, seja qual for, exatamente da maneira como é encontrado dentro da nossa casa ou na vitrina de uma loja. Todas as imagens devem ser *estetizadas*, modificadas, transformadas, de forma que contenham *a opinião do grupo sobre este objeto*, sobre esta imagem, sobre a sua importância para os personagens, seja uma mesa, cadeira, chapéu, gravata, porta, brinco de orelha, um boi, um cavalo, um bode, uma vassoura de piaçava, um espanador de plumas, qualquer coisas que se veja: imagem. (BOAL, 2009b, p.188)

A preocupação com este rigor se estende além do problema do efeito esperado da cena com o espectador, de torná-la atraente para o público. Através destes processos criativos Boal procura estimular o pensamento do grupo sobre o tema em questão e conduz a produção do *Modelo* para um processo de aprendizagem da linguagem teatral que se desenvolve em paralelo. Ele claramente ilustra a capacidade *simbólica* dos objetos de cena, ativando a ponte entre o pensamento *sensível* e o *simbólico* nos processos de elaboração da peça⁶⁵.

O segundo momento do *Teatro Fórum* é determinado pela apresentação do *Modelo* elaborado neste processo descrito acima. O evento é conduzido por um mestre de cerimônias, um ator denominado *Curinga*⁶⁶, que explica o funcionamento do *Fórum* e suas regras. Ele propõe um breve aquecimento do grupo de *espect-atores* presentes, para que estes estejam mais disponíveis para a participação⁶⁷. Em seguida, é realizada uma primeira apresentação do *Modelo*, representando a situação tal como ela é. A seguir, a cena é reapresentada uma segunda vez, e caso algum espectador possua uma ideia para mudar os rumos da situação, rompendo a *opressão* ali demonstrada, deve pedir que o espetáculo se interrompa, e retorne ao momento no qual ele quer sugerir uma ação diferente. Este espectador então toma o lugar do ator que representa o personagem *oprimido* e, em ato, realiza a sua proposta de modificação. Os demais atores em cena devem reagir improvisando às mudanças apresentadas, sem

⁶⁵ Destacamos aqui este aspecto, que consideramos fundamental no trabalho do autor e que caracteriza, no nosso ponto de vista, um potencial político do *Teatro do Oprimido* no tocante aos processos de emancipação do espectador. Retomaremos este ponto mais adiante.

⁶⁶ É preciso destacar que o autor usa este termo em dois contextos. Durante o trabalho com o *Teatro de Arena*, este termo já havia sido utilizado pelo autor, porém em uma função diferente do contexto do *Teatro do Oprimido*.

⁶⁷ Boal apresenta diferentes opiniões sobre este procedimento (2012, p.353): “Não que o aquecimento seja absolutamente indispensável. Creio que ele predispõe o espectador à ação, mas o que vai mais predispor-lo, na verdade, é o próprio tema, bem como a própria peça”. Acreditamos que este procedimento também é parte de um processo de aprendizagem da linguagem e se insere de forma tão importante quanto as demais ações realizadas no evento.

modificar as características dos seus personagens. Boal sugere que os atores imprimam maior resistência ao *oprimido*, para deixar claro que as mudanças não são facilmente implementadas. Ao chegar a um novo ao término da ação, seja por alcançar uma solução ou um impasse, a cena é interrompida e discutida com toda a plateia. Este debate é conduzido pelo *Curinga*, que deve conduzir os questionamentos da plateia por meio de perguntas:

Em uma sessão de Teatro Fórum, a lucidez do *Curinga* deve ajudar a plateia, através de perguntas (maiêutica), a passar de uma compreensão conjuntural do problema a uma visão estrutural, tentando soluções mais abrangentes. Do que acontece uma vez ao que acontece sempre. (BOAL, 2008, p.212)

O processo de substituição do *oprimido* em cena deve ser repetido tantas vezes quantas forem solicitadas pelos espectadores presentes. Todas as sugestões devem ser incorporadas, improvisadas e debatidas com toda a plateia. Um dos objetivos deste processo é fazer com que as soluções propostas pelos *espect-atores* ultrapassem os aspectos pontuais e não transformem a *opressão* ali mostrada em um problema isolado. A ação do *Curinga* deve ser extremamente cautelosa no sentido de não dirigir o debate e impor uma visão particular sobre a *opressão* ali apresentada. Suas colocações devem ser sempre feitas de forma interrogativa, enviando dúvidas para os *espect-atores*, e não afirmações. Boal chama esta intervenção de *método subjuntivo*, referindo-se ao modo verbal de conjugação da língua, se opondo aos modos *imperativo* e *indicativo*. Dessa maneira, apresentam-se condições de possibilidade, e não orientações ou certezas:

Pedagogicamente, devemos ajudar cada participante a descobrir o que já sabe: trazer à sua consciência o seu próprio conhecimento. Não devemos dizer “Façam isto ou aquilo, porque é assim que se faz!”, mas “Se fizessemos isto ou aquilo, como seria?” Mesmo que os participantes dos nossos projetos em escolas, saúde mental, camponeses, pontos de cultura façam qualquer coisa admirável, ainda assim devemos pedir alternativas: e se fosse diferente, como seria? (BOAL, 2008, p.165)

É importante destacar que o *Curinga* deve estar sempre pronto a aceitar as decisões dos espectadores presentes. Caso estes desejem quebrar as regras do *Fórum* e propor outras formas de funcionamento, estas devem ser aceitas. Qualquer solicitação feita que não esteja de acordo com estas regras devem ser discutidas por todos, votada e a respectiva decisão tomada de acordo. Com isto, Boal deseja reforçar o caráter eminentemente autônomo do processo, colocando o *Teatro Fórum* como uma ferramenta para utilização de qualquer um, flexível, e que atenda as necessidades peculiares de cada grupo. De fato, toda a ação do

Teatro Fórum, desde a sua produção até a apresentação e discussão, se coloca como um método que prevê o debate entre os seus participantes. Mesmo no caso de não se chegar a um termo comum, Boal acredita que o próprio processo de questionamento e debates pode ser mais rico do que a solução da *opressão* em si:

Acredito que muito mais importante do que chegar a uma boa solução é provocar um bom debate. Na minha opinião, o que conduz à autoativação dos espect-atores é o debate, não a solução que porventura possa ser encontrada. Mesmo que se chegue a uma solução, pode ser que ela seja boa para quem a propôs, ou para as condições em que o debate se desenrolou, mas não necessariamente útil ou aplicável para todos os participantes do fórum. (BOAL, 2012a, pp.344-345)

Porém, Boal também considera que, por vezes, o *Teatro Fórum* pode ter a função de formular uma ação concreta no tecido social e extrapolar a cena: realizar esta ação. Assim, um *Modelo* pode ser preparado com o objetivo de elaborar uma forma de agir imediatamente em determinada situação dada. Do ponto de vista da pesquisa, ambos apresentam o mesmo núcleo estrutural: a elaboração de novas subjetivações sobre o real através da imersão em processos artísticos. Examinaremos a seguir uma outra forma de atuação do *Teatro do Oprimido* que, por sua vez, produz uma outra interação com o real.

3.2.3 O Teatro Legislativo

O termo foi cunhado a partir da experiência parlamentar de Augusto Boal na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, na qual atuou como vereador entre os anos de 1993 a 1996. Ele relata que inicialmente não havia interesse em uma participação no espaço político governamental, porém, devido a dificuldades financeiras com a manutenção do *Centro do Teatro do Oprimido*, e em função do desejo de pôr fim à atuação do mesmo grupo com alguma ação propositiva, ele candidatou-se ao cargo através do Partido dos Trabalhadores. Mesmo após uma desacreditada campanha com poucos recursos financeiros, acaba se tornando vereador. O seu mandato conjugou diversas ações, estruturadas a partir da linguagem teatral, eminentemente do *Teatro Fórum*, com o intuito de ampliar a participação do cidadão nas decisões tomadas na Assembleia:

Pela primeira vez, na história do teatro e na história da política, abria-se a possibilidade de uma companhia teatral inteira ser eleita para um parlamento. Esta proposta foi colocada com toda a honestidade para o eleitorado: todos os meus

eleitores sabiam que, votando em mim, estariam votando numa proposta muito clara: unir o teatro e a política. Não se tratava apenas de votar em um “bom” candidato, mas em uma audaciosa proposta, da qual os eleitores deveriam mais tarde participar. Eu explicava que não queria apenas que votassem em mim, mas que, se eleito, trabalhassem comigo durante todo o mandato. (BOAL, 1996, p.41)

A ideia do *Teatro Legislativo* visa transpor a relação do *espect-ator* no *Teatro Fórum*, para a relação do cidadão com respeito as decisões parlamentares. A cena do *Fórum* propõe o diálogo, estimula o pensamento. De acordo com Boal, transpor para a atividade política a estrutura do *Teatro Fórum* é fazer do teatro uma ferramenta política. Em sua estrutura, o *Teatro Legislativo*, organiza os cidadãos em duas disposições conforme as suas necessidades essenciais e os interesses comuns: *Núcleos* e *Elos*. Os *Núcleos* têm uma atividade permanente, e formam um grupo de atuação de *Teatro do Oprimido* com todas as atividades ligadas a este, promovendo intercâmbios com outros *Núcleos* e desenvolvendo ações próprias em uma colaboração sistemática; enquanto que os *Elos* agem de forma pontual, a partir de necessidades específicas, que são encaminhadas para os representantes do mandato, de forma a serem discutidas e incluídas na pauta do plenário. Em ambas formas de organização cabe destacar dois aspectos relevantes: primeiramente, os grupos são formados de maneira não institucional, pois são organizações sociais independentes de uma regulamentação oficial. Não há um vínculo institucional entre estes grupos e a própria Assembleia Legislativa, que formalize e dê alguma legitimidade por parte do Estado para a atuação destes. Trata-se de organizações civis de cunho completamente autônomo, que se interrelacionam com o mandato de Augusto Boal em um processo colaborativo. Em segundo lugar, da mesma forma que já discorremos no *Teatro Fórum*, ambas as formas de organização são agregadas a partir de determinadas subjetivações que os destacam de outros grupos, citando como exemplo professores, idosos, operários, camponeses⁶⁸.

A estratégia de atuação do *Teatro Legislativo* se dá em diversas frentes além da própria atuação parlamentar em si. Há uma comunicação por uma *Mala Direta Interativa* com os *Núcleos* participantes, na qual o vereador consulta os cidadãos sobre como votar determinadas questões na Assembleia, e também elabora propostas para o plenário a partir das sugestões destes. Os diferentes *Núcleos* também elaboram proposições de leis para votação a partir da

⁶⁸ Observamos nestes aspectos uma similaridade com a ideia das subjetivações de identidades que Rancière apresenta na situação de *dissenso*. As partes reivindicantes buscam por meio destas subjetivações interromper uma partilha do sensível dada, apresentando seus questionamentos. Elas são, pela natureza da organização constitucional, colocadas de lado dos debates da esfera legislativa, já que o sistema representativo, agiria *em nome* destas partes. A ação do *Teatro Legislativo* recupera esta transferência realizada pelo sistema, restituindo os nomes às partes originais. Retomaremos esta compreensão posteriormente.

construção de espetáculos utilizando-se da técnica do *Teatro Fórum*, e encaminham as ideias para o parlamentar. Porém, destacamos como uma característica específica da atuação do *Teatro Legislativo* a realização da ação intitulada *Câmara na Praça*. Esta ação simula uma sessão da Assembleia de forma teatralizada. Ela é uma forma de reproduzir o processo legislativo fora do ambiente oficial, convidando o cidadão a dar sua opinião sobre questões a serem votadas, leis, problemas da comunidade, dentro do jogo teatral dos papéis estruturados pelo poder:

Os participantes devem não apenas votar mas explicar as suas posições, que deverão constar da Súmula. E temos observado que, quanto mais teatralizada a sessão, quanto mais parecida a uma sessão da Câmara, mais empenho têm os participantes em expor com precisão seus pensamentos e sugestões. A teatralidade da cena estimula a criatividade, a reflexão e a compreensão. (BOAL, 1996, p.126)

De acordo com Boal, a linguagem teatral sugere aos envolvidos um estado de participação diferenciado. Ela age como uma catalisadora dos estados de percepção, influenciando no modo de pensar e de colaborar com o processo. É importante ressaltar que trata-se aqui, mais uma vez, de não-atores, não há especialistas na linguagem que sejam diretamente responsáveis por estas formulações. A relação com o jogo teatral é inédita na maior parte dos casos. É, portanto, um duplo exercício, que se estabelece tanto na formulação de pensamentos quanto na expressão teatral e no aprendizado desta mesma expressão. O *Teatro Legislativo* mantém assim, um ponto de entrelaçamento entre o teatro e a atividade dentro de uma instituição governamental, urdindo um espaço duplo. Ao mesmo tempo em que se configura como uma cena, ele também é uma realização de um pensamento e de uma ação dentro da instituição.

Boal produz processos artísticos e relações interpessoais a partir das experiências teatrais que têm um vínculo direto com a formulação de pensamentos e elaboração de soluções possíveis. Seu interesse é o de instrumentalizar o indivíduo para uma visão ampliada da realidade que o cerca. Porém, destacamos que a atuação do *Teatro Legislativo* ocorre dentro de uma perspectiva prática, ligada diretamente às necessidades dos grupos envolvidos, e ainda, que interfere justamente em um aspecto que é responsável pela ordenação das próprias partes, ou seja, no âmbito das leis. Retomaremos as considerações sobre esta análise crítica no último capítulo da dissertação.

3.3 LIMITAÇÕES DA NOSSA ANÁLISE

O *Teatro do Oprimido* parte de um objetivo claro: ele deve ser uma ferramenta de transformação da sociedade (BOAL, 2012a, p.11): “O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele”. Boal faz um diagnóstico das formas teatrais e da sua transformação por um poder dominante, para que elas se adequem à estrutura de controle desejada e se tornem o seu instrumento. Portanto, para que se dê qualquer transformação na sociedade é preciso anteriormente transformar o teatro, criando formas adequadas para tal:

Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. Neste livro pretendo igualmente oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (BOAL, 2005, p11)

Como vimos no início deste capítulo, o pensamento que justifica a ação de Boal parte da ideia de separação advinda de Guy Debord. O homem foi separado da capacidade de agir por meio de um dispositivo de poder, regulado pelo espetáculo. A ideia de uma linguagem perdida, a qual ele perdeu contato tem suas bases nesta teoria. Logo, do ponto de vista de Rancière, não há diferença entre o cidadão que age no *Teatro do Oprimido* e ativação dos sentidos promovida pelo *Teatro da Crueldade*⁶⁹.

Esta visão, à primeira vista, colocam as práticas do *Teatro do Oprimido* em oposição frontal aos princípios de uma *política* nas artes e da *emancipação do espectador* como proposta por Rancière. Primeiramente, por estas possuírem um objetivo previamente definido, o que vai de encontro à ideia de política dentro do *regime estético das artes* que, necessariamente, deve ter resultados imprevisíveis, não antecipando os efeitos no tecido social, e rejeitando qualquer relação de causalidade do exercício teatral. Em segundo lugar, porque elas suprimiriam a ideia de *emancipação do espectador*, já que as próprias práticas definem por si a necessidade de transformação da sociedade, em vez de dar ao próprio sujeito a autonomia de decisão sobre esta necessidade. E por último, por reforçar a ideia fortemente

⁶⁹ Naturalmente, há diferença com relação aos meios utilizados e igualmente quanto aos fins propostos por um e por outro, mas ambas as premissas são as mesmas: a recuperação de um poder perdido.

criticada pelo filósofo francês da oposição entre *atividade* e *passividade*, um dos pontos centrais na teoria que embasa o *Teatro do Oprimido*.

Portanto, a nossa análise não poderá se voltar para a eficácia dos objetivos dados por Boal, nem pela presunção dos efeitos relacionados a estes objetivos, o que se revelaria um equívoco de antemão. Nossa busca se dará pela politicidade intrínseca às práticas realizadas pelo *Teatro do Oprimido*, que se instauram de forma independente das motivações do autor, procurando desligá-las de qualquer interesse ou objetivo iniciais, da forma colocada pelo próprio Rancière:

Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. (RANCIÈRE, 2012, pp.63-64)

Neste ponto é que pretendemos compreender a ideia de política de Rancière aliada ao exercício teatral proposto por Boal. Visamos entender, nesta perspectiva, aquilo que é anterior à proposição de suas metas e anseios, e que pode ser analisado de forma independente destas. Colocando de lado os objetivos de Boal, nos debruçaremos sobre os dados concretos da sua organização, a saber: a associação de indivíduos pertencentes a uma subjetivação comum em um grupo, o qual, por meio de práticas teatrais, constrói novas subjetivações sobre si mesmos. É neste sentido que nos aproximaremos da proposta política de Rancière sobre a *partilha do sensível*. Percebemos que estas subjetivações atuam justamente reconfigurando a condição de visibilidade dos indivíduos envolvidos no exercício do *Teatro do Oprimido*, provocando uma alteração nos espaços, nos modos de dizer, e nas ocupações preestabelecidas na *partilha policial*. Em nossa proposição, estas práticas dão origem a um regime de dupla visibilidade da cena e de todos os elementos que o constituem, assim como a um ato de fala performatizado:

Uma subjetivação política é uma capacidade de produzir essas cenas polêmicas, essas cenas paradoxais que revelam a contradição de duas lógicas, ao colocar existências que são ao mesmo tempo inexistências ou inexistências que são ao mesmo tempo existências. (RANCIÈRE, 1996, p.52)

Veremos a seguir, como estes procedimentos do *Teatro do Oprimido* podem ser assimilados a este entendimento, analisando a articulação entre a condição dos participantes nas duas

camadas que se superpõem durante as suas práticas, a camada da lógica *policial* e a da lógica construída pela cena teatral.

4 O TEATRO DO OPRIMIDO NO CONTEXTO DA POLÍTICA DE RANCIÈRE

Neste capítulo propomos uma análise das práticas do *Teatro Fórum* e do *Teatro Legislativo* à luz do conceito de *política* por Rancière. Para tal, iremos deslocar o nosso foco de análise do objetivo dos questionamentos e reivindicações legítimas dos grupos praticantes, colocadas em prática nas suas produções, para o próprio aglutinamento destes grupos em torno de um *exercício de linguagem*. Iniciaremos o capítulo situando estas práticas nos *regimes de identificação das artes*, procurando levantar aspectos paradoxais desse entendimento, como o *Teatro Fórum* apresentar uma cena de dupla visibilidade, e o estudo do *Teatro Legislativo* como uma ferramenta de desconstrução da estrutura da *democracia consensual*. A seguir, buscaremos desenvolver as questões da visibilidade dos *espect-atores* na cena do *Teatro do Oprimido* como uma forma de construção de um *dissenso*. Serão associadas as ideias de *oprimido* com uma subjetivação dos *sem parte*, um agrupamento que introduz uma reivindicação a partir da sua inserção na linguagem teatral, promovendo condições para uma nova visibilidade dentro da *partilha do sensível*, ao reconfigurar o espaço de atuação, as ocupações dos indivíduos, e os modos de dizer e perceber a construção da cena. Por fim, examinaremos um paralelo entre o *Teatro Fórum* e o *ensino universal*, buscando princípios da emancipação que possam ser aplicáveis a esta prática, e desenvolveremos uma hipótese sobre ato de fala que constitui o processo artístico nesta.

4.1 O TEATRO DO OPRIMIDO NA PERSPECTIVA DOS REGIMES DE IDENTIFICAÇÃO DAS ARTES

Em uma análise preliminar, inscrevemos as práticas do *Teatro do Oprimido* descritas no capítulo anterior como pertencentes ao *regime ético das artes*. As suas ações estão sempre associadas a um determinado *ethos*, sem o qual não teriam funcionamento adequado. Em primeiro lugar, porque elas produzem uma ação específica para um lugar determinado. As questões desenvolvidas pelo *Teatro Fórum*, por exemplo, devem estar ligadas a uma *opressão* reconhecível em uma determinada região, comunidade ou bairro. Em segundo lugar, porque a apresentação da cena está direcionada para uma plateia específica. Esta deve possuir uma determinada empatia com a questão apresentada, para se que produza um desejo de revisão da cena e da sua reformulação. A apresentação do *Modelo*, caso seja deslocado para um outro contexto, pode deixar de produzir o efeito desejado. Uma plateia que não tenha nenhuma relação com a questão apresentada não irá possuir razões para uma intervenção. E por último,

esta intervenção deve alavancar a necessidade de se agir conforme a solução proposta, para modificar o tecido social no qual aquele grupo está inserido. Portanto, este ciclo possui um *télos* em toda a sua cadeia de pensamento, há sempre um uso e uma destinação específica atribuído a ele. O exercício do *Teatro do Oprimido* está ligado diretamente a um fim: ele almeja, através da sua prática, uma ação que não se destaca do tecido social. Boal destaca que, para além de uma experiência teatral usual, contemplativa, o *Teatro do Oprimido* deve ser praticado como um exercício que é *ativo*, um gesto concreto de preparação para o que o *espect-ator* possa interferir no real (2008, p.163): “O TO é um ensaio para a transformação do real e não apenas um fenômeno contemplativo, por mais transformadora que a contemplação já possa, em si mesma, ser”.

Contudo, o autor insiste em separar o conteúdo da ferramenta. Para evitar uma espécie de dirigismo político, o *Teatro do Oprimido* não visa transmitir uma mensagem determinada antecipadamente, que seja construída a partir de um projeto dogmático. Ele não é normativo na sua proposição, pois todas as decisões referentes aos conteúdos discutidos partem do próprio *espect-ator*. As práticas do *Teatro do Oprimido* são, segundo o autor, um modo de disponibilizar ferramentas para um exercício de reflexão autônoma, independente do conteúdo que é proposto:

Por que ele se difunde por toda parte? Porque não é mensageiro. Não chega e fala: “Olha, eu entendo a realidade. A realidade é essa e a solução é aquela”. O que ele faz é dizer: “Temos uma linguagem, temos um método. Agora, quem vai falar com essa linguagem são vocês, quem vai propor os temas são vocês”. Quer dizer, a gente nunca leva a mensagem. A gente leva uma linguagem, e justamente por isso a gente escolhe a quem dar essa linguagem. A gente não dá essa linguagem indistintamente. (BOAL, 2001, p.31)

O autor conta que a própria construção do método foi o resultado de um processo *dialogico* (BOAL, 2001, p.31). As técnicas do *Teatro do Oprimido* não foram elaboradas individualmente, mas surgiram diante de necessidades de interagir com determinadas situações que lhe ocorreram durante a própria prática teatral. O *Teatro Jornal* surge durante o cerco do *Teatro de Arena* em São Paulo, quando o grupo com o qual trabalhava estava proibido de realizar apresentações, e desenvolveu a técnica para que os próprios espectadores construíssem os seus espetáculos. O *Teatro Invisível*, durante o trabalho do autor na Argentina durante o exílio, no qual ele não poderia revelar a sua identidade, foi uma proposta dos artistas locais. E, por último, o *Teatro Fórum* foi elaborado a partir das sugestões da própria

plateia, em um debate após uma apresentação, na qual um espectador se propôs a modificar a cena em ato, pois estava insatisfeito com a representação dada. Logo, o próprio método é um resultado de um aprendizado do autor, em face das realidades de *opressão* nas quais ele esteve inserido.

Portanto, apesar de se apresentar com um objetivo determinado, o seu resultado não pode ser precisado de antemão. O *Teatro do Oprimido* quer transformar, mas os seus efeitos não podem ser calculados. A eficácia da sua prática é bastante incerta, e por vezes ocorre em situações inesperadas. Em *O Teatro como arte marcial*, Boal relata um caso de uma apresentação no Memorial da América Latina, em São Paulo, no ano de 2001. O projeto em questão se intitulava *Direitos Humanos em Cena*, e foram apresentadas cenas de grupos distintos de policiais, presidiários e presidiárias. O autor narra o depoimento de um policial, que ao término do evento, alegava não ter aprendido nada sobre direitos humanos, mas que havia percebido que os presos “não eram bichos, mas gente como eles mesmos.” As práticas exigem uma experiência convivial de trocas intensas, e de aprofundamento do olhar sobre o outro que, por si só, já age como um elemento de desconstrução das *subjetivações* previamente estabelecidas. Assim, desejamos apontar questões contraditórias que dificultam um enquadramento preciso das práticas do *Teatro do Oprimido* em um regime específico, propondo novas percepções sobre a condição de politicidade das mesmas.

4.1.1 O Teatro Fórum e a o regime de dupla visibilidade

Usualmente, as apresentações do *Modelo* elaborado pelo grupo ocorrem em espaços não-convencionais. Estes são normalmente adaptados para o evento, e não possuem uma característica arquitetônica que determine um distanciamento estético por eles mesmos. Boal destaca vivamente a necessidade de transformação dos ambientes para melhor acomodar as cenas e modificar a condição de leitura das mesmas. Porém, entendemos que, assim como no caso do teatro de rua problematizado no segundo capítulo, há uma condição de dupla visibilidade em um auditório escolar, uma oficina, ou em qualquer sala improvisada. Estas não perdem completamente as suas características originais, e não deixam de enviar ao espectador as referências anteriores à adaptação estética feita pelo grupo. Em termos físicos, uma sala de aula poderia ser transformada a ponto de parecer uma sala de apresentações, porém, a relação sensível dos participantes no evento com o espaço original não se perde de

todo. Pode-se adicionar a isto que, dada a situação eminentemente comunitária deste evento teatral, os espaços utilizados possuem relações ainda mais estreitas com os participantes, que devem frequentá-lo usualmente e provavelmente possuem experiências prévias nestes locais, o que intensificaria esta condição de visibilidade. É relevante destacar que o rearranjo das condições de visibilidade a partir do deslocamento dos espaços e das posições ocupadas é justamente um dos pontos elaborados por Rancière em sua proposição política. A capacidade da arte de agir neste sentido passa diretamente por esta mudança de percepção sobre a subjetivação comum:

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. (RANCIÈRE, 2012, pp.48-49)

Na apresentação do *fórum*, Boal se aproxima desta reconfiguração, tanto no que concerne ao espaço, conforme acabamos de demonstrar, quanto aos lugares determinados na *partilha do sensível*. Pois, além do espaço de apresentação, entendemos que esta duplicidade também permeia a apresentação do *Modelo* em dois outros elementos que o constituem. O segundo se refere aos participantes do evento. Estes são vistos tanto como atores que interpretam determinados personagens, quanto como são reconhecidos em suas próprias identidades. Ambos, personagens e identidades, se remetem um ao outro constantemente, sem se anular. A plateia sabe que aquele que sobe ao palco não é por natureza um ator, é um cidadão. Boal (2008, p.91) destaca a natureza da presença deste no fórum: “Em teatro, o espectador-cidadão se multiplica por dois: é quem é, e se torna parte da sua própria obra de arte teatral sendo o personagem”. De forma diversa do trabalho de um ator profissional, sua aparição em cena dá visibilidade à condição do cidadão e ao mesmo tempo à condição do personagem da cena. Boal relata uma experiência vivida em um festival organizado pelo *Centro de Teatro do Oprimido*, na qual um grupo de empregadas domésticas apresentou um espetáculo intitulado *Marias do Brasil*. Uma das atrizes, emocionada ao final da apresentação, chorava no camarim, e quando interpelada pelo diretor sobre os motivos da sua emoção, respondeu:

Agora há pouco durante o espetáculo, a família para qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na platéia, no escuro, vendo o meu corpo e ouvindo a minha voz.

Estavam atentos e calados, eles estavam me vendo e me ouvindo. Eu trabalho para eles há mais de dez anos e acho que esta foi a primeira vez que me viram de verdade, eles me viram como eu sou e me ouviram dizendo o que penso, dizendo alguma coisa mais do que o “sim senhor, sim senhora”. Hoje, fazendo teatro, todo mundo me viu e me ouviu! Agora sabem que eu existo, porque fiz teatro. (BOAL, 2005, p.13)

A identidade da empregada doméstica, reduzida à função trabalhista por uma condição de visibilidade em seu espaço de trabalho, toma uma nova forma a partir do *dissenso* elaborado na máscara da personagem. A duplicidade destes elementos permite a reconstrução de grupamentos identitários subjetivados⁷⁰ por esta partilha.

Por fim, também são postas em uma condição de duplicidade a narrativa ficcional da cena e a situação original que a deu forma. Como a elaboração do *Modelo* parte de uma situação de *opressão* relativa ao grupo envolvido, a cena apresentada contém a referência em si mesma. Nela estão presentes uma representação do real e as próprias histórias das vidas dos participantes ali presentes, já que é necessária a identificação dos *espect-atores* com as narrativas ali mostradas. Portanto, a operação estética promovida pelo *Teatro Fórum* deixa sempre aparente a camada dupla a qual se refere, não há supressão de uma em detrimento da outra. A tarefa de reelaboração, tanto dos atores quanto dos espectadores é contínua:

Invadindo a cena, o espectador pratica, consciente, um ato responsável: a cena é uma representação do real, uma ficção; ele, porém, espectador, não é fictício: existe em cena e fora dela – *metaxis!* –, o espectador é uma realidade dual. Invadindo a cena, na ficção do teatro, pratica um ato: não só na ficção, mas também na realidade social, que é a sua. Transformando a ficção, ele se transforma a si mesmo. (BOAL, 2005, p.38)

A narrativa proposta pelo texto não trata de um registro preciso de um momento específico vivido por um indivíduo ou um grupo, ou seja, de uma reconstituição, mas de uma reelaboração estética deste momento ou de uma situação que seja constante em seus cotidianos. Propomos a leitura da cena do *Teatro Fórum* como uma forma intermediária entre o documentário⁷¹ e a ficção, pois o fato original é revisto à luz de uma proposta artística, mas permanece como uma referência constante e visível na obra por todo o tempo. É sempre um dado conhecido de todos que a origem está no real, e a cena se remete a este episódio

⁷⁰ Podemos citar igualmente como exemplo o trabalho dos atores no filme *César deve Morrer*, dos irmãos Taviani. Com o elenco composto por detentos de uma prisão de segurança máxima, local no qual foi filmado, a película mostra o processo de seleção dos atores, os ensaios e a apresentação de um espetáculo teatral. Os cineastas superpõem os personagens da tragédia de Shakespeare às identidades dos atores, assim como o presídio ao espaço cênico da peça em questão, e as relações interpessoais entre os detentos e a narrativa dramática. Retomaremos este pensamento mais adiante.

continuamente, sendo reconhecível. Contudo, a manipulação deste material modifica a percepção sobre este real, construindo sobre esta camada outras alternativas ficcionalizadas. A medida que o fórum se desenvolve e os *espect-atores* entram em cena modificando a narrativa, outras possibilidades se superpõem sobre o texto original, desdobrando em diversas soluções cênicas distintas. Apesar da metodologia proposta por Boal ser analítica, com objetivo de uma busca de uma solução para o impasse proposto pela opressão, o resultado é um acúmulo de cenas, gerando uma multiplicidade de versões de uma cena original. Estas interações compõem um painel impreciso, uma sucessão de variações sobre um núcleo comum. Esta abordagem nos conduz a uma indeterminação das narrativas, que podem ser reconhecidas como histórias pessoais legítimas e, ao mesmo tempo, como modos de ficção instáveis, que são elaborados contínua e coletivamente. Esta indecidibilidade também se constitui nas identidades que constroem as cenas. O mesmo paralelo pode se estabelecer entre o indivíduo representado na cena e o personagem construído e modificado a partir desta matriz. Ele pode ser observado em uma composição a partir das variações de gestos, das ações, de vários *espect-atores* que interferem na cena, através das suas sugestões pessoais. O personagem também se torna um espectro documental, em constante reelaboração. Este aspecto é notado por Rancière como um dado de construção crítica, pois incide sobre os critérios usuais de visibilidade, rompendo uma lógica que separaria um modelo consensual:

Crítica é a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado, como a linha que separa o documentário da ficção: distinção em gêneros que separa principalmente dois tipos de humanidade, a que sofre e a que age, a que é objeto e a que é sujeito. (RANCIÈRE, 2012, p.75)

De forma diversa das reencenações de documentos proposta por grupos de teatro profissionais, o *Teatro Fórum* modifica a condição de visibilidade do material sensível ali mostrado, pois é construído pelos próprios agentes desta situação documentada. Com algumas diferenças, notamos que esta ambivalência ocorre também em uma prática do *Teatro Legislativo*, que se utiliza de uma duplicação do ritual institucional existente, no caso a própria sessão do plenário, como veremos a seguir.

⁷¹ Não nos referimos aqui à ideia de *teatro documentário* em um sentido restrito, baseada em documentos escritos reencenados: “Teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e “montadas” em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (PAVIS, 2007, p.387). Pretendemos ampliar este sentido, englobando os próprios rituais pessoais como documentos em si, passíveis de registro, partindo da *teoria da performance* de Schechner.

4.1.2 O Teatro Legislativo e a encenação da democracia consensual

No caso do *Teatro Legislativo*, especificamente da ação que descrevemos intitulada *Câmara na Praça*, há uma superposição do campo estético sobre o campo institucional. A encenação de um ritual oficial pelo cidadão produz uma outra visibilidade sobre aquele mesmo acontecimento. Coexistem, superpostos, a sessão oficial da Assembleia Legislativa, com os seus representantes oficiais; e a sessão replicada da *Câmara na Praça*, com os cidadãos nos papéis daqueles membros. Aqui, a visibilidade da prática simulada intervém no contexto oficial, efetivamente introduzindo geradas pelo dispositivo de simulação dentro do próprio evento simulado. Para melhor percebermos as consequências desta duplicação é necessário fazer uma digressão e voltarmos ao pensamento de Rancière sobre a democracia e sua forma atual.

Conforme o autor aponta, há na forma de democracia vigente, a qual ele intitula de *democracia consensual*⁷², uma apropriação das questões da subjetividade através de três mecanismos utilizados pelo Estado, dos quais destacamos aqui o que ele determina como uma *juridicização proliferante*:

Assistimos de fato a uma atividade de multiplicação e de redefinição dos direitos, empenhada em colocar direito, direitos, regra de direito e ideal jurídico em todos os circuitos da sociedade, em adaptar-se a todos os seus movimentos e em antecipá-los. Assim, o direito da família quer seguir e antecipar se possível as mentalidades e as moralidades novas e os laços desatados que definem, associando os atores à resolução de seus problemas. Os direitos de propriedade correm sem parar ao enalço das propriedades imateriais ligadas às novas tecnologias. As comissões de sábios reunidas em nome da bio-ética prometem tornar claro ao legislador o ponto onde começa a humanidade do homem. (RANCIÈRE, 1996, p.113)

O autor reconhece uma manobra do Estado de enviar aos mecanismos da Justiça, de maneira sistemática, as questões referentes à subjetividade. O objetivo é antecipar possíveis situações de *litígio*, dissociando o aspecto político da subjetividade implícita a determinadas questões, e ao mesmo tempo, legitimar o poder constituído. Esta legitimação ocorre ao

⁷² O autor define esta forma de governo como uma forma efetivamente separada da ideia de democracia. Com efeito, ele a conceitua como uma separação do próprio *dêmos*: “A pós-democracia não é uma democracia que encontrou no jogo das energias sociais a verdade das formas institucionais. É um modo de identificação entre os dispositivos institucionais e a disposição das partes e das parcelas da sociedade apta a fazer desaparecer o sujeito e o agir próprio da democracia. É a prática e o pensamento de uma adequação, sem resto, entre as formas do Estado e o estado das relações sociais. Tal é o sentido do que se chama democracia consensual.” (RANCIÈRE, 1996, p.105)

apresentar uma cena onde o direito é função atribuída aos especialistas que, amparado pelos dispositivos legais, subjetivam questões do tecido social, tornando-se responsáveis por determinar um *sensu comum*, suprimindo a própria existência da *política*:

Todas essas extensões do direito e do Estado de direito são, portanto, antes de mais nada a constituição de uma figura do direito na qual seu conceito, eventualmente, se desenvolve em detrimento de suas formas de existência. Elas são também extensões da capacidade do Estado perito em tornar a política ausente ao suprimir todo intervalo entre o direito e o fato. (RANCIÈRE, 1996, pp.113-114)

Como analisamos no capítulo anterior, é justamente no cruzamento entre o tecido social e a organização institucional do Estado que se insere o *Teatro Legislativo*. Por meio da encenação da *Câmara na Praça*, há uma fratura nesta organização, que passa a abrigar, por força da sua própria disposição legal, um modo de operação que reverte determinadas ordenações *policiais* dadas pelo Estado e, ao mesmo tempo, define subjetivações próprias às partes reivindicantes que participam desta manifestação. Assim, através da encenação de uma sessão da assembleia realizada pelos próprios cidadãos, elaboram-se leis que são propostas ao plenário institucional. Dá-se efetivamente um curto circuito nas formas de *democracia consensual*, não por uma ideia de participação ativa na vida política da cidade, ou por tomar as rédeas da situação, mas por uma capacidade de ressubjetivação em meio a esta forma de democracia. O cidadão reelabora a *partilha do sensível* dada, transformando-a e criando uma outra cena possível. Desta forma, a *Câmara na praça* se apresenta como uma forma essencialmente *democrática* no princípio proposto pelo próprio Rancière:

A democracia não é o regime parlamentar ou o Estado de direito. Não é mais um estado do social, o reino do individualismo ou o das massas. A democracia é, em geral, o modo de subjetivação da política – se por política entende-se coisa diferente da organização dos corpos em comunidade e da gestão dos lugares, poderes e funções. Mais precisamente, democracia é o nome de uma interrupção singular dessa ordem da distribuição dos corpos em comunidade que nos propusemos conceituar sob o conceito ampliado de polícia. É o nome daquilo que vem interromper o bom funcionamento dessa ordem por um dispositivo singular de subjetivação. (RANCIÈRE, 1996, p.102)

A encenação da *Câmara na Praça* cria um *dissenso* na medida em que forma novas subjetivações para o que seria “povo” na relação de representatividade da política instituída. Ela aglutina as reivindicações de partes da sociedade em outras subjetividades, como os deficientes físicos, as domésticas, idosos, e dá visibilidade na *partilha do sensível* estabelecida

no poder institucional à estes grupos, introduzindo as suas reivindicações na forma de propostas de leis criadas por estes mesmos grupos dentro do sistema legal.

4.1.3 Conclusões

Observando os critérios de destinação e de finalidade da construção da cena teatral é bastante claro que o *Teatro do Oprimido* se inscreve no *regime ético* das artes e, portanto, suas práticas não corresponderiam a uma possibilidade de construção de perspectiva política. Porém, na análise da condição de dupla visibilidade das mesmas apontamos para o paradoxo gerado por ambas as propostas, tanto do *Teatro Fórum* quanto da *Câmara na praça*. Propomos que há uma certa indeterminação no tocante a percepção das performances desenvolvidas pelos atores-cidadãos em suas intervenções. Estas são performances concomitantes, ao mesmo tempo artísticas e sociais, que geram ficcionalizações e alternativas cênicas sobrepostas. Rancière analisa os *modos de ficção* e observa a transformação regulada pelo *regime estético* das artes por meio da reconfiguração dos dados que põe no mesmo plano os universos da narrativa artística e da narrativa histórica:

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (RANCIÈRE, 2009, p.58)

Não se trata portanto de uma oposição entre a exposição de um dado concreto das situações vividas pelos indivíduos em seus cotidianos diante do ficcional da arte, em uma busca de afirmar o poder deste real na reformulação das ficções da cena teatral, e a sua superioridade para tal. Com efeito, as práticas do *Teatro do Oprimido* não exibem um *real* e o expõe como arte, mas sim dramatizam o que seria um *real*, integrando-se a ele, e construindo camadas de ficção sobre o mesmo. De fato, a própria noção de *real* já é ficcionalizada na concepção de Rancière:

Não existe um mundo real que estaria do lado de fora da arte. Há tomadas e retomadas do tecido sensível comum onde se conectam e desconectam a política da estética e a estética da política. Não existe o real em si, mas configurações do que nos é dado como nosso real, como objeto das nossas percepções, de nossos pensamentos e das nossas intervenções. O real é sempre o objeto de uma ficção, isto

é, de uma construção do espaço onde se enlaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega o seu caráter de ficção se fazendo passar pelo próprio real e traçando uma linha de partilha simples entre o domínio deste real e aqueles das representações e das aparências, das opiniões e das utopias. A ficção artística como ação política cruzam este real, elas o fraturam e o multiplicam sobre um modo polêmico. (RANCIÈRE, 2008, pp. 83-84)

O *Teatro Fórum* age justamente sobre esta fratura. Ele não quer se fazer passar pelo *real*, não constrói uma ficção dominante, mas incide sobre as mesmas, interrompendo as narrativas consensuais e reelaborando-as, através de diversas reencenações. A partir desta leitura, destacaremos algumas possibilidades no tocante à elaboração de *dissensos* e da modificação da condição de visibilidade dos praticantes do *Teatro do Oprimido* na *partilha do sensível* que nos serão úteis para problematizar esta questão.

4.2 O TEATRO DO OPRIMIDO E A VISIBILIDADE DOS SEM PARTE

Os princípios que organizam o *Teatro do Oprimido* dizem respeito diretamente às condições de visibilidade e de subjetivação dos cidadãos em torno de um interesse comum. Como discorreremos no terceiro capítulo, Boal recusa qualquer princípio de desigualdade nas relações na prática teatral. Apropriando-nos diretamente do conceito de Rancière, podemos afirmar que o ator do *Teatro do Oprimido* é concretamente *qualquer um*. Não há necessidade alguma de conhecimento técnico prévio sobre o teatro e os seus fundamentos, o único requisito é a observação da cena, do mundo ao redor, e da própria relação pessoal com o que se vê nesta observação. E o ator do *Teatro do Oprimido* é também um *sem parte*, já que ele se associa por meio de agrupamentos em torno de uma subjetivação própria que não é reconhecida, mas reivindicada através do exercício do *Teatro do Oprimido*. É o alijamento de sua condição de visibilidade no tecido social que faz com que este exercício lhe dê voz. Como já vimos, é necessário que os grupos sejam compostos por partes homogêneas, os *oprimidos* devem ter uma relativa identidade comum para promover o trabalho. Um grupo de empregadas domésticas se reúne, por meio de um *fórum teatral*, para discutir determinada questão trabalhista que lhes é imposta. Este ato de se colocar diante da questão está fundamentado no mesmo princípio de reivindicação de uma *parte não contada* e do *dissenso* colocado por Rancière.

Desta forma, a ação política do *Teatro do Oprimido* se concretiza na própria aglutinação de quaisquer indivíduos do tecido social que são arrançados sob o conceito de

oprimidos com vistas a romper uma *partilha do sensível* de uma forma *policial*. Porém, este agrupamento se não dá pelas formas usuais de intervenção nesta partilha. Ao abandonar o espaço oficial de reivindicação: a arena política das organizações dos poderes judiciais, legislativos ou executivos, as organizações partidárias, sindicatos, passeatas, atos públicos, greves, ou outras modalidades de representação que são regulamentadas pela estrutura governamental; estes grupos instauram um *dissenso*, ao afirmar em um ato estético que estes modos de organização não contemplam a sua forma de pensar e de discutir as questões apresentadas. Neste sentido, podemos citar o exemplo uma outra experiência artística mencionada pelo próprio Rancière, que reconfigura determinados *consensos* e repensam a experiência teatral a partir desta noção. O trabalho do *Los Angeles Poverty Department*⁷³, no Estados Unidos, reúne moradores e ex-moradores de rua e artistas profissionais em um processo de elaboração de produtos culturais a partir das necessidades e anseios dos habitantes da área. Formado em 1985, o grupo atua agregando a comunidade local em torno do seu reconhecimento e da sua legitimidade diante das intervenções do Estado que desejam suprimi-la:

Queremos que a narrativa do bairro esteja nas mãos das pessoas do bairro. Trabalhamos para gerar estas narrativas e suplantam as narrativas que perpetuam os estereótipos usados para impedir o desenvolvimento das pessoas do bairro ou como justificativas para removê-la a comunidade do seu local. Queremos criar um reconhecimento da comunidade e dos seus valores (<http://www.lapovertydept.org/about-lapd/index.php>)

Dentre as suas diversas produções citamos aqui uma encenação sobre o sistema prisional californiano no espetáculo intitulado *State of Incarceration [Estado de encarceramento]*⁷⁴. Neste trabalho os atores agem misturados aos espectadores, em camas-beliche, onde toda a ação transcorre. Cabe ressaltar que vários dos atores já estiveram no sistema carcerário ali representado, dado que modifica a relação com a percepção do texto:

Enquanto a performance provou ser uma “experiência” da vida prisional, mais do que entretenimento, a sua vitalidade teve origem em saber que vários dos membros do elenco estiveram verdadeiramente no sistema [prisional]. Para aqueles que nunca

⁷³ Em português, *Departamento de Pobreza de Los Angeles* (tradução nossa). O grupo faz um jogo de duplicidade com a sigla *LAPD*, cuja referência original é o *Departamento de Polícia de Los Angeles*. Fica situada no centro da cidade de Los Angeles, na região chamada de *Skid Row*, onde se concentra o maior número de sem teto do país, cerca de cinco mil habitantes.

⁷⁴ Pode-se traduzir também como *Estado do encarceramento*, ou também *Situação de/do encarceramento*, em um jogo de palavras que remete tanto à condição prisional quanto à regulação do poder instituído sobre a mesma.

estiveram na prisão ou não frequentam Skid Row, a cena ofereceu uma interação muito direta (quase esbarrando uns nos outros) com pessoas que não somente vivem ali, mas que têm algo a dizer. Os momentos nos quais houve contato visual ou histórias pessoais foram contadas se destacaram como os mais poderosos, e o espetáculo pedia mais. Mas, após o espetáculo, elenco e plateia continuaram a conversar, sentados em torno das camas do presídio forradas por cobertores azuis. (NEIL, 2011)

Este paralelo nos serve para ilustrar, como já apontamos anteriormente, uma proposta de indeterminação dos papéis sociais e artísticos, que é responsável pelo rearranjo da *partilha do visível* dada. A transformação da condição de visibilidade desta partilha se estabelece somente quando se exercita uma linguagem comum, permitindo ao indivíduo que *produza* os seus processos artísticos como forma de compreensão e reconhecimento do mundo por meio desta linguagem. Assim, o *Teatro do Oprimido* torna-se um dispositivo, um disparador de processos artísticos, conforme a visão de Maria Rita Kehl:

Nisto consiste a radicalidade do Teatro do Oprimido: não se trata de uma inovação vanguardista para compreensão de poucos, nem de uma nova linguagem que só seu criador é capaz de manipular. O Teatro do Oprimido não é uma escola, não é uma fórmula, não é nem mesmo uma proposta de linguagem teatral: é um poderoso *dispositivo* gerador de teatralidade o qual, a rigor, deve incluir qualquer um. Que se compreenda bem o alcance de tal projeto: trata-se de despertar a capacidade teatral de reinventar realidades em *qualquer pessoa* que se disponha a isso, sem diferenciar talentos individuais, cultura, estudo, nacionalidade, raça e, sobretudo condição social. (KEHL in BOAL, 2008)

Portanto, estar imerso no processo artístico é o modo pelo qual o sujeito se torna efetivamente um cidadão, cuja autonomia na linguagem pode promover a sua emancipação: a formulação independente de práticas culturais próprias como interrupção de um *consenso* cultural. Acima de tudo é este o aspecto que Boal considera o mais relevante: a inserção do cidadão em processos criativos autônomos (2003, p.174): “Desejamos promover a *educação estética dos oprimidos*, pois *o ato de transformar é transformador*: desejamos desenvolver as capacidades artísticas e estéticas dos participantes, inclusive e além das artes teatrais, além da obra de arte”. Sem questionar as potencialidades da aprendizagem por meio da observação, e portanto, das capacidades comunicativas das formas usuais de apreciação do espetáculo, Boal defende a necessidade de disseminação das linguagens artísticas. O desenvolvimento desta linguagem só pode ser realizado através da sua prática. De fato, Boal toma como premissa o fato de que não há espectador, há somente homens que praticam uma linguagem comum, alguns com mais e outros com menos fluência. Neste sentido, em sua *práxis* não há separação

entre *atividade e passividade*, entre *observar e agir*. Dessa forma, abordaremos a ideia de *emancipação* dentro das práticas do *Teatro do Oprimido*, ou seja, como um processo pedagógico que desenvolve competências para a linguagem teatral. A seguir verificaremos como esta ideia de linguagem pode ser aplicada ao processo do *ensino universal* de Jacotot, buscando um paralelo com a *emancipação do espectador*.

4.3 O TEATRO DO OPRIMIDO E A EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR

Como vimos, a condição de *igualdade* é uma premissa da *política* e da *emancipação do espectador* para Rancière. Para Boal, o exercício da *linguagem teatral* também é uma premissa da *igualdade* das capacidades comunicativas e produtivas no seio da sociedade. Seguindo este paralelo, propomos colocar as práticas do *Teatro Fórum* junto à proposta do *ensino universal*, tecendo uma similaridade entre os dois modelos. Buscamos compreender se é possível estabelecer uma correlação entre as experiências pedagógicas do *Teatro Fórum* e do *ensino universal* examinado no primeiro capítulo. Para tal, trataremos a linguagem teatral como o objeto da aprendizagem, e o personagem como o elemento de mediação do processo pedagógico. Já observamos que no *fórum* há um exercício contínuo de reformulação do grupo sobre a experiência apresentada. Os *espect-atores* veem a cena do *Modelo* apresentado e se inserem no lugar dos personagens apresentados, comparando a si mesmos em outras situações. O personagem em cena é a forma que ele desconstrói mentalmente, investigando a situação na qual ele está inserido e os seus possíveis desenvolvimentos. Ao substituímos o *livro* pelo *personagem* em cena como o terceiro elemento mediador da experiência, tratamos este como um armazenador de determinadas informações sensíveis, externas ao *espect-ator*, as quais ele deve se referir para aprender o jogo sensível proposto pela linguagem teatral. Estas informações são comparadas pelo *espect-ator* com base em sua própria experiência. É somente através da sua própria ação que ele compõe a sua própria interpretação daquele evento, utilizando-se do seu repertório pessoal, reformulando a ação vista em cena. Não há uma interferência externa que o auxilie na sua intervenção na cena. Logo, na perspectiva da relação do ensino preconizado por Jacotot, *estar ator* pode ser entendido como um exercício de comparação daquilo que se tem conhecimento da linguagem teatral, com aquilo que ainda se desconhece. Aproximar-se do personagem torna-se aproximar-se de uma língua. De fato, o próprio Rancière relata em *O mestre ignorante*, o exercício de improvisação que Jacotot

solicitava aos alunos que falassem, desenhassem ou pintassem algum tema ou obra que lhes era colocada à vista. O autor francês também reconhece a formação da capacidade estética como uma forma de igualdade das inteligências, de modo bastante semelhante à concepção de Boal:

Decerto o que se pretende não é, longe disso, fazer obras de arte. Os visitantes que apreciam as composições literárias dos alunos de Jacotot frequentemente torcem o nariz diante de seus desenhos e pinturas. Não se trata de formar grandes pintores, mas homens emancipados, capazes de dizer *eu também sou pintor* – fórmula em que não entra qualquer orgulho mas, bem ao contrário, o justo sentimento do poder de todo ser razoável. [...] *eu também sou pintor* significa: eu também tenho uma alma, sentimentos a comunicar a meus semelhantes. (RANCIÈRE, 2010, p.99)

No exercício de improvisação de Jacotot, assim como no *Teatro do Oprimido* o indivíduo é solicitado a atribuir sua opinião sobre determinado conhecimento, e não somente reproduzir uma forma já criada. Ambas as experiências tanto são formativas quanto produtora de discursos, pois os participantes desenvolvem os seus próprios conteúdos. Como vimos, além de lançar um olhar sobre a compreensão da cena a partir da sua própria estrutura, o *Teatro Fórum* é uma forma de produzir processos artísticos, como vimos anteriormente. Em Boal, a ideia de igualdade reside na imersão nos processos de produção, *conhecer é produzir*, e mais fundamentalmente, *produzir diálogos*. Há nesta proposta uma clara intenção de externalizar as capacidades do indivíduo. Aqui também cabe um paralelo com a prática de Jacotot. Rancière relata o exercício de improvisação ao qual aquele submetia os seus alunos, no qual eles deveriam falar sobre qualquer assunto, desenvolvendo uma trajetória de pensamento lógico. Esta capacidade de falar contém o hábito de colocar-se em julgamento e, ao mesmo tempo, de exercitar as associações particulares próprias:

Aprender a improvisar era, antes de qualquer outra coisa, aprender a *vencer a si próprio*, a vencer esse orgulho que se disfarça de humildade para declarar sua incapacidade de falar diante de outrem – isso é, a recusa de submeter-se a seu julgamento. Era, em seguida, aprender a começar e a terminar, a fazer por si mesmo um todo, a aprisionar a língua em um círculo. (RANCIÈRE, 2010, p.68)

Como a lógica da verificação no ato de fala elaborado por Jacotot, a proposição do *Teatro do Oprimido* é fundamentalmente *dialógica*, pois coloca em arena pública as assimilações e formulações construídas por cada um dos participantes. Ela instaura uma assembleia artística, um plenário de trocas sensíveis. Esta intermediação da cena pela palavra,

executada durante os debates no *fórum*, também pode ser encontrada no pensamento de Rancière sobre o *Ensino Universal*:

No ato de palavra, o homem não transmite seu saber, ele poetiza, traduz e convida os outros a fazer a mesma coisa. Esse se comunica como *artesão*: alguém que maneja as palavras como instrumentos. O homem se comunica com o homem por meio de obras de sua mão, tanto quanto por palavras de seu discurso [...] Ele se comunica como *poeta*: um ser que crê que seu pensamento é comunicável, sua emoção, partilhável. Por isso, o exercício da palavra e a concepção de qualquer obra como discurso são um prelúdio para toda aprendizagem, na lógica do Ensino Universal. É preciso que o artesão *fale* de suas obras para se emancipar; é preciso que o aluno fale da arte que quer aprender. “Falar das obras dos homens é o meio de conhecer a arte humana.” (RANCIÈRE, 2010, pp.96-97)

Portanto, é neste *ato de fala*, produzido de modo performatizado, já que este se inclui no contexto da atuação no personagem, que o processo artístico do *Teatro Fórum* se instala. Tanto a construção dos personagens no jogo da cena quanto os debates são construídos a partir deste. As trocas verbais se confirmam como verificações em ato do princípio de igualdade proposto por Boal, sob a forma de uma produção *dialógica*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar as condições de politicidade das práticas artísticas, Jacques Rancière propõe três critérios necessários para que uma relação política possa ser gerada a partir das obras de arte: a manutenção da distância estética entre a obra e o espectador, o fim do princípio de causalidade entre obra e efeito causado por esta, e recusa a antecipação de qualquer efeito provocado por esta mesma obra. Como vimos, as práticas do *Teatro do Oprimido* não atendem a nenhuma destas condições. Contudo, observamos que dentro de um contexto cultural ampliado⁷⁵, o projeto de Boal pode apresentar diversos pontos de contato com a proposta de *política* do autor francês. Posto em exame o desenvolvimento da linguagem teatral ao longo dos séculos, as suas apropriações de elementos de outras linguagens artísticas, os flertes com diferentes campos do conhecimento, é bastante razoável compreender a permeabilidade e flexibilidade das suas práticas neste contexto. De outro modo, seria bastante crítico esboçar qualquer tentativa de limitar um campo restrito de atuação ao qual necessitaríamos legitimar como práticas teatrais autênticas. Ao incorrer nesta lógica, o *Teatro do Oprimido* seria compreendido como uma ferramenta utilitária, simplista e amadorística, da qual se retira qualquer capacidade de uma produção artística sofisticada em termos estéticos, tomando a sua prática em uma redução bastante problemática. Podemos questionar se esta visão crítica não é justamente parte de uma ordenação do sensível tramada pelo próprio campo da arte, que procuraria regular as referências estéticas de apreciação e produção. Assim, para citar apenas alguns exemplos similares, iniciativas como as da já citada *Los Angeles Poverty Department*, da *Companhia de Teatro Ueinz*⁷⁶ ou da *Compagnia Pippo del Bonno*⁷⁷, que trabalham com indivíduos marginalizados, e estigmatizados, mesclando em suas atividade atores profissionais e não-atores, são normalmente rotuladas como terapêuticas, sociais, ou inclusivas, com justificativa na composição heterogênea dos seus grupos. Muito pelo contrário, acreditamos que é justamente na interrupção desta mistificação que estas práticas promovem reconfigurações na percepção do que é dado como comum e se tornam

⁷⁵ É preciso registrar que deixamos de lado nesta dissertação o braço terapêutico do *Teatro do Oprimido*, o qual também atua com grande penetração.

⁷⁶ Companhia sediada em São Paulo, fundada em 1997 no interior do Hospital-Dia “A Casa”, cujos integrantes são pacientes e usuários dos serviços de saúde mental, terapeutas, atores profissionais, diretores de teatro, entre outros.

⁷⁷ Companhia teatral liderada pelo diretor italiano *Pippo del Bono*, que formou o seu elenco a partir do encontro com indivíduos que sofrem de distúrbios mentais, moradores de rua e atores profissionais.

efetivamente políticas. Neste sentido, a proposta de Boal é completamente condizente com a ideia de subjetivação política de Rancière:

É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. É a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade dos homens sem qualidade. (RANCIÈRE, 2012, p.49)

Como pudemos observar, apesar das suas práticas se colocarem na tarefa de um processo de reflexão e mobilização do espectador, o modo de articulação do seu exercício provoca uma série de subjetivações de diversas ordens de modo inevitável. Neste sentido, o estudo aqui apresentado aponta para um possível potencial na capacidade de articulação de *dissensos*. A flexibilidade proposta pela metodologia do *Teatro Fórum* tem um alcance tão vasto que pode ser facilmente mensurado pela quantidade de grupos praticantes de *Teatro do Oprimido* atuantes por todo o mundo. Analisando de forma independente dos seus objetivos e dos resultados concretos que a sua prática proporciona, apontamos que a própria condensação de vozes que se levantam contra uma determinada situação de visibilidade é condizente com o princípio de interrupção que Rancière coloca como uma forma de prática da democracia. Ela constrói um território livre para ressubjetivações, a partir de uma formulação completamente independente do cidadão.

O cerne do contexto *político* do *Teatro do Oprimido* reside no funcionamento de um *dispositivo* produtor de processos artísticos autônomos. Ele é uma fonte de produção de discursos e subjetivações de caráter completamente livre e autônoma e promove a circulação de uma linguagem artística como forma de assimilação do tecido do sensível. Esta circulação é fonte de processos comunicativos sensíveis, de intercâmbio de discursos, de estímulo ao diálogo. A sua prática abre espaços temporários de debate no seio da sociedade, mediados pela linguagem teatral. Em um tempo que não preza pela construção de espaços de reflexão, e no qual os espaços de interação são cada vez mais regulados por uma necessidade de consumo, o *Teatro do Oprimido* cria um movimento de resistência aos valores desta mercantilização, e reafirma a capacidade dos indivíduos de construir as suas próprias compreensões e gerir a sua própria cultura, questionando-se e colocando-se em processos de trocas. Como em uma *ágora*, movimentada desta vez por intercâmbios teatrais, formam-se novos significados pala as palavras, reapropriando-se destas:

As palavras não mudam de sentido ao sabor de suave brisa, mas sim na luta encarnçada pelo poder: Palavra é Poder. A semântica é um campo de batalha onde palavras são troféus e armas. Nessa terra arrasada, em democracia e liberdade já não se reconhecem as fisionomias que um dia tiveram. Não pode existir democracia onde não existem limites para a infinita riqueza, vizinha da absoluta pobreza. Essa apropriação indébita de significados e significantes, proposital esvaziamento da palavra – que, podendo significar qualquer coisa, não significa nada – tem por objetivo desorganizar a linguagem e impedir a formulação de pensamentos coerentes. (BOAL, 2008, p.153)

Assim, há uma ação efetiva sobre o tecido sensível no tocante as capacidades de colocar em condições de visibilidade não somente pessoas ou situações de conflito, mas a própria ideia da língua e da disputa em torno dela. Porém, segundo Desgranges, a atualidade do *Teatro do Oprimido* passa pela necessidade de uma constante reformulação histórica, pela correlação com o momento no qual é realizado, se distanciando da época em que foi criado, na qual as noções de *opressores* e *oprimidos* estavam associadas a um determinado valor, e buscar a sua renovação na capacidade de se refletir em novas subjetivações:

Em uma tentativa de focar alguns dos diversos aspectos opressores da vida social nos tempos que correm – e que nem sempre se afastam das opressões ocorridas nos anos da criação deste teatro –, talvez se possa conceber o Teatro do Oprimido como o teatro dos excluídos das práticas efetivamente democráticas, quem sabe o teatro do sedado pela espetacularização e a banalização promovida pelos veículos de comunicação de massa, ou o teatro dos sem oportunidade, dos sem teto, sem terra, sem emprego, sem uma escola decente, sem acesso aos bens culturais, dos sem arte, o teatro dos sem teatro, o teatro dos sem imaginário – ou melhor, dos que se indignam com o frequente e amplo veto ao imaginário, que inviabiliza a possibilidade de formular sonhos próprios –, daqueles que, impedidos no presente, se sentem incapazes de reaver o passado e construir o futuro. (DESGRANGES, 2010, p.77)

Portanto, no contexto atual, no qual a polarização entre *oprimido* e *opressor* é diluída e absorvida em processos de subjetivação, e que por vezes não pode ser constituída de uma forma antagônica precisa, talvez seja necessário explorar as contradições intrínsecas aos conflitos existentes, expondo os diferentes interesses das partes sobre o sensível comum. Possivelmente o potencial político das práticas aqui examinadas deva ser revigorado sobre este território de um conflito ainda por ser examinado, no qual os personagens estudados não se assumem de forma tão clara como oponentes diretos e identificáveis. Neste sentido, a busca da cena teatral não estaria estabelecida com o objetivo de fixar um antagonismo em uma situação clara, mas de constituir múltiplas subjetivações sobre a mesma, superpor leituras,

identidades alternativas, e assim modificar a constituição dos espaços e dos papéis preestabelecidos, dando a ver outras camadas ali presentes.

É digno de nota também o caráter exclusivamente teórico desta pesquisa, cuja produção se concentrou apenas nos materiais escritos dos autores, embora fosse possível o contato com os grupos praticantes do *Teatro do Oprimido* em busca de dados. Esta opção, tomada de forma consciente e deliberada, além de atender à perspectiva de um tempo reduzido de elaboração do texto, também baseou-se no critério de privilegiar os aspectos estruturais e teóricos da investigação. Como o nosso recorte também conduziu a análise para uma dissociação dos objetivos do *Teatro do Oprimido* das suas práticas, esta alternativa pareceu-nos bastante razoável, já que a perspectiva de uma investigação de campo, a partir de entrevistas e observações necessitariam de uma preparação e de uma formulação bastante complexa para que se extraíssem dados úteis para o nosso enfoque. Imaginamos que em uma abordagem fenomenológica da questão esta seria uma possibilidade muito mais atraente.

Por fim, apontamos aqui alguns pontos da pesquisa que despertaram nosso interesse particular e que podem ser aprofundados em um posterior desenvolvimento. Em primeiro lugar destacamos o exame do caráter político na perspectiva de Rancière das práticas teatrais realizadas nas ruas. Consideramos que as condições de visibilidade destas merecem um olhar atento e cuidadoso, no sentido de problematizar completamente esta questão. E, por último, a ideia de observar a cena do *Teatro do Oprimido* como um procedimento documental. Cremos que neste campo haveria diversas possibilidades de investigação, partindo do caminho que já esboçamos nesta dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **A política**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009a.
- _____. Augusto Boal exilado. **Caros Amigos**, São Paulo, n.48, pp.28-33, março de 2001. Entrevista concedida a Marina Amaral, Marco Antonio Rodrigues, Carlos Castelo Branco, João de Barros, Sergio Pinto de Almeida, José Arbex Jr., Márcio Carvalho, Wagner Nabuco e Sérgio de Souza.
- _____. **Hamlet e o filho do padeiro**. Memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Jogos para atores e não atores**. 15.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.
- _____. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009b.
- _____. Sei que vou continuar. **Revista de Teatro**, Rio de Janeiro, n.525, pp.4-28, maio de 2011. Entrevista concedida a Alcione Araújo.
- _____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. _____. 12.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012b.
- _____. **Teatro legislativo: versão beta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht**. A Estética do Teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: Provocação e dialogismo**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

EASTERLING, Pat; HALL, Edith (org.). **ATORES GREGOS E ROMANOS**. São Paulo: Odysseus, 2008.

GALLASCH, Keith. **Lifeline**. Disponível em: <<http://www.umengel.com/reviews/realtime.html>> Acesso em: 11 mai. 2013.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: Uma ideia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

_____. **Livraison et délivrance**. Théâtre, politique, philosophie. Paris: Belin, 2009.

_____. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: O que é o esclarecimento?** Disponível em: <http://ensinarfilosofia.com.br/__pdfs/e_livros/47.pdf> Acesso em: 7 jun.2012.

KOUDELA, Ingrid D. (Org) . **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **A escritura política do texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LAPD History. Disponível em: <<http://www.lapovertydept.org/about-lapd/index.php>>. Acesso em 1 jun. 2013, 8:00:00.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **Figurations du spectateur**: Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie. Paris: L'Harmattan, 2006.

_____. **L'assise du théâtre**. Pour une étude du spectateur. Paris: CNRS Éditions, 2002.

MONDZAIN, Marie-José. **Homo spectator**. Paris: Bayard, 2007.

MÜLLER, Heiner. **Medeamaterial e outros textos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

NEIL, Deanna. **State of Incarceration: California Prisons Examined in Performance Art**. Disponível em <http://www.kcet.org/updaily/socal_focus/government/state-of-incarceration-performance-art-meets-california-prisoners.html>. Acesso em: 23 mai.2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **La mise en scène contemporaine**. Origines, tendances, perspectives. Paris: Armand Colin, 2009.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. Arquivos do sonho operário. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **A partilha do sensível**. 2.ed. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2009.

_____. **Aisthesis**. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris, Galilée, 2011.

_____. **Everything is in everything**. Jacques Rancière between intellectual emancipation and aesthetic education. Art Center Graduated Press, 2011.

_____. La démocratie selon Jacques Rancière: depoimento. [maio de 2007]. Paris: **Philosophie magazine**. Disponível em: <<http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/jacques-ranciere-il-ny-a-jamais-eu-besoin-dexpliquer-a-un-travailleur-ce-quest>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

_____. **La méésentente**. Politique e Philosophie. Paris: Galilée, 1995.

_____. **Le spectateur émancipé**. Paris: La fabrique, 2008.

_____. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O mestre ignorante**. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RANCIÈRE, J. et al. **Democraties : dans quel état?** Paris: La Fabrique, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London: Routledge, 1988.

STARR, Chester G. **O nascimento da democracia ateniense**: a assembleia no século V a.C. São Paulo: Odysseus, 2005.