



“ Foi longo o percurso. Meu trabalho em teatro bem cedo completará quarenta anos. E ainda falta fazer muita coisa já planejada, e planejar muitas mais, já intuídas. Este livro marca uma nova etapa, completa um longo período de pesquisa. É ainda o Teatro do Oprimido, mas é um novo Teatro do Oprimido.”

ISBN 85-200-0313-3



AUGUSTO BOAL O ARCO-ÍRIS DO DESEJO

AUGUSTO
BOAL

O
ARCO-ÍRIS
DO
DESEJO

*Método Boal
de Teatro e Terapia*



Copyright © 1992, 1995 by Augusto Boal

Capa: CÉSAR OLIVEIRA

Composição: IMAGEM VIRTUAL EDITORAÇÃO LTDA, Nova Friburgo, RJ,
em Elegant Garamond, 11/14

ISBN: 85-200-0313-3

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

B631a Boal, Augusto, 1931-
O arco íris do desejo : o método Boal de teatro e terapia / Augusto Boal. — Rio
de Janeiro : Civilização Brasileira, 1996.
220p.

ISBN 85-200-0313-3

1. Representação teatral. 2. Psicodrama. I. Título

95-1945

CDD — 792.028

CDU — 792.02

1996

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro poderá ser
reproduzida, seja de que modo for, sem a expressa autorização da
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Av. Rio Branco, 99 — 20º andar
20040-004 — Rio de Janeiro — RJ
Tel.: (021) 263-2082 — Telex: (21) 33798 — Fax: (021) 263-6112
Caixa Postal 2356/20010 — Rio de Janeiro — RJ.

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

*Para Lula,
Paulo Freire
e o
Partido dos Trabalhadores do Brasil*

*Para Grete Leutz
e
Zerka Moreno*

2 OS SERES HUMANOS, A PAIXÃO E O TABLADO: UM ESPAÇO ESTÉTICO

2.1 O que é o teatro?

O teatro, através dos séculos, tem sido definido de mil maneiras diferentes. De todas, a que parece a mais simples e a mais essencial é a definição dada por Lope de Vega para quem o teatro é um tablado, dois seres humanos e uma paixão: o teatro é o *combate apaixonado* de dois seres humanos em cima de um tablado.

Dois seres — e não um só! — porque o teatro estuda as múltiplas relações entre homens e mulheres vivendo em sociedade, e não se limita à contemplação de cada indivíduo solitário, tomado isoladamente. Teatro é conflito, contradição, confrontação, enfrentamento. E a ação dramática é o movimento dessa equação, dessa medição de forças. Os monólogos só serão teatrais — só serão *teatro* — se o antagonista estiver pressuposto, embora ausente. Se a sua *ausência* estiver *presente*. Os famosos monólogos de Hamlet estão povoados de antagonistas.

A paixão é necessária: o teatro, como arte, não se preocupa com o trivial e corriqueiro, o sem valor, mas sim com as ações nas quais os personagens investem e arriscam suas vidas e sentimentos, opções morais e políticas: suas paixões! Uma paixão é uma pessoa ou idéia que vale, para nós, mais do que a nossa própria vida.

E o tablado?

Quando fala em tablado, Lope de Vega reduz todos os teatros, todas as arquiteturas teatrais existentes, à sua expressão mais simples, mais elementar: um espaço destacado dos demais espaços, um “lugar de representação”. O tablado tanto pode ser uma plataforma em praça pública quanto um palco à italiana, teatro isabelino ou *corral* espanhol; pode ser hoje a arena como foi ontem a cena grega. Experiências modernas transformam o palco em carros móveis, barcos ou piscinas, e a própria divisão palco-platéia tem sido diversamente fragmentada. Em todos os casos, porém, permanece a divisão: um local (ou vários) destinado aos atores e outro (ou vários) destinado aos espectadores. Uns e outros imóveis ou ambulantes.

Estes diversos espaços — ou qualquer outro espaço —, do ponto de vista

O Que É o Teatro?

Lope de Vega



A expressão que Boal usa de Lope de Vega “Teatro como ‘dois seres humanos, uma paixão e uma plataforma’”.

físico, possuem três dimensões: comprimento, largura e altura. São as dimensões objetivas.

Nesse espaço vazio circundado por coisas — nesse *tablado*, nesse *palco* — podem entrar outras coisas, outros seres. Esse espaço e as coisas dentro desse espaço — e também os espaços que são essas coisas (toda coisa é um espaço) — possuem igualmente essas mesmas três dimensões físicas, objetivas e mensuráveis, independentes da individualidade de cada observador. É verdade que a mesma sala pode a mim parecer grande e à outra pessoa, pequena, mas, se a medirmos, encontraremos sempre a mesma metragem. O que também acontece com o tempo: o mesmo tempo pode me parecer longo e à outra pessoa, curto, mas serão sempre os mesmos minutos.

Os espaços possuem também, no entanto, dimensões subjetivas, que estudaremos mais adiante: a dimensão afetiva e a dimensão onírica, proporcionadas pela memória e pela imaginação.

O ESPAÇO ESTÉTICO

O objeto *tablado* tem a função precípua de criar uma SEPARAÇÃO, uma DIVISÃO, entre o espaço do Ator (aquele que *atua*, que *age*) e o do Espectador (aquele que observa: *spectare = ver*).

Essa separação, porém, torna-se muito mais importante, em si mesma, do que o objeto que a produz. E pode até mesmo ser produzida sem ele. Para que a separação dos espaços exista, o objeto *tablado* pode até mesmo nem existir como objeto. Basta que espectadores e atores determinem, dentro de um espaço físico mais amplo, um espaço restrito, que designarão como *palco*, *cena* ou *arena*: Espaço Estético. Neste caso, o que era o *tablado* de Lope de Vega passa a ser, para nós, apenas um espaço assim designado, mesmo na ausência de qualquer objeto que o concretize. Um espaço dentro do espaço: uma superposição de espaços. Um canto da sala, ou o terreno em torno de uma árvore ao ar livre. Determinamos que *aquí* é a *cena* e o resto da sala ou lugar, *platéia*: espaço menor dentro de um espaço maior. A interpenetração dos dois é o ESPAÇO ESTÉTICO.

Superposição de espaços: um espaço criado subjetivamente pelo olhar dos espectadores (testemunhas objetivamente presentes ou apenas supostas), dentro de um espaço que já lá existia fisicamente, tridimensionalmente. Este é contemporâneo do espectador: aquele, viaja no tempo.

Assim, o Espaço Estético se forma porque para ele convergem as atenções dos espectadores: é um espaço centrípeto, que atrai. Buraco negro.

Essa atração é facilitada pela própria estrutura dos teatros ou das disposições cênicas, que a todos obriga a olhar na mesma direção, ou pela simples presença de atores e espectadores, coniventes com a celebração do espetáculo e que aceitam, uns e outros, os códigos teatrais. O *tablado-teatro* é um *espaço-tempo*: existe como tal e conserva suas propriedades enquanto estiverem presentes os espectadores, ou forem supostos (como durante os ensaios).

Vemos, assim, que a própria presença física dos espectadores nem sequer é necessária à criação desse espaço subjetivamente dimensionado: basta que os atores (ou um só ator, e mesmo uma só pessoa) promovam e tenham consciência de sua existência, real ou virtual. Uma pessoa, em sua própria sala de jantar, pode determinar e criar esse espaço, abrangendo uma parte ou o todo dessa sala, que imediatamente, *esteticamente*, converte-se em *palco* ou *tablado*. Essa pessoa pode representar para si mesma, sem platéia — ou com platéia pressuposta — exatamente como o fazem os atores que ensaiam solitários, diante de uma platéia vazia: platéia futura, agora ausente, mas presente em suas imaginações.

Prova-se, assim, que o teatro existe na subjetividade daqueles que o praticam (e no momento de praticá-lo), e não na objetividade de pedras e tábuas, cenários e figurinos. Nem o *tablado* é necessário, nem platéia: basta o Ator. Nele nasce o teatro. Ele é teatro. Todos nós *somos* teatro; além disso, alguns de nós também *fazemos* teatro.

O *Espaço Estético* existe sempre e quando ocorre a separação entre os dois espaços: o do Ator e o do Espectador. Ou a dissociação de dois tempos: hoje, eu, aqui, e ontem eu, aqui mesmo; ou, hoje e amanhã; ou, agora e antes; ou, agora e depois. Eu coincido sempre comigo mesmo no momento presente, pois o estou vivendo e o ato de vivê-lo é lembrar o passado ou imaginar o futuro.

O *teatro* (ou *Tablado*, na sua expressão mais simples, ou Espaço Estético, na sua expressão mais pura) serve para separar o Ator do Espectador, aquele que atua daquele que vê. Estes dois podem ser pessoas diferentes, *ou podem coincidir na mesma pessoa*.

Já vimos que, para que exista teatro, o *tablado* não é necessário, nem são necessários os espectadores. E podemos afirmar que nem sequer mesmo os atores — no sentido de ofício, ou profissão — já que a atividade estética, que surge com o Espaço Estético, é *vocacional*, é própria a todo ser humano e se manifesta sempre em todas as suas relações com todos os demais seres e coisas. Atividade que se

concentra mil vezes e mil vezes se intensifica quando ocorre certo conjunto de circunstâncias ao qual se dá o nome de *teatro* ou *espetáculo*.

Sendo a divisão cena-sala não apenas espacial, arquitetônica, mas sim intensamente subjetiva, ela esfria, desaquece, desativa o lado *sala* e confere ao lado *cena* as duas dimensões subjetivas do espaço: a dimensão afetiva e a dimensão onírica. A primeira introduz no Espaço Estético sobretudo nossas memórias; a segunda, nossa imaginação.

CARACTERÍSTICAS E PROPRIEDADES DO ESPAÇO ESTÉTICO

O Espaço Estético possui propriedades gnosiológicas, isto é, propriedades que estimulam o saber e o descobrir, o conhecimento e o reconhecimento — propriedades que induzem ao aprendizado. Teatro é uma forma de conhecimento.

PRIMEIRA PROPRIEDADE DO ESPAÇO ESTÉTICO: A PLASTICIDADE

No Espaço Estético pode-se ser sem ser, os mortos vivem, o passado se faz presente, o futuro é hoje, a duração se dissocia do tempo, aqui e agora tudo é possível, a ficção é pura realidade e a realidade, ficção.

Como o Espaço Estético é mas não existe*, nele se dão todas as amálgamas: uma cadeira furada pode ser o trono do Rei, uma cruz uma catedral, um galho de árvore, floresta, e o tempo corre para frente e para trás; as cadeiras se transformam em aviões e a catedral em fuzil; o tempo não se mede, só conta a duração, e o lugar é fluido. Tempo e espaço podem ser condensados ou expandidos, e o mesmo ocorre com seres e coisas que se fundem ou dissociam, que se dividem ou se multiplicam.

A extrema plasticidade permite e alenta a total criatividade. O Espaço Estético possui a mesma plasticidade do sonho e oferece a mesma rigidez das dimensões físicas e dos volumes sólidos.

O Espaço Estético libera a memória e a imaginação

A memória se constitui de todas as sensações, emoções e idéias que, ao menos uma vez, já foram tidas ou sentidas, e permanecem registradas. “Eu me lembro!”

* Ao contrário do espaço físico, que existe, mas, em toda a extensão do Espaço Estético, não é: o palco existe enquanto palco, mas, durante o espetáculo, não é palco, é o Reino da Dinamarca.

— estamos no reino do real. Isto aconteceu! Isto eu senti! Isto foi assim! (Chamo a atenção do leitor para o fato de que *Eu me lembro!* é um ato solitário; *lembro que* pressupõe um diálogo.)

A imaginação, ao contrário, é um processo amalgâmico de todas essas idéias, emoções e sensações. Estamos no reino do possível considerando-se que é possível pensar impossibilidades. A imaginação, que é o anúncio ou prenúncio de uma realidade, é, já em si mesma, realidade. *Memória e imaginação fazem parte do mesmo processo psíquico*: uma não existe sem a outra — não posso imaginar sem ter memória, e não posso lembrar sem imaginação, pois a própria memória já faz parte do processo de imaginar (imagino ver o que vi, ouvir o que ouvi, repensar o que pensei etc.) Uma é retrospectiva e a outra, prospectiva.

A memória e a imaginação projetam sobre o Espaço Estético — e dentro dele — as dimensões subjetivas, ausentes do espaço físico: a dimensão afetiva e a dimensão onírica.

Estas dimensões do espaço só existem nos sujeitos. São projetadas sobre o espaço, ao qual não são imanentes. A criação do Espaço Estético é uma faculdade humana: os animais a ela não têm acesso. Um animal não *entra em cena*: é levado para a cena, da qual não toma conhecimento enquanto tal, pois continua vivendo no mesmo espaço físico.

As dimensões afetiva e onírica

A *dimensão afetiva* veste o Espaço Estético de significados e desperta emoções, sensações e pensamentos em cada observador com formas e intensidades diferentes. A volta de irmãos adultos à casa paterna de suas infâncias não produzirá, em todos, exatamente as mesmas idéias, emoções, sensações, memórias e imaginações. Mais díspares serão ainda as sensações dos avaliadores que a querem comprar ou vender: um destes pensará em um milhão de dólares, um daqueles no primeiro beijo: e a casa é a mesma.

Na *dimensão afetiva* o observador observa, o espectador vê: ele sente, ele se emociona, pensa, lembra, imagina. Mantém-se Sujeito e distante do seu objeto. O *espaço afetivo* assim criado é dicotômico, porém assíncrono: ele é o que é e é o que foi ou o que poderia ter sido, ou poderá vir a ser. É no presente e também é no passado lembrado ou no futuro imaginado. No presente, o observador vê o passado (ou simula o futuro) que ele justapõe às suas percepções atuais. (Aqui se trata

de lembrar-se, pois uma coisa é lembrar-se de algo acontecido e outra, bem diferente, fazê-lo recontecer; isto é teatro, aquilo não.)

Já na *dimensão onírica*, o observador é arrastado pela vertigem do sonho — arrastado por si mesmo — e perde contato com o espaço físico, concreto e real. O *espaço onírico* não é dicotômico porque, ao sonhar, perdemos a consciência do espaço físico no qual, como sonhadores, sonhamos. Somos arrastados para o espaço do sonho, embora o nosso corpo permaneça imóvel, estejamos dormindo ou acordados, com os olhos fechados ou vendo aquilo que nos estimula ou provoca, ou mesmo alucina.

Na *dimensão afetiva* o sujeito observa o espaço físico e sobre ele projeta suas memórias, sua sensibilidade, lembra fatos acontecidos ou desejados, ganhos e perdas, e é determinado por tudo que ele sabe e também por tudo que permanecerá obstinadamente inconsciente. Na *dimensão onírica* o sonhador não observa: penetra nas suas projeções, atravessa o espelho, tudo se funde e confunde, tudo é possível.

SEGUNDA PROPRIEDADE DO ESPAÇO ESTÉTICO: ELE É DICOTÔMICO E DICOTOMIZANTE

Essa propriedade surge do fato de que se trata de um espaço dentro do espaço, o que faz com que *dois espaços ocupem, ao mesmo tempo, o mesmo lugar. As pessoas e as coisas que estiverem nesse lugar estarão em dois espaços. Ao contrário de duas coisas, que não podem ocupar ao mesmo tempo o mesmo lugar no espaço, dois espaços ocupam, ao mesmo tempo, o mesmo lugar na coisa.*

Espaço estético e espaço físico são espaços iguais e diferentes: iguais porque na sala e na cena se respira o mesmo ar, e a mesma luz ilumina ator e personagem; iguais porque estamos concretamente na mesma cidade, ao mesmo tempo, artistas e espectadores. Diferentes porque em cena se age, na platéia se observa; em cena cria-se a ilusão de um mundo estranho e distante: na platéia, aqui e agora, aceita-se e vive-se essa proposta.

O espaço estético é dicotômico e dicotomizante e quem nele penetra se dicotomiza. Em cena, o ator é quem é, e é quem parece ser. Está agora aqui, diante de nós, e está também distante, em outro lugar, em outro tempo, onde se passa a história sendo contada e vivida: é Sérgio Cardoso e é Hamlet. Sendo dicotomizante, esse espaço dicotomiza também os espectadores: estamos aqui sentados nesta mesma sala e estamos também no Castelo de Elsinore*.

O palco teatral e o palco terapêutico

Em um espetáculo *stanislawskiano*, o ator sabe que é ator, mas procura ignorar conscientemente a presença dos espectadores. Em um espetáculo *brechtiano*, o ator tem perfeita consciência da presença dos espectadores, que são, por ele, transformados em verdadeiros interlocutores... embora mudos. (Mesmo aqui permanece o monólogo: só em um espetáculo de *Teatro-fórum* o espectador adquire voz e movimento, som e cor, e pode assim exprimir desejos e idéias: para isso foi inventado o *Teatro do Oprimido!*)

Em qualquer forma de teatro, o ator mantém sempre uma relação binária de atração e repulsão, de identificação e de afastamento, com o personagem que interpreta. Essa distância, dependendo do estilo teatral ou do gênero, aumenta ou diminui. No drama e na tragédia a distância diminui; na comédia ou na farsa, aumenta; na interpretação *stanislawskiana* diminui e aumenta na *brechtiana*. É menor no ator e maior no palhaço.

Sendo maior ou menor, no entanto, essa distância existe sempre. Um ator, em cena, inteiramente mergulhado em suas profundas emoções, tem, no entanto, inteira consciência de suas ações. Por mais que se emocione, manterá sempre total domínio sobre si mesmo. Só um louco — nunca um ator! — estrangularia Desdêmona interpretando Otelo. Ele não se nega o prazer de matar o personagem, embora preservando a integridade física da atriz.

É isso o que se passa num palco teatral e, semelhantemente, num palco terapêutico: aqui também se instala e se exerce a propriedade dicotômica e dicotomizante do espaço estético.

No primeiro caso, o *protagonista-ator* produz pensamentos e libera emoções e sentimentos que, embora seus, são supostos pertencer ao personagem, isto é, a outra pessoa. (Mais adiante estudaremos a tríade *Pessoa-Personalidade-Personagem*.) No segundo caso, o *protagonista-paciente* (ou *paciente-ator*) reproduz seus pensamentos e relibera suas próprias emoções e seus próprios sentimentos, reconhecidos e declarados como seus.

Quando o protagonista-paciente vive uma cena na vida real, nela tenta a *concretização* de seus *desejos declarados*, sejam quais forem: amor ou ódio, ataque ou fuga, construir ou destruir. Quando, porém, revive a mesma cena dentro do

** Para comprová-lo, basta que espectadores conversem em voz alta ao nosso lado para que abandonemos momentaneamente a Dinamarca e façamos "psiu" dentro da sala: estamos na sala e no Reino.

Espaço Estético (teatral e terapêutico), sua atenção se divide e seu desejo se dicotomiza: ele passa, simultaneamente, a querer *mostrar* a cena e a *mostrar-se* em cena. Ao mostrar como foi a cena vivida, procura outra vez a *concretização* de seus desejos tais como aconteceram ou como se frustraram. Ao *mostrar-se* em cena, em ação, procura proceder à *concreção* desse desejo. O *desejar* torna-se *coisa*. O Verbo se transforma em Substantivo palpável.

Assim, *quando vive, tenta concretizar um desejo; quando revive, reifica*. Seu desejo transforma-se, esteticamente, em objeto observável, por todos e por ele mesmo. O desejo, tornado coisa, pode ser melhor estudado, analisado, talvez transformado. Na vida cotidiana tenta concretizar um desejo declarado, consciente: amar, por exemplo. No Espaço Estético realiza a concreção desse “amar”. Nesse processo, reificam-se, não apenas os desejos declarados, mas também aqueles que permanecem inconscientes. Reifica-se não apenas o que se quer reificar, mas o que existe, às vezes, escondidamente.

Um indivíduo na vida real e um ator no ensaio, na busca de um personagem, num primeiro momento, vivem a cena com emoção. Num segundo momento, no palco terapêutico ou teatral, diante de espectadores desconhecidos ou companheiros de grupo, revivem com reemoção. O primeiro ato é uma descoberta solitária e o segundo, uma revelação, um diálogo.

Nos dois casos, o Ator e o Paciente tentam mostrar o *personagem* como um *ele*, mesmo quando esse *ele* seja um *eu-antes*, como no caso do paciente. Isto é, aqui existem dois *eus*: o *eu* que viveu a cena e o *eu* que a conta. Este é o efeito dicotomizante produzido pelo Espaço Estético. Este mecanismo de revivência simultânea um *eu* e um *não-eu* que, no entanto, estão separados no espaço e no tempo. Por isso, os dois não podem ser um só, ainda que o sejam, e são.

Essa dicotomia obriga o protagonista-paciente* a decidir quem é, pois que ele fala de si mesmo: será ele o *eu* que foi e ao qual se refere, ou o *eu* referente, presente? *Eu-antes* ou *eu-agora*? Porém a alternativa é apenas aparente e a escolha já está feita: o Protagonista é o *eu* que narra o *eu* que foi, pois o Narrador é mais abrangente que o Narrado. Nem poderia ser ainda o *eu* que vivenciou a cena narrada (revivida), pois estaria, assim, negando o espaço e o tempo que separam

* No caso do protagonista-ator convencionam-se que o *Eu-Agora* é ele, Ator, e o *Eu-Antes* apenas um personagem, uma ficção. Mas nós sabemos a ciência certa que ficção não existe, tudo é verdade. Em teatro ainda mais: em teatro até mentira é verdade. A única ficção que existe é a palavra *ficção*. Talvez nem mesmo ela, que verdadeiramente esconde o desejo de esconder uma parte da verdade, declarando-a ficção.

as duas cenas: a que foi vivida e a que é narrada. Este avanço no espaço e no tempo, esta nova abrangência, já é, por si só, terapêutica, pois toda terapia deve consistir — antes mesmo da escolha e do exercício de uma alternativa — na amostragem de alternativas possíveis. Um procedimento é terapêutico quando permite ao paciente — e o estimula — na escolha de uma alternativa à situação na qual se encontra, e que lhe provoca dor ou infelicidade não desejadas. E este processo teatral de contar no presente, diante de testemunhas coniventes, uma cena vivida no passado, já oferece em si mesmo uma alternativa, ao permitir — e exigir — que o protagonista se observe a si mesmo em ação, pois o seu próprio desejo de mostrar obriga-o a *ver* e a *ver-se*.

Nas psicoterapias teatrais, o importante não é a mera entrada do corpo humano em cena, *mas sim os efeitos dicotomizantes do Espaço Estético sobre esse corpo e sobre a consciência do protagonista que, em cena, torna-se Sujeito e Objeto, torna-se consciente de si mesmo e de sua ação*. Na vida cotidiana, nossa atenção está sempre — ou quase sempre — voltada para outras pessoas e coisas. No “*tablado*” voltamos também para nós mesmos. O protagonista age e se observa agindo, mostra e se observa mostrando, fala e ouve o que diz.

Também assim, em um espetáculo de *teatro-fórum* o espectador que entra em cena substituindo o protagonista converte-se imediatamente em protagonista, adquirindo a propriedade dicotômica: mostra sua ação, sua proposta, sua alternativa e, ao mesmo tempo, observa seus efeitos e conseqüências, julga, reflete e pensa em novas táticas e estratégias.

Nesse sentido, a invenção do teatro é uma revolução do tipo *copernicano*: em nossas vidas cotidianas somos o centro dos nossos universos e vemos fatos e pessoas segundo uma perspectiva única: a nossa. Em cena, continuamos a ver o mundo como sempre o vimos, mas agora também o vemos como o vêem os outros: nós nos vemos como nos vemos e nos vemos como somos vistos. À nossa própria, acrescentamos outras perspectivas, como se víssemos a Terra da Terra onde moramos, e pudéssemos vê-la também da Lua, do Sol, de um satélite ou das estrelas. Na vida cotidiana vemos a situação; em cena, nós nos vemos a nós e vemos a situação na qual estamos: nós em situação, vistos por nós mesmos.

Por isso, depois de uma sessão de *teatro-fórum* centrada sobre o indivíduo, o protagonista não deve ser reenviado à platéia para aí ser julgado ou interpretado, mas, pelo contrário, deve ser ajudado a ver os que o vêem, a observar os que o observam, a admirar-se com os que com ele se admiram.

Essa dicotomia permite também que o protagonista se associe ao terapeuta e,

eventualmente, aos demais membros do grupo, e que, juntos, observem o *eu-antes* que em parte subsiste no *eu-agora*, que é, de certa forma, um *eu-ainda*. Porém, o próprio processo de observá-lo, afasta-o. Eu me vejo ontem. Eu sou Hoje, Ontem é Ele*. Ele é uma parte que se destaca de mim para que eu possa vê-la. Essa parte é um objeto de análise, de estudo, esteticamente coisificada. O protagonista que, na cena vivida, era *sujeito-em-situação*, passa agora a ser o sujeito que observa a situação, na qual existe um Sujeito: ele mesmo. Ele ontem. *Eu-hoje* posso ver o *eu-ontem*, mas a recíproca não é verdadeira. Assim, agora sou mais. Assim, nesta ascensão, o protagonista passa a ser *sujeito de si mesmo* e *sujeito da situação*. Na ficção teatral, é claro. Mas em teatro tudo é verdade, até a mentira. Esta é uma hipótese, é claro.

O fenômeno que ocorre com os demais participantes do grupo é, de certa forma, inverso: de observadores distantes e exteriores, através da *sym-pathia* criada com o protagonista, permitem-se penetrar na experiência por ele vivida, viajando para o interior desse protagonista, sentindo suas emoções e reconhecendo seus pontos de vista, suas perspectivas, isto quando existirem — e quase sempre existem — analogias entre as suas vidas e a dele, pois só neste caso haverá *sym-pathia*, e não simples *em-pathia*.

Este fenômeno não ocorre no teatro convencional, pois a relação intransitiva que aí se estabelece não permite que o protagonista responda ao espectador interpelante; o espectador está diante de fantasmas incapazes de reagir aos seus possíveis questionamentos, e aos quais deve se entregar *em-pathicamente*. O trânsito se dá da cena para a sala (*em*), sem que se dê a comunhão, o diálogo, a transitividade (*sym*).

A importância das terapias teatrais reside neste mecanismo de transformação do protagonista, que deixa de ser apenas *objeto-sujeito* (de forças sociais, mas também psicológicas; conscientes, mas também inconscientes) e passa a ser *sujeito* desse *objeto-sujeito*. Não reside apenas no fato de sermos capazes de ver o indivíduo em ação, aqui e agora, em atos e palavras: esta é a visão do terapeuta; aquela, a do paciente.

TERCEIRA PROPRIEDADE DO ESPAÇO ESTÉTICO: A TELE-MICROSCOPICIDADE

Em cena, vê-se perto o que é distante e grande o que é pequeno. A cena traz para hoje, aqui e agora, o que aconteceu no passado, longe dali; o que estava perdido

* Quando falo de mim eu sou aquele que fala e não o outro de quem falo.

no tempo, o que havia fugido da memória, ou que se havia refugiado no inconsciente. Como um poderoso telescópio, aproxima.

Ao criarmos a divisão palco-platéia, transformamos a cena em um lugar onde tudo se redimensiona, magnifica, aumenta, como em um poderoso microscópio. Todos os gestos e todos os movimentos, todas as palavras que são aí pronunciadas, tudo se torna maior, mais evidente, mais enfático. No palco, é difícil esconder. Quase impossível.

Estando mais perto e parecendo maiores, as ações humanas podem ser observadas melhor.

CONCLUSÃO

Concluimos, assim, que o extraordinário poder gnosiológico do teatro se deve a essas três propriedades essenciais. A plasticidade permite e induz o livre exercício da memória e da imaginação, o jogo do passado e do futuro. A telemicroscopicidade, tudo magnificando e tudo fazendo presente, permite-nos ver o que de outra forma, em dimensões menores e mais distante, passaria despercebido. Finalmente, a Fissão que se produz no sujeito que entra em cena, fruto do caráter dicotômico-dicotomizante desse “*tablado*”, permite — e mesmo torna inevitável — a auto-observação.

Essas propriedades são “estéticas”, isto é, sensoriais. *O conhecimento é aqui adquirido através dos sentidos* e não apenas da razão: sobretudo vemos e ouvimos (estes são os principais sentidos da comunicação estética teatral) e por isso compreendemos. Aí reside a função terapêutica específica do teatro: ver e ouvir. Vendo e ouvindo — e ao ver-se e ao ouvir-se — o protagonista adquire conhecimentos sobre si mesmo. Eu vejo e me vejo, eu falo e me escuto, eu penso e me penso — isto só é possível pela fissão do *eu*. O *eu-agora* percebe o *eu-antes* e prenuncia um *eu-possível*, um *eu-futuro*.

Esta fissão, sendo também possível em outros espaços, aqui, em cena, é inevitável. Intensa. Aqui, em cena, é *estética*. Não apenas idéias, mas também emoções e sensações, caracterizam esse processo de conhecer, esta terapia específica, artística. Teatro é terapia na qual se entra de corpo e alma, de *soma* e *psique*.

É curioso observar que a palavra *psique* (*Psyché* em grego, como em francês ou inglês), que designa o conjunto dos fenômenos psíquicos que formam a unidade pessoal, designa também um objeto, um espelho, montado em molduras reclináveis, no qual uma pessoa, em pé, pode ver-se por inteiro. Inteira. *Na psique* vê seu corpo e, no seu corpo, *sua psique*.

Na psique vê *sua* psique: vê-se a si mesmo no outro.*

O teatro é essa psique onde podemos ver nossa psique (“O teatro é um espelho onde se reflete a natureza!” — Shakespeare). E o Teatro do Oprimido é um espelho onde podemos penetrar e modificar nossa imagem.

2.2 O que é o ser humano?

Na definição de Lope de Vega, o mais essencial dos três elementos essenciais é, naturalmente, o ser humano. É impossível imaginar-se uma peça, ou simplesmente uma cena, sem a presença de um ser humano.

Imagine-se, por exemplo, que um espetáculo se inicia com maravilhosas luzes, eletronicamente computadorizadas, que se acendem e apagam orquestrando cores e sensações, harmonizadas com *stereo-sensa-surrounding-sound*, divina música. No meio do palco uma bela mesa vestida de brancas rendas; no meio da mesa, negro revólver. Assim começa a peça... e assim continua... um minuto, três, cinco, dez... Sons e cores, cores e luzes, luzes e sons... Dez, vinte minutos... E assim continua... Por mais bela que seja a música, por mais caleidoscópicas as cores e as luzes, por mais que se mova a mesa, a toalha e o revólver, os objetos e todo o cenário, inteiro, por quanto tempo a platéia resistirá sentada?

Alguma coisa estará faltando. Estará faltando o ser humano, cuja ausência só se permite se for breve.

Basta, no entanto, que o ser humano faça sua aparição e estará entrando em cena o Teatro. Se ele (ou ela) se aproximar da mesa, a teatralidade se intensifica. Se segurar o revólver em suas mãos, maior será a temperatura teatral, que continuará a subir se ela (ou ele) apontar o revólver contra sua própria cabeça, e mais, bem mais ainda, se o fizer contra a cabeça dos espectadores!!!... Aí sim, teremos intenso teatro. Podemos, assim, concluir que o teatro é, essencialmente: o Ser Humano.

Mas, e o ser humano, o que será? O ser humano é, antes de tudo, um corpo. Independentemente de nossas religiosidades, estou certo de que admitimos todos que não existe ser humano sem corpo humano. E esse corpo humano — esse que todos nós possuímos — possui, ele próprio, cinco propriedades principais:

* Esta idéia será desenvolvida mais adiante, no capítulo que trata do “espelho múltiplo do olhar dos outros”.

- 1) é sensível
- 2) é emotivo
- 3) é racional
- 4) é sexuado
- 5) é semovente.

Ao contrário da pedra e do metal, ao contrário das coisas, os seres vivos são sensíveis. E essa sensibilidade, no ser humano, se aperfeiçoa. O corpo humano registra sensações e reage em concordância. Essas sensações são possíveis graças aos cinco sentidos.

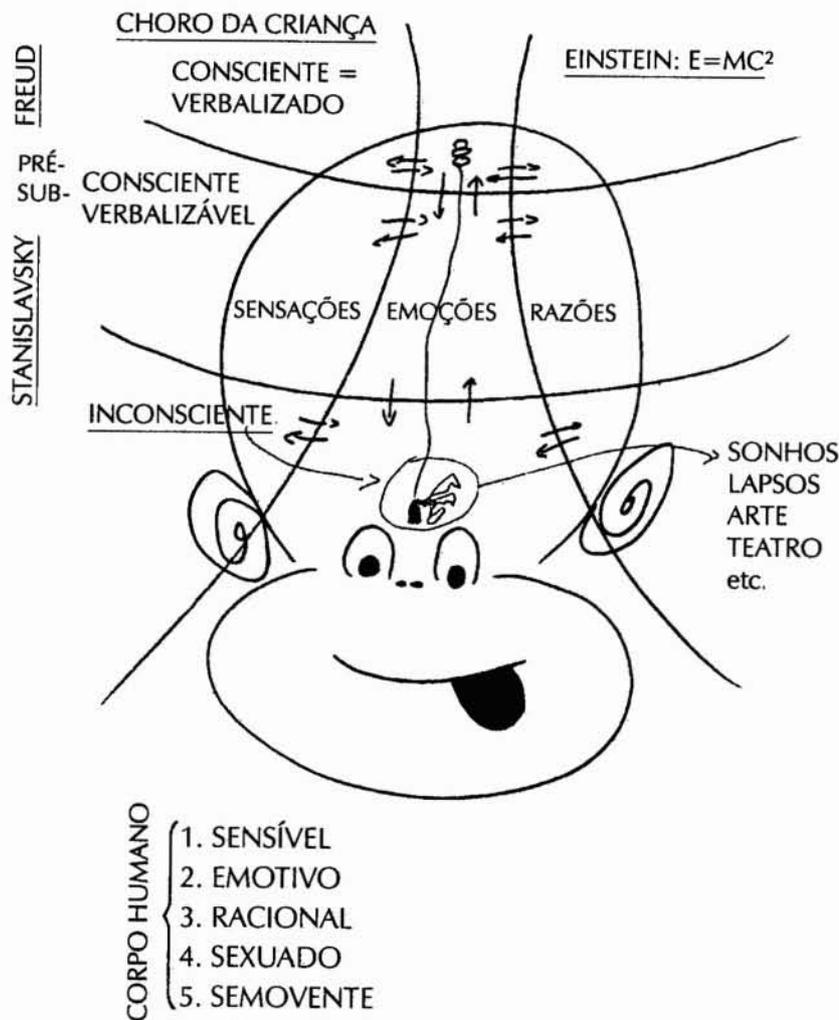
Em primeiro lugar, temos o tato, temos a pele que recobre a totalidade do nosso corpo: estamos sempre nus, dentro de nossas roupas e a nossa pele nua toca permanentemente o mundo exterior; as roupas e o ar, os outros e a nós mesmos, os seres e as coisas. Por mais paramentado e recoberto de medalhas que esteja o general, por dentro da roupa está nu; por mais coloridas e pletóricas que sejam suas indumentárias, reis e rainhas estão sempre nus sob as indumentárias. Alvíssimo, vestido de branco, o Papa, ou vestidos de negro enxames de soldados guerreiros, todos estão nus. E suas peles tocam os seres e as coisas.

Essa relação do corpo com a roupa, com o mundo, por monótona, adormece, insensibiliza-se, e quase nada mais sentimos de tudo que tocamos. Sentimos o ar quando se torna muito frio ou muito quente; o aperto de mão, quando caloroso; o beijo, quando apaixonado; a dor, quando intensa. O sofrimento e o prazer, quando extremos. E, no entanto, continuamos tocando e é como se nada sentíssemos. Porque uma coisa é TOCAR (um ato puramente corporal, biológico) e outra SENTIR (um ato da consciência). Assim, para que o corpo humano livremente produza teatro é necessário estimulá-lo, desenvolvê-lo, exercitá-lo: EXERCÍCIOS QUE O AJUDEM A SENTIR TUDO QUANTO TOCA.

Em segundo lugar, temos os ouvidos e todos os sons que são produzidos na vizinhança do corpo humano, e mesmo em distâncias mais longínquas, são por esse corpo percebidos. E também aqui se dá a diferença entre ESCUTAR e OUVIR, sendo o primeiro um ato biológico, o segundo um ato consciente. O exemplo da jovem mãe é convincente: sentada, no meio da sala, em plena festa, escuta todos os sons e ruídos: diálogos, gargalhadas, música... Mas basta que o filho chore no quarto distante e é esse o som que ouvirá, prioritário. Escuta muito barulho, mas escolhe o que quer ouvir. Precisa se exercitar para OUVIR TUDO O QUE ESCUTA.

Vêm em seguida os olhos, que são em número de dois, capazes de alcançar

O Que É o Ser Humano?



enormes vastidões. Mas seremos capazes de ver tudo o que estamos olhando? Quantas milhares de cores e nuances de cores são os nossos olhos capazes de registrar? Quantas formas, quantos traços, superfícies, quantos volumes em movimento, deslocções no espaço? Milhões de coisas estaremos olhando — ato biológico: as coisas entram pelos olhos — mas bem poucas estaremos *vendo* — ato consciente, que implica seleção, hierarquia, organização do mundo, medos e desejos. Tanto olhamos e tão pouco vemos! Precisamos fazer exercícios para VER TUDO AQUILO QUE OLHAMOS. Às vezes, principalmente o óbvio, o que “salta à vista”, que é, o que mais se esconde...

Na comunicação teatral (e no dia-a-dia), tão intensa e tão variada é a função dos olhos, que os outros sentidos se ressentem. São menos reclamados e correm riscos: podem-se atrofiar. É preciso restaurá-los em sua plenitude. Fechando os olhos, desenvolveremos todos os demais sentidos, harmoniosamente, dentro dos limites de cada qual. Como os cegos que, não vendo, desenvolvem os demais sentidos para que vejam. Quando vemos um cego veterano andando pelas ruas, desviando-se de perigos e acertando em cheio portas e caminhos, temos a tentação de pensar que se trata de um cego *de cordel*, desses que pedem esmola e conferem a caridade, incapazes de fazerem vista grossa à esmola pequena. E, no entanto, são cegos de verdade e de verdade não vêem: mas sentem. Os demais sentidos suprem a falta dos olhos. Por isso é necessário que o corpo do ator faça exercícios de cego, EXERCÍCIOS DE MÚLTIPLOS SENTIDOS.

O olfato e o paladar — o cheiro e o sabor — tão importantes ao cotidiano, são quase sem importância em cima de um tablado. No entanto são também importantes, em si mesmos e porque os sentidos são cinco, mas o corpo de cada um de nós é só um; e, nele, todos os sentidos se inter-relacionam. É preciso desenvolvê-los, no presente e no passado, porque os sentidos têm memória, e precisamos fazer exercícios que ativem A MEMÓRIA DOS SENTIDOS. Dois exemplos banais podem ser úteis: se hoje estamos com fome, morrendo de vontade de comer, basta pensar na torta de chocolate que comemos ontem para que a boca comece a salivar. O chocolate foi comido ontem, mas os sentidos ainda hoje se lembram. E basta que se lembrem para que se preparem para nova porção. Ou, exemplo mais erótico, se ontem um de nós se apaixonou perdidamente, se ontem foi a noite mais bela de nossas vidas, basta hoje pensar no nome da pessoa amada ou lembrar seu rosto, basta um segundo breve, para que todo nosso corpo recomece a tremer como tremeu, porque o corpo lembra o que é bom e sabe o que sentiu. Os sentidos têm memória! E tendo memória os sentidos, façamos exercícios para aguçá-la e desenvolvê-los.

Os sentidos se inter-relacionam e é verdade. E mais: são registrados no cérebro. Se tropeço em uma pedra, se tinha uma pedra no meio do caminho, essa idéia não me sai da cabeça, porque a sensação — o tropeço — eu a tive no pé e na cabeça. Tudo que sinto (tudo que sinto na pele, escuto, vejo, cheiro ou sinto na boca), tudo o que eu sinto, sinto nos cinco sentidos e sinto no cérebro. (A prova mais do que provada: se nos cortarmos a cabeça não sentiremos mais nada, nem perfumes das Arábias nem pontapés na canela. Nada.)

Fôssemos cientistas, teríamos a obrigação de aprofundar o estudo do nosso cérebro, do nosso sistema nervoso e de cada um de seus elementos constitutivos; teríamos que nos concentrar no estudo de como se dá esse registro, no cérebro, de sensações sentidas em todo o corpo. Sendo artistas — e de teatro — é bastante constatar que em alguma região do cérebro esse processo se realiza. Todo o corpo aí vai ter, aí se coordena e aí se registra.

O corpo é também emotivo e as sensações de prazer ou dor podem-nos levar a emoções de amor ou ódio. Ou medo. Ou qualquer outra. Toda sensação, no ser humano, provoca emoção. E o ser humano é racional. Ele sabe. É capaz de raciocinar, capaz de compreender e também capaz de errar. Essas três zonas não são como países em um mapa, cada qual com sua cor, suas fronteiras: entre elas o trânsito é livre e o fluxo constante: sensações se transformam em emoções e estas têm lá suas razões. O trânsito é verdadeiramente transitivo, e os caminhos têm duas direções: assim também as idéias provocam emoções e estas, sensações.

Um exemplo do primeiro caso: a criança que sente fome (sensação) e chora de raiva (emoção), sorri quando vê a mãe que entra no quarto, porque compreende que vai mamar (razão). Mamãe não estava, agora já está; é uma razão, um conhecimento, são idéias. Tinha raiva, ódio, medo; agora sorri feliz. São emoções. E, se agora ainda a barriga está vazia e a fome dói, a emoção de felicidade pelo seio reencontrado já promove sensações mais prazerosas.

Exemplo do segundo trânsito, da razão à sensação: o caso de Einstein. Conta-se que quando teve a iluminação de que $E=MC^2$ — e idéia mais abstrata seria impossível, para o comum dos mortais é uma idéia quase impensável, essa fórmula que relaciona massa e energia, mediadas pelo quadrado da velocidade da luz — quando, pela primeira vez na História da Humanidade, Einstein pensou essas letras e esse número teve emoções torrenciais e contraditórias: a felicidade da descoberta e a piedade pelo cientista cujas teorias acabava de destruir:

— *Newton, forgive me!* — teria dito, balbuciado, com lábios trêmulos, suando frio, apresentando hecatombes atômicas e pré-goçando novas descobertas. Turbilhão de emoções e sensações, e tudo isso por causa de uma idéia tão simples: $E=MC^2$...

Se dividirmos assim, grosseiramente, o cérebro em três regiões (estejam onde estiverem, constituam-se do que se constituírem, para nós não é preocupação dominante) — se dividirmos o cérebro em regiões de sensações, emoções e razões e se dissermos que são regiões verticais, podemos nos perguntar se o topo é igual à base. Não, não é! E teremos que, mais uma vez, dividir o cérebro em três regiões, desta vez horizontais. Em cima fica a consciência.

De fato somos conscientes de um grande número de sensações, emoções e razões. Sabemos que faz frio ou calor; que odiamos a injustiça; que coisas acreditamos necessário fazer para que tantos oprimidos se libertem de tantas opressões. Às vezes, temos tudo isto bem claro. Disso somos conscientes. O que quer isso dizer? Quer simplesmente dizer que somos capazes de explicar, isto é, de pôr em palavras, de verbalizar. Dizemos que somos conscientes de alguma coisa quando somos capazes de, bem ou mal, verbalizar essa coisa ou algo sobre ela. Bem ou mal e seremos mais ou menos conscientes.

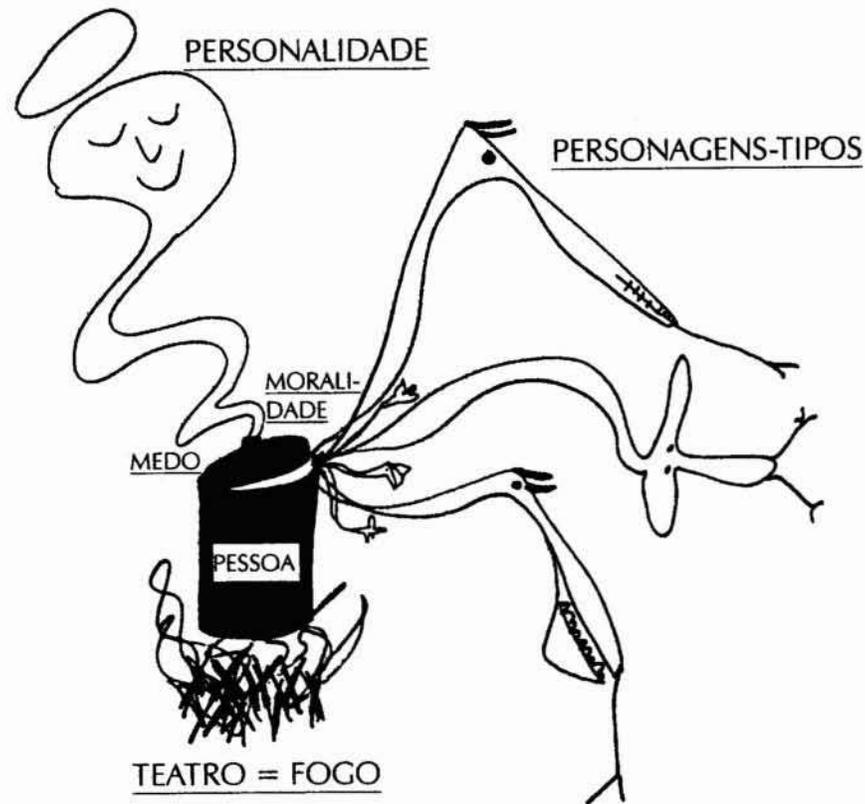
Sob essa primeira região horizontal, teríamos uma segunda, a que Stanislawsky chamava de subconsciente e Freud, em seus primeiros livros, pré-consciente. Esta é a região das idéias, emoções e sensações que não estão verbalizadas, mas que são verbalizáveis. Não estão flutuando na minha memória, mas não caíram de todo no meu esquecimento. Estão esquecidas, sim, ou escondidas, mas podem vir à luz.

Finalmente, na base dessas estruturas, o mais recôndito: o inconsciente, o que não é verbalizado e, em suas profundezas, jamais será verbalizável. O pedaço escondido, que jamais será revelado em suas águas profundas.

Essa divisão arbitrária, mas razoável, não estabelece, ela também, fronteiras precisas: existe trânsito. Busca-se o trânsito, sobretudo de baixo para cima, busca-se fazer emergir os tesouros soterrados ou afundados nessas escuras profundezas.

Inexistindo fronteiras precisas, herméticas, compartimentais, o que era consciente pode tornar-se pré, ou inconsciente; e o que era inconsciente pode subir à tona e transformar-se em palavra. São finas e tênues camadas, umas sobre as outras, que vão escurecendo para baixo, e para cima, clareando. Essas sensações, emoções e idéias, estando na luz ou nas trevas, estão sempre vivas, ativas, e são, quanto mais obscuras, mais terríveis; quanto mais na noite, mais incontrolláveis.

O Que É o Ator?



Aqui Boal mostra a panela de pressão da pessoa, estimulada pelo fogo do teatro, as válvulas/escapes sendo controladas pelo medo e pela moral(idade). Vemos os anjos que emergem — a personalidade, a face contida que expomos ao mundo — e os demônios — a *dramatis personae*, as personagens que o teatro pode forjar.

As profundezas do inconsciente profundo são de difícil acesso, a elas não chegamos pela palavra. Mas a elas se chega pelos sonhos — o Caminho Real, como disse Freud — pelas alucinações, pelo jogo de palavras, pelos lapsos, mas também pelos Mitos, pelas Artes e, entre elas, o Teatro. As grandes obras teatrais penetram diretamente no nosso inconsciente e com ele dialogam. Se ÉDIPO REI nos fascina não é porque estejamos interessados em Tebas ou na Grécia de Péricles, é porque estamos interessados em nós mesmos e ÉDIPO fala de nós, fala por nós, fala em nós.

Assim é o Ser Humano. Alguns dos quais são Atores. Explicar o Ser Humano já é tarefa hercúlea, gigantesca; explicar o Ator é quase impossível.

Tentemos!

2.3 O que é o ator?

Vimos, no capítulo anterior, que o Ser Humano é — em pequena parte e com boa margem de erro — cognoscível. Sabe-se mais sobre o seu soma e menos sobre sua psique. E dos seus elementos psíquicos, sabe-se mais sobre os que são conscientes e, sobre os que não o são, podem-se propor hipóteses, fazer conjecturas.

Pode-se assim pensar que o inconsciente é como uma panela de pressão: afervem todos os demônios e todos os santos, todos os vícios e todas as virtudes. Tudo que é potência, embora não seja necessariamente ato, não se *ato-alize*. Temos, cada um de nós — em nós — tudo o que têm todos os demais homens, todas as demais mulheres. Eros e Thanatos. Temos a lealdade e a traição, somos corajosos e covardes, audaciosos e pusilânimes. Tudo pura potência, fervendo no caldeirão, panela hermética. Temos tanto, tanta riqueza, e bem pouco, tão pouco sabemos do que temos e quase nada do que somos.

Se, dentro de nós, é tudo potência, impossível seria manifestá-la em todos os seus desejos. Dentro de nós temos tudo: somos uma PESSOA. Porém tão rica e multifacetada, tão violenta, torrencial, intensa e multiforme, que temos que coibi-la. E o cerceamento de nossa liberdade expressiva e realizadora pode-se dar, e se dá, pelo menos de duas formas: pela coação externa, social, ou pela escolha interna, moral. Faço ou deixo de fazer mil coisas e ser de mil maneiras, coagido por agentes da sociedade que me obrigam ou proíbem. Leque de agentes que inclui polícia e família, universidades e igrejas, juízes e publicistas. Dizem-me o que se permite e o que se proíbe. Em grande parte, aceitamos. Ou decidimos nós

mesmos, e nos obrigamos a ser como somos, a fazer o que fazemos e deixar de fazer o que nos parece mal. Existe uma moral externa e outra para uso interno. Ambas obrigam, ambas proíbem. E aquela PESSOA que somos, continuamos a ser, porém aquilo que realizamos em ATO, de toda a nossa POTÊNCIA, é bem menor. A esta redução chamamos PERSONALIDADE.

Temos todos uma PERSONALIDADE que sempre é uma brutal redução de nossa PESSOA. Esta ferve na panela, aquela escapa pela válvula. E assim nos saímos todos bem. Parecemos ser apenas a parte de nós mesmos que é perdoável. O resto guardamos com cuidado, escondido. Nossos demônios e nossos santos, contudo, continuam vivos, bem vivos, fervendo, e podem às vezes aparecer em sintomas, úlceras e equizemas, se não em coisa pior.

Somos todos gente muito sadia e nossos rostos sorriem. Imaginamos um ator que seja assim. Seus problemas estão resolvidos e suas preocupações apenas normais. Digamos que se trata de alguém "normal". Dentro das normas, aceito em sociedade de pessoas normais.

Esse ator normal, no entanto, exerce um ofício estranho e perigoso: interpreta personagens. Onde irá buscá-los?

Em primeiro lugar, quem são eles, esses assim chamados personagens? Digamos francamente: do ponto de vista médico, são todos neuróticos, psicóticos, paranóicos, melancólicos, esquizofrênicos — gente doente. São belos, enquanto literatura; mas, como realidades, necessitam urgentes cuidados médicos. Personagem de teatro é doente: esta é uma afirmação que podemos generalizar sem grande medo de errar. E só por isso vamos ao teatro. Quem se animaria a sair de casa para assistir a uma peça na qual um jovem e belo casal de boa saúde, ambos apaixonados, assistem à saída para a escola de seus adoráveis filhos, levando-os até a porta e atravessando um jardim florido diante dos olhares admirativos e solidários dos vizinhos cordiais quando, de repente, chega o carteiro e — Oh! pasmem! — traz boas notícias: ambas as sogras estão em perfeito estado de saúde, fazendo um cruzeiro pelas ilhas gregas... Fazia sol.

Quem gostaria de ver uma peça assim? Ninguém, nem Doris Day!!! O teatro ficaria às moscas. Porque o que nos move a ir ao teatro é sempre a briga, o combate: queremos ver loucos e fanáticos, ladrões e assassinos. E, é claro, um pouco, bem pouco, de gente boa, apenas para dar uma medida da maldade. Queremos o insólito, anormal.

Assim, o nosso ator sadio deve interpretar um personagem doente. Onde irá buscá-lo? Não na sua Personalidade, que de maldades está isenta, mas sim na sua

Pessoa, dentro do caldeirão, porque aí continuam todos os diabos em ebulição. Assim, ele, que já havia conseguido domesticar as suas feras, vê-se agora outra vez obrigado a despertá-las. Eis que a profissão do Ator é muito insalubre e perigosa. Atores deveriam fazer jus ao mesmo salário de insalubridade que recebem os mineiros que penetram nas profundezas das minas de carvão ou estanho, ou dos astronautas que se elevam às vertiginosas alturas, infinitas. Atores especulam com a profundidade da alma, e com o infinito da Metafísica.

Os atores provocam o leão com vara curta. Suas personalidades sadias vão buscar, em suas pessoas, enfermos e delinquentes.* Isso com a esperança de outra vez reenclaustrá-los depois que baixe o pano. E, na melhor das hipóteses, conseguem. Sempre procuram conseguir. E, conseguindo, sofrem — ou gozam?! — uma catarse. Às vezes acontece, tragicamente, que os Iagos e Tartufos, uma vez despertados, conhecendo a luz das ribaltas, queiram também conhecer a luz do sol, e se recusem a voltar à escuridão dessa caixa de Pândora que somos, cada um de nós. Atores há que se adoentam. Nossa profissão é insalubre.

Perigoso ou não, é aí, nas profundezas da Pessoa que o Ator deve buscar seus personagens. Do contrário, será apenas um prestidigitador, um *jongleur* que fará malabarismos com seus personagens, sem com eles se confundir; um marionetista, que manipulará suas marionetes, porém à distância ou, no máximo, um manipulador de fantoches que permite o contato, porém apenas epidérmico, com seus personagens. Não, o Ator não trabalha com fantoches, marionetes ou bolas e bastões: trabalha com seres humanos, trabalha consigo mesmo, na descoberta infinita daquilo que é humano. Só assim se justifica sua arte; o contrário seria artesanato. Que louvável é também, mas não é arte. O artesanato produz modelos preexistentes; a arte descobre essências.

Falando de sua maneira de criar, Sarah Bernhardt escreveu: "*Pouco a pouco eu me identificava com meu personagem. Eu o vestia com cuidado, e relegava minha Sarah Bernhardt a um canto do camarim: eu a fazia espectadora do meu novo Eu; e eu entrava em cena pronta para sofrer, chorar, rir, amar, ignorando aquilo que aquele outro Eu fazia lá em cima, no camarim.*" (*Ignorant ce que le Moi de moi faisait lá-haut dans ma loge!* — *L'Art du Théâtre*, página 204.)

Resumindo: a personalidade sadia do ator busca, na riqueza da pessoa, seus personagens, não tão sadios como ele, gente doente. Permite-se, então, o exercício — dentro dos precisos limites do palco e da hora — de todas essas tendências

* O Teatro é o fogo que faz explodir a panela, libertando seus pensionistas.

associais, desejos inaceitáveis, comportamentos proibidos, sentimentos malsãos. No palco, tudo se permite, nada se proíbe. Os diabos e os santos da pessoa do ator têm plena liberdade de se expandirem, de viverem o orgasmo do espetáculo, de se transformarem de potência em ato. Mimeticamente, empaticamente, o mesmo acontece com Diabos e Santos análogos que são despertados nos corações dos espectadores. Isto, com a esperança de que todos se cansem e readormeçam. Neste baile, santo e diabólico, santos e diabos, de atores e espectadores, se extenuariam, retornando à obscuridade inconsciente das pessoas e restaurando a saúde e o equilíbrio das personalidades, que poderiam assim reintegrar-se sem susto às suas vidas sociais. Depois dos paroxismos carnavalescos do teatro, a quarta-feira de cinzas de mais um dia de trabalho.

A hipótese deste livro, que fundamenta todas as novas técnicas aqui apresentadas, é a de que o mesmo caminho pode ser percorrido com objetivos diferentes, opostos.

Ser ator é perigoso; por quê? Porque a catarse que assim se busca não é inevitável. Mesmo tendo todas as seguranças da profissão, mesmo tendo todas as proteções dos rituais teatrais, mesmo que se estabeleçam teorias sobre o que é a ficção e o que é a realidade, mesmo assim esses personagens despertados podem se recusar a voltar a dormir, esses leões podem se recusar a voltar para o zoológico das nossas almas e às suas jaulas.

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

Quem sou *eu*: pessoa, personalidade, personagem? Fatalisticamente, podemos determinar que somos como somos, pronto, acabou-se. Criativamente, podemos imaginar que as mesmas cartas do baralho podem ser redistribuídas.

No baile das potências, os atos emergentes não são os mesmos, sempre. Nossa Personalidade é o que é, mas é também o que se torna. Sendo-se fatalistas, não há o que fazer; se não o formos, pode-se tentar. Neste livro, ofereço alguns exemplos. Sem nenhum dogmatismo. Sem triunfalismos. Sem voluntarismos. E até mesmo, falando francamente, sem nenhuma certeza. Sem nenhuma certeza, é certo, mas com muita esperança. Bem fundada. Se o Ator pode ficar doente, o doente pode ficar Ator.

3 AS TRÊS HIPÓTESES DE *O TIRA NA CABEÇA*

Em uma sessão do Teatro do Oprimido, não há *espectadores*, mas *observadores ativos*. O centro de gravidade localiza-se na sala, e não no palco. Uma imagem ou uma cena que não se repercute nos observadores não pode ser trabalhada com essas técnicas, já que se trata de um caso absolutamente pessoal, não pluralizável.

O Teatro do Oprimido apresenta dois princípios fundamentais: ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que possa, posteriormente, extrapolar para sua vida real as ações que ele repetiu na prática teatral.

Para realizar essas tarefas primordiais, o Teatro do Oprimido, de modo geral, e o procedimento de *O tira na cabeça*, em particular, propõem três hipóteses fundamentais.

3.1 Primeira hipótese: a osmose

Nas menores células da organização social (o casal, a família, a vizinhança, a escola, o escritório, a fábrica etc.), bem como nos mais ínfimos acontecimentos da vida social (um acidente na esquina da rua, a verificação de documentos de identidade no metrô, uma consulta médica etc.) estão contidos todos os valores morais e políticos da sociedade, todas as suas estruturas de dominação e de poder, todos os seus mecanismos de opressão.

Os grandes temas gerais encontram-se inscritos nos pequenos assuntos pessoais. Quando se fala de um caso estritamente individual, fala-se também da generalidade de casos semelhantes, bem como da sociedade onde esse caso particular pode acontecer.

É preciso que todos os elementos singulares do relato individual adquiram um caráter simbólico e percam as restrições de sua singularidade, de sua unicidade, assim, através da generalização, e não por meio da singularização, abandona-

mos um terreno mais propício a ser estudado por psicoterapias e nos limitamos a ocupar-nos daquilo que é nossa área e nosso privilégio: a arte teatral.

Vinte anos atrás, uma experiência interessante foi realizada nos Estados Unidos, no sul segregacionista e em Nova Iorque, onde a integração encontrava-se em estado mais adiantado. Bonecas brancas, verdes, azuis e pretas foram mostradas a crianças. Pediu-se que elas apontassem a mais bela e a mais feia dentre elas. No Sul, onde os negros “segregados” conservavam mais firmemente seus próprios valores, as crianças afirmavam que a mais bela era a preta, sendo a branca apontada como a mais feia. Já no Norte, onde a integração impusera os valores da sociedade branca, o resultado foi inverso: a branca é que era tida como bonita, enquanto que a preta era considerada feia. As crianças negras haviam adquirido os valores brancos.

Chamarei essa propagação de idéias, valores e gostos de *osmose*: interpenetração.

Como se produz a osmose? Tanto através da repressão quanto por sedução. Por repulsa, ódio, medo, violência, constrangimento, ou, ao contrário, através de atração, amor, desejo, promessas, dependências etc.

Onde se produz a osmose? Em toda parte. Em todas as células da vida social. Na família (pelo poder parental legal, através do dinheiro, da dependência, da afetividade...), no trabalho (por meio do salário, das gratificações, das férias, do desemprego, da aposentadoria etc.), no exército (pelo castigo, a promoção, a hierarquia, a sedução do exercício do poder etc.), na escola (as notas, as classificações do final do ano, os currículos...), na propaganda (através de falsas associações de idéias: belas mulheres e cigarros, a foz do Niágara e o uísque etc.), nos jornais (a seleção de notícias, a manipulação de diagramas...), na igreja (o inferno, o paraíso, o desconhecido, a comunhão, o perdão, a culpabilidade, a esperança):

E também no teatro. Como?

O teatro habitual põe em contato dois mundos: o mundo da platéia e o do palco. Os rituais teatrais convencionais determinam os papéis que devem ser interpretados por uns e outros. No palco são apresentadas *imagens da vida social*, de forma orgânica, autônoma e não modificável pela platéia. Durante o espetáculo, a platéia é desativada, reduzida à contemplação (ainda que por vezes crítica) dos acontecimentos que se desenrolam no palco.

A osmose se produz de maneira intransitiva, do palco para a platéia. Caso surgir uma resistência muito forte por parte da platéia no sentido de se deixar

desativar, o espetáculo pode vir a ser interrompido, mas não pode se transformar na medida em que está predeterminado.

O ritual teatral convencional é *imobilista*. Evidentemente, através desse imobilismo pode-se *transmitir* (veicular intransitivamente, sempre) idéias *mobilizadoras*. Não obstante, o ritual permanece imobilista.

A destruição de Numância, peça de Cervantes, conta a história de uma cidade sitiada cujos habitantes haviam decidido resistir até o último homem, a última mulher, a última criança. São massacrados, mas não se rendem. Durante a Guerra Civil Espanhola, *Numância* foi apresentada em uma cidade cercada pelos fascistas. Evidentemente, o espetáculo produziu um fantástico efeito mobilizador, a despeito do próprio ritual teatral continuar sendo imobilista. Nesse caso específico, a própria realidade tratara de romper violentamente o ritual. Em um espetáculo normal, costuma-se esquecer a realidade externa; é preciso prestar atenção à cena. Nesse caso, a cena não fazia outra coisa senão lembrar aos espectadores aquilo que estava acontecendo na rua. O *imobilismo* do ritual teatral foi quebrado pelo dinamismo dos acontecimentos do mundo social.

No Teatro do Oprimido, procura-se abater esse *imobilismo* e tornar o diálogo *platéia-palco totalmente transitivo*: o palco pode procurar transformar a platéia, mas a platéia também pode transformar tudo, pode tentar tudo.

Essa transmissão não ocorre sempre de modo pacífico. Repousa sobre a relação sujeito-objeto. Contudo, ninguém pode ser reduzido à condição de objeto absoluto. Assim, o opressor produz, no oprimido, dois tipos de reação: a submissão e a subversão. *Todo oprimido é um subversivo submisso*. Sua submissão é sua *tira na cabeça*, sua introjeção. Não obstante, apresenta também o outro elemento, a subversão. Nosso objetivo consiste em dinamizar esta última, fazendo desaparecer aquela.

3.2 Segunda hipótese: a *metáxis*

Em um espetáculo teatral tradicional, a relação *espectador/personagem* (ou espectador-ator) se produz por meio daquilo que se chama *empatia*: *em*, dentro, *pathos*, emoção.

A emoção das personagens penetra em nós, o mundo moral do espetáculo, de maneira osmótica, nos invade; somos conduzidos por personagens e ações que não dominamos: experimentamos uma emoção *vicária*.

Em uma sessão do Teatro do Oprimido, onde os próprios oprimidos criaram seu próprio mundo de imagens de suas próprias opressões, a relação *observador ativo/personagem* muda essencialmente e se transforma em *simpatia*: *Sym*, com. Já não somos conduzidos, conduzimos. Não sou mais penetrado pela emoção dos outros, mas projeto a minha própria. Eu realizo minha ação, sou o sujeito. Ou então, é alguém como eu que realiza a ação: nós somos os sujeitos.

No primeiro caso, a cena que se move me arrasta com ela, já no segundo, sou eu que a faço mover-se.

O oprimido se transforma no artista.

O oprimido-artista produz um mundo de arte. Ele cria as imagens de sua vida real, de suas opressões reais. Esse mundo de imagens contém, *esteticamente transubstanciadas*, as mesmas opressões que existem no mundo real que as provocou.

Quando é o próprio oprimido, como artista, que cria as imagens de sua própria realidade opressora, ele passa a pertencer a esses dois mundos de maneira plena e total, e não simplesmente de modo "vicário". Nesse caso se produzirá o fenômeno da *metáxis*, que é o pertencer total e simultaneamente a dois mundos diferentes, autônomos.

Ele compartilha e pertence a esses dois mundos autônomos: a realidade e a imagem de sua realidade, que foram criadas por ele mesmo.

É muito importante que esses dois mundos sejam verdadeiramente autônomos. A criatividade artística do oprimido-protagonista não se deve limitar à simples reprodução realista, ou à ilustração simbólica da opressão real: *deve possuir sua própria dimensão estética*.

Freqüentemente, os participantes insistem no *significado* de cada imagem. Isso quer dizer que se exige a *tradução* de uma imagem (que pertence a uma determinada linguagem, a linguagem das imagens) para outra linguagem, a linguagem idiomática, a linguagem verbal. Contudo, é preciso observar que as imagens não se traduzem — o mesmo acontecendo com os primeiros acordes da Quinta sinfonia de Beethoven, que não podem ser traduzidos por *o destino bate à porta*, como alguém já tentou fazer, em um livro de 500 páginas.

Muitas pessoas sentem dificuldade em apreciar a pintura abstrata porque sempre procuram interpretar, traduzir as imagens. Se um quadro se chamar *Natureza Morta*, essas pessoas buscam distinguir, enxergar onde estão as uvas, ou os abacaxis, ou as bananas... Como no quadro *Mulher nua com maçã*, de Picasso, onde se tenta ver a mulher, ou pelo menos a maçã, e não se acha nem uma nem outra. A mulher e a maçã já não existem mais na mesma substância que existiu

em sua origem: encontram-se *transubstanciadas* no quadro. Agora, existem apenas na cabeça de Picasso. A *metáxis* se produz nele, em seu interior. É necessário que, por meio da *simpatia*, nos identifiquemos com o próprio Picasso e, nesse caso, a *metáxis* se produzirá também em nós: poderemos pintar um quadro parecido.

Se nossa sociedade, nossa cultura e nossa vida social não tiverem nada em comum com as de Picasso, a *metáxis* não se realizará em nós, porque nossa identificação transitiva (*simpatia*) com ele se mostrará impossível. Diante desse quadro, um chinês ou um chileno dificilmente vivenciarão a mesma experiência, a mesma natureza de prazer experimentada por um francês ou um europeu da mesma classe social e da mesma época.

A mesma coisa acontece com um oprimido que produz imagens de sua própria opressão: é preciso que nos identifiquemos com ele, de forma simpática. *A solidariedade não é suficiente*. Sua opressão deve ser a nossa.

Para que a *metáxis* se produza, a imagem deve se tornar autônoma. Nesse caso, *a imagem do real é real enquanto imagem*.

O oprimido cria *imagens de sua realidade*. Então, deve jogar com a *realidade dessas imagens*. As opressões são as mesmas, mas se apresentam de maneira transubstanciada. É necessário que ele esqueça o mundo real que esteve na origem da imagem e que ele jogue com a própria imagem, em sua corporificação artística. Deve efetuar uma extrapolação da realidade social em direção à realidade daquilo que chamamos de ficção (em direção ao teatro, à imagem) e, depois de ter jogado com a imagem, depois de ter feito "teatro", deve fazer uma segunda extrapolação, agora em sentido inverso, em direção à realidade social que é sua. *No segundo mundo (estético), ele se exercita para modificar o primeiro (social)*.

A transubstanciação deve ser realizada pelo oprimido-artista em pessoa. É ele que deve criar a imagem, da maneira que lhe parecer melhor, sobre a qual os participantes devem trabalhar.

É muito importante manter a coerência desse novo mundo que foi criado. Durante o jogo, não se deve fazer referências ao mundo gerador. Cada um desses dois mundos apresenta sua própria organicidade.

A segunda hipótese pode ser formulada da seguinte maneira: se o oprimido-artista for capaz de criar um mundo autônomo de imagens de sua própria realidade e de representar sua libertação na realidade dessas imagens, poderá extrapolar, em seguida, para sua própria vida, tudo o que tiver realizado na ficção. A cena e o palco tornam-se o campo de prova para a vida real.

3.3 Terceira hipótese: a indução analógica

Em uma sessão do Teatro do Oprimido em que os participantes pertençam ao mesmo grupo social (estudantes de uma mesma escola, moradores de um mesmo bairro, operários de uma mesma fábrica etc.) e sejam submetidos às mesmas opressões (em relação à escola, ao bairro ou à fábrica), o relato individual de uma pessoa se pluralizará imediatamente: a opressão de um deles é a opressão de todos. A particularidade de cada caso individual é negligenciável diante de sua similaridade com todos os outros. Assim, durante a sessão, a *sim*-patia será imediata. Estaremos todos falando de nós mesmos.

Em compensação, em uma sessão específica de *O tira na cabeça*, pode acontecer que alguém relate um episódio de opressão individual cujas particularidades podem *singularizar-se* ao extremo, podem afastar-se das circunstâncias particulares dos outros participantes. Nesse caso, seremos tomados de *em*-patia, nos tornaremos espectadores da pessoa que relata. Podemos até nos solidarizarmos com ela, mas já não se tratará mais de Teatro do Oprimido, não consistirá senão de *teatro para um oprimido*.

O Teatro do Oprimido é o teatro da primeira pessoa do plural. É absolutamente preciso começar pelo relato individual, mas, se ele mesmo não se pluralizar por si só, torna-se necessário ultrapassá-lo por meio da indução analógica, para que possa ser estudado por todos os participantes.

Terceira hipótese: se, a partir de uma imagem inicial ou de uma cena inicial, se procede por analogia e se criam outras imagens (ou outras cenas) produzidas pelos outros participantes da sessão sobre suas próprias opressões individuais similares e se, a partir dessas imagens e por indução, se consegue construir um modelo isento, desembaraçado das circunstâncias singulares de cada caso específico, esse modelo conterá os mecanismos gerais por meio dos quais a opressão se produz, o que nos permitirá estudar *sim*-paticamente as diferentes possibilidades de quebrar essa opressão.

A função da indução analógica é a de possibilitar uma análise distanciada, oferecer várias perspectivas, multiplicar os pontos de vista possíveis por meio dos quais se pode considerar cada situação. *Não se interpreta, não se explica nada, oferece-se apenas múltiplos pontos-guias. O oprimido deve ser ajudado a refletir sobre sua própria ação (ao observar as alternativas talvez possíveis que lhe são mostradas pelos outros participantes que pensam, por sua vez, em suas próprias singularidades). Deve-se produzir um distanciamento entre a ação e a reflexão acerca da ação.* O protagonista

deve ver-se a si mesmo como protagonista e como objeto. Ele é o observador e a pessoa observada.

Essas três hipóteses são válidas tomando como base a hipótese fundamental da totalidade do Teatro do Oprimido: se o oprimido em pessoa (e não o artista em seu lugar) realiza uma ação, essa ação realizada na ficção teatral possibilitar-lhe-á auto-ativar-se para realizá-la em sua vida real.

Essa hipótese contradiz formalmente a teoria da catarse, de acordo com a qual a atitude “vicária” do espectador produz, nele, um vazão das emoções que ele experimentou durante o espetáculo.

4 EXPERIÊNCIAS EM DOIS HOSPITAIS PSIQUIÁTRICOS

4.1 Sartrouville

Annick Echappasse havia me alertado: “Haverá pouca gente, talvez cinco ou seis adolescentes. Nunca se tem certeza, porque de vez em quando eles vão fazer cursos de preparação ou estágios profissionais que, às vezes, resultam em algum trabalho fixo. Haverá também um estagiário que acompanha o trabalho teatral que estamos fazendo. Assim, no total, contando com nós dois, seremos no máximo oito ou nove pessoas. A sala não é muito grande, mas a gente se vira.”

O primeiro dia foi um choque para mim. Eu já vira aqueles que são chamados deficientes mentais.* Já havia visto alguns em ônibus, na rua. Os excepcionais que eu conhecera não esperavam nada de mim, sequer haviam me olhado. Encontros acidentais, circunstanciais.

Em Sartrouville, foi a primeira vez que eu me encontrei frente a frente com eles, para iniciar um diálogo, uma troca: havia muita expectativa de cada lado.

Minha primeira impressão foi totalmente superficial. Chamavam minha atenção a sua similaridade, os seus tiques, os seus movimentos repetitivos e sua dificuldade em articular seu aspecto *diferente*.

Annick deu início à sessão:

— O que é que vocês querem fazer?

— Nada, respondeu um deles.

Todos estavam de acordo nesse ponto — Annick também.

* Os termos *excepcionais*, *deficiência mental*, *dificuldade de aprendizado* e outros que tais, hoje em dia correntes no que se refira à área dos excepcionais, não o eram tanto à época em que o autor realizou esse trabalho. Sua confessada inexperiência quanto ao problema levou-o, então, a associar doenças mentais adquiridas com deficiências congênitas. (Nota do Editor)

— Muito bem. Não vamos fazer nada, então. Por isso mesmo, vamos nos dividir em dois grupos que não farão nada. Augusto fica com um grupo e eu com outro. Cada grupo vai procurar não fazer nada, cada um de seu jeito. Deixemos passar uma meia-horinha e depois voltamos a nos encontrar aqui e vamos mostrar uns aos outros que não fizemos nada. Está bem?

Sim, estavam de acordo para não fazer nada... em dois grupos. Eu saí com o meu, o menor, o grupo dos homens, como um bom pai. Annick, como uma boa mãe, ficou com as meninas.

— Bem, vamos procurar não fazer nada. O que vocês propõem, para começar? — perguntei.

— Nada, respondeu Andrés.

— Sim, está bem, com isso já concordamos. Mas, como é que vamos mostrar esse NADA? É preciso mostrarmos que não fazemos nada: isso deve ficar claro. Por exemplo, se ficarmos assim, dirão que estamos esperando alguma coisa: esperar já é fazer alguma coisa. É necessário mostrar-lhes que não estamos aguardando nada, que não estamos fazendo nada. Como?

Andrés pensa rapidamente.

— Ah, sim, bem... Vamos fazer assim: em me deito no chão e finjo que estou dormindo... Só isso... — era sempre Andrés que falava.

— Está bem, você se deita no chão e faz de conta que está dormindo. Isso já é algo que podemos mostrar. Mas, como é que você dorme?

Ele nos mostrou como dormia.

— Eu durmo assim, no chão. É só...

— E depois?

— Depois, nada...

— Nada? Mas, neste caso, não sei se você está dormindo ou se você morreu, ou se você está fingindo, ou qualquer outra coisa... É preciso que você faça outra coisa...

Andrés raciocinou.

— Então, você chega, me bate, mas eu não me mexo. Respiro mas não me mexo. Durmo, é só. Isso é não fazer nada...

Parou de falar e gargalhou.

Perguntei-lhe:

- E por que você está rindo?
 — Porque quando durmo, sonho...
 — Muito bem. Então isso quer dizer que você faz alguma coisa quando você não está fazendo nada.
 — Sim.
 — Quando você não está fazendo nada e quando você dorme você sonha. Então, você sempre faz alguma coisa... Tenho a impressão de que é mesmo impossível não fazer absolutamente nada... Estamos sempre fazendo alguma coisa.
 — É... eu sonho.
 — E com que é que você sonha?
 — Com cavalos...
 — E com que mais?
 — Com cavalos, é só. Sonho com os cavalos... é só.
 — Você gosta de cavalos?
 — Sim, gosto de cavalos...

Ao lado, Georges olhava para nós. Dei-me conta de que estava conversando somente com Andrés. Já havíamos avançado um pouquinho. Poderia mudar de interlocutor para não atormentar demasiadamente Andrés, para não cansá-lo.

- E você, Georges, sonha com quê?
 — Com cinema.
 — Você sonha ser ator?
 — Não.
 — O que, então?
 — Diretor.
 — Formidável. Você quer ser cineasta? Talvez possamos ensaiar isto e mostrá-lo para as garotas.
 — Sim, podemos.

Por força do hábito, falo muito; eles eram muito sintéticos. Fiz de conta que estava com uma câmera na mão.

- Aqui, Georges; estou empunhando uma câmera. Posso filmar tudo o que eu quiser. Aqui: estou filmando teu pé, teu braço, teu rosto, me aproximo e filmo teu olho, teu nariz, afasto-me e filmo vocês juntos... Pronto. Agora, passo a câmera para você. É tua vez. É tua vez de filmar. O que é que você vai filmar?

Georges tomou a câmera fictícia e começou a filmar tudo o que bem lhe pareceu. Propus que ele nos fornecesse indicações: o que devíamos fazer? Comportava-se como verdadeiro diretor e Andrés aceitou fazer o protagonista. Ambos repetiram que queriam mostrar às garotas o NADA que haviam feito.

Annick nos chamou de volta, regressamos à sala principal onde as garotas haviam ensaiado. Ela nos disse:

- Nós também fizemos alguns "nadas" que queremos mostrar. Quem vai começar?

Andrés, o protagonista do filme de Georges, estava encantado e pediu para começar primeiro. De acordo.

- Georges, é tua vez de fingir!

Georges deitou-se no chão; ele estava dormindo. Em seu sonho, mostrou sua câmera, e depois deu indicações a Andrés, o protagonista do filme: chegar para frente, refazer uma cena mal filmada, apertar a mão dos outros. Então, aproximou-se com sua câmera, tomou uns *closes*, uns *medium shots*; retrocedeu, pediu para sorrirmos, para apertarmos as mãos, para sentarmos, para levantarmos. De forma imperativa, isto é, como um verdadeiro cineasta!

Achei a idéia dele excelente, e Annick também. Ela propôs aos outros adolescentes fazerem a mesma coisa, tomarem a câmera fictícia e procurar filmar. Havíamos percebido o enorme poder mobilizador desse jogo. O princípio era simples: ao empunhar uma câmera, real ou fictícia, o indivíduo se tornava protagonista, sujeito ativo e não objeto. Segurar uma câmera, mesmo fictícia, significava tomar a decisão de uma ação. Mesmo se essa ação era a de mostrar NADA. Mesmo que se tratasse apenas de um sonho.

Annick havia dito: "Mostrem nada!" Para mostrar esse nada, era preciso agir, fazer. Trocando em miúdo, era necessário negar o nada. Essa exigência encontrou sua realização na necessidade de utilizar a câmera.

A maior parte dos adolescentes pegou a câmera de boa vontade, para utilizá-la de acordo com sua própria personalidade. De acordo com sua individualidade.

A partir daí já era mais fácil para mim distinguir suas diferenças. Minha primeira impressão fora: "São todos excepcionais." Uma generalização: eram todos iguais. Na realidade, cada um mostrava uma parcela maior de si mesmo, nuances, individualidades. Eram excepcionais, sem dúvida, mas não eram LOUCOS.

Cada um impressionou-me a seu modo. Sobretudo Georges, que queria ser cineasta e havia tido a excelente idéia de brincar com uma câmera. Quando a sessão

terminou, Annick e eu fomos embora juntos. No carro, confessei-lhe que estava espantado. Contei-lhe tudo, de minha primeira à última impressão. E acrescentei:

— Você sabe, Annick, aquele cara, Georges... Ele não me parece ser nada retardado. Nada doente. Direi até que ele me parece ser muito inteligente.

— Lógico... É o estagiário do qual eu te falei.

Eu havia esquecido que tinha um estagiário.

Comecei a raciocinar: por que tal esquecimento? Eu havia dito a mim mesmo: “Vou trabalhar com excepcionais.” A partir daí, comecei a me preparar para um diálogo com EXCEPCIONAIS. Comecei a ver excepcionais em toda parte. A partir do momento em que penetrei no externato médico-profissional, todos, para mim, passaram a ser excepcionais em potencial. O próprio diretor do estabelecimento, um homem muito cortês, escapou apenas de ser considerado como tal porque tinha mais de quarenta anos de idade e eu sabia que o externato aceitava pacientes somente até os vinte anos. Contudo, vários outros professores, mais moços, me pareciam um pouco estranhos... e até lúgubres. Enfim, loucos.

Considerar toda essa gente como sendo excepcional não se constituía numa tarefa realmente difícil: todo mundo apresenta pequenos tiques nervosos, todo mundo tem um olhar DIFERENTE, todo mundo caminha de um jeito NÃO NORMAL. Não é assim? Tomemos você e eu, por exemplo.

Pergunta: onde está o normal?

O mecanismo é muito simples: a partir do momento em que me foi dito “são excepcionais”, eu os considerei como excepcionais. Qualquer pessoa que se me apresentasse teria sido acolhida com a mesma gentileza (e com um quê de piedade, de comiseração).

A partir desse incidente, comecei a observar o comportamento dos outros professores ou enfermeiros em relação aos adolescentes. Então, me dei conta de similaridades. Duas diferenças — a primeira: eles sabiam muito bem e podiam distinguir muito bem quem estava DOENTE e quem estava SÃO DE ESPÍRITO, salvo no caso de um recém-chegado (eu, por exemplo, que, se tivesse sido mais jovem, teria corrido um grave risco). A segunda: diante dos doentes, não demonstravam ser particularmente GENTIS, mas, sobretudo, ENÉRGICOS.

Observava sobretudo os enfermeiros que entravam em uma ampla sala na qual eu esperava o início de cada sessão; nessa mesma sala, havia muita gente: adolescentes, funcionários etc. Os enfermeiros entravam e eu espantava-me ao ver

seus rostos, as mudanças de suas fisionomias de acordo com quem eles estavam olhando. Quando seus olhos repousavam sobre mim, estavam educados, mas logo tornava-se-lhes necessária certa autoridade, certa energia, quando seu olhar recaía sobre uma criança.

Suponhamos que, como Georges, eu tivesse sido considerado como um doente. Quanto tempo teria sido capaz de resistir? Não por toda minha vida. Se a imagem que se divulga de mim for a de um louco, como convencer de que não é verdade? Como não acomodar-se? Para mim, teria sido difícil, mas, para um jovem, o é muito mais.

Longe de mim a idéia de insinuar que os adolescentes se tornavam doentes depois de terem sido submetidos ao olhar dos outros. Nada disso. Muito antes, tinham suas famílias. Entre elas, muitos pais alcoólatras, muita miséria, bairros imundos, drogas, violências físicas, corporais, promiscuidade e toda série habitual de infelicidades. Não precisavam de um simples olhar para estarem ali onde se encontravam.

Contudo, os olhares me marcaram de um modo poderoso. E isso porque eu mesmo os havia utilizado.

4.2 Fleury-les-Aubrais

Tendo sido convidados pelo Dr. Roger Gentis, Cecilia Thumin e eu mesmo dirigimos uma oficina do Teatro do Oprimido no hospital psiquiátrico de Fleury-les-Aubrais, duas vezes por semana, durante dois meses. Dispúnhamos de uns trinta estagiários, entre enfermeiros, médicos e pessoal da administração do hospital.

O enfermeiro Claude foi o primeiro a propor um tema e uma história para os modelos de Teatro-Fórum. Contou-nos que, numa tarde de domingo, quando estava de plantão, um iugoslavo chegou ao hospital. Ele havia quebrado garrafas no botequim da esquina, derrubado mesas, machucado pessoas. Seu time de futebol perdera e o pobre coitado fora acometido por uma crise violenta. Para piorar ainda mais o quadro, o iugoslavo não falava sequer uma palavra de francês. Retifico: sabia dizer apenas “*Pas de pique! Pas de pique!*” (“Nada de injeção! Nada de injeção!”) Era evidentemente pouco, mas o suficiente para se prevenir contra as agulhas.

O doente foi trancado numa verdadeira cela-enfermaria, e um médico, após tê-lo examinado sumariamente, prescreveu-lhe um tranqüilizante... por via intramuscular. Claude devia aplicar a dose. Entrou na cela dizendo ao paciente:

— Não vai doer nada.

Recebeu a resposta que já se imagina:

— *Pas de piqure! Pas de piqure!*

E o iugoslavo encolheu-se no fundo da cela.

Claude insistiu, mas a resposta era uma recusa total e veemente: "*Pas de piqure! Pas de piqure!*" Não havia nada a fazer, Claude trancou com chave a porta da cela e voltou à sala do médico que, também, se mostrou inflexível:

— O médico aqui sou eu. Minha obrigação é prescrever medicamentos. Você é enfermeiro. Sua obrigação é executar minhas ordens. Entre lá e aplique essa injeção!

Claude voltou à enfermaria, pediu o socorro de quatro de seus amigos mais musculosos e eles foram até a cela, em "fraternidade guerreira". Invadiram o aposento, ergueram o iugoslavo encolhido em seu canto, jogaram-no sobre a cama de bruços e, sem atender às suas súplicas — *Pas de piqure! Pas de piqure!*, — administraram-lhe a injeção prescrita e tal fúria os possuía que bem poderiam ter lhe aplicado muito mais.

Enquanto contava a estória, Claude estava eufórico, hiperexcitado. No final, ficou triste:

— O que é que eu podia fazer? Eu não era médico. Se eu me tivesse negado, ele poderia ter-me rebaixado de posição, poderia ter impedido minha promoção, poderia ter feito um relatório contra mim. Ele dizia que era ele o responsável, e isso era verdade; ele era o responsável... mas eu é que tive que executar. Apliquei a injeção porque preciso do meu trabalho e não via outra saída. Mas me senti culpado quando olhei para o cara depois da injeção... ele segurava as lágrimas... foi horrível!... mas, o que você teria feito no meu lugar?

É exatamente essa a amostra de um Teatro-Fórum: o que teríamos feito? Então, preparamos o modelo: a chegada do iugoslavo, a prescrição do médico, a primeira recusa, o retorno ao consultório do médico, a busca de aliados musculosos e, por fim, o desenlace.

Claude exigiu que o espetáculo de Teatro-Fórum fosse público: devíamos anunciá-lo ao conjunto do complexo hospitalar, formado de aproximadamente dez pavilhões, um restaurante, a administração etc., e convidar todo o pessoal: os médicos e, sobretudo, os enfermeiros. Claude queria saber como os outros teriam

se comportado em seu lugar. O anúncio foi feito e o previsível — que nenhum de nós havia antevisto — aconteceu: os doentes tomaram conhecimento do espetáculo e quiseram vê-lo.

Pânico! Hávamos preparado um fórum interno, já nos encontrávamos diante de uma pequena multidão em potencial e, agora... os doentes! Seria justo admitir sua entrada? Estavam na sala, é claro, mas somente como pretexto, como parte do cenário. Seria correto autorizá-los a assistir às discussões, aos debates, à troca de idéias das quais eles eram "objeto"?

Os "sim" foram majoritários. O Teatro do Oprimido sendo uma forma democrática de teatro (exatamente como ali se praticava!), não podíamos impedir a entrada dos doentes. Eles vieram, entusiasmados... e numerosos: representavam pelo menos oitenta por cento do público.

Para ser franco, tive medo. Era a primeira vez que me deparava com um público como aquele. O que dizer? Difícil de explicar. Não nos esqueçamos de que não sou um terapeuta; sou um homem de teatro. Já tivera que confrontar-me com platéias difíceis. Se essa me parecia ser ainda mais difícil, era precisamente porque eu não queria nem podia me "confrontar" com ela. Não podia nem queria "dirigi-la". Era essa minha enorme dificuldade: como me relacionar com ela? Durante meus trinta e cinco anos de teatro profissional havia conhecido mil maneiras diferentes de vivenciar a relação animador-público. Mas nesse caso, tudo era novo para mim.

Cecilia sugeriu que eu procedesse exatamente como o faria numa situação normal. Decidi então não modificar nada, agir como sempre o faço em qualquer Teatro-Fórum. E foi isso que fiz. Expliquei as regras do jogo. Resolvi propor alguns exercícios, os mesmos que me pareciam ser mais eficazes para qualquer outro público. E observei que os doentes os realizavam melhor que os enfermeiros. Comentei isso com Claude, que retrucou:

— É verdade, mas é porque eles prestam atenção no exercício, enquanto que nós prestamos atenção a eles.

Assim que um estado de comunhão teatral se estabeleceu, começamos a apresentar o modelo.

Foi algo bonito de se ver. Pela primeira vez, doentes assistiam a debates dos quais eles mesmos eram o objeto; pela primeira vez, assistiam a discussões entre médicos e enfermeiros, enxergavam a vida "do outro lado", descobriam o que se

pensava a seu respeito, coisa que era, em geral, muito diferente daquilo que diretamente se lhes dizia. Era bonito. E era cada vez mais comovente.

O modelo terminou. Repeti as regras do jogo: aquele que desejava intervir para experimentar uma alternativa precisaria apenas dizer “*stop!*” Os atores interromperiam a ação, o espectador espect-ator substituiria então o protagonista e daria início à improvisação.

Recomeçamos. Na sala, silêncio; um silêncio tenso, que contrastava com a hilaridade da representação do modelo. Ali, os doentes riam; agora, assumiam uma responsabilidade: eles é que eram interrogados. Queríamos saber o que eles pensavam. Silêncio. Primeira seqüência... segunda... finalmente, Claude-personagem (que não era outro senão ele mesmo) ameaça pela primeira vez com a injeção. Silêncio. O iugoslavo não quer injeção. Grita o costumeiro “*Pas de piquere! Pas de piquere!*”

— *Stop!*

É Robert, um doente esquisito, que apresentava um monte de tiques nervosos e que eu me acostumara a ver andando sorrateiramente pelos jardins, atrás das árvores. Ele interrompe a cena.

Nós paramos. Robert levanta-se e aproxima-se do palco improvisado. Pergunto-lhe, num tom que, a despeito de minha vontade, soa paternal:

— Compreendeu bem, Robert? Deve mostrar o que acha que Claude deveria ter feito, o que você mesmo teria feito em seu lugar. Entendeu, Robert? Ficou claro?

— Compreendo bastante bem...

Claude tira sua blusa branca e a entrega a Robert, que se diverte ao vesti-la. Tal como um verdadeiro ator, sente prazer ao envergar o figurino da personagem, ao se sentir personagem, ao se sentir enfermeiro. Por um momento será, ele mesmo, enfermeiro. Ele entra em cena, enquanto que eu, incapaz de evitar o tom paternalista, advirto-o ainda:

— Robert, mostre o que Claude deveria ter feito!

A cena é retomada dali onde parou: no momento em que o ator que representa o iugoslavo protesta:

— *Pas de piquere! Pas de piquere!* — que é tudo o que sabe dizer.

— O quê? pergunta Robert. Explica isso um pouco melhor: você quer dizer o quê?

O ator-iugoslavo, na realidade uma jovem médica, improvisa uma língua estrangeira, um servo-croata fictício, uns resmungos. Sem entender nada, Robert vai até a mesa, pega no telefone, disca um número hipotético e pergunta:

— É da Embaixada da Iugoslávia? Por favor, mandem urgentemente um tradutor para o hospital, temos aqui um de seus concidadãos que fala, fala, mas ninguém consegue entender bulhufas...

O público ficou comovido. Uma solução tão simples não podia ter sido encontrada senão por um “doente”. Nós, os “sãos”, não havíamos pensado nisso. Robert, encantado com o efeito causado por sua intervenção, explicou:

— E se, em sua própria língua, ele tivesse tentado dizer que não podia tomar injeções por causa de uma alergia? A injeção poderia ter matado aquele coitado.

A língua iugoslava era incompreensível para nós. Não falávamos o servo-croata. Contudo, isso não se constituía num motivo para nos recusarmos a ouvi-lo. E, para ouvi-lo, precisávamos de um tradutor.

Naquela noite, muitas outras alternativas foram apresentadas. Nem todas agradaram os espectadores, doentes ou “sãos”. Como, por exemplo, aquela apresentada por um outro “doente” que, distraído a atenção do iugoslavo com uma bola de futebol, conquistou sua confiança e, traindo-a, aplicou-lhe a injeção. Muitos “doentes” e muitos “sãos” se revezaram na busca de soluções viáveis. A última foi a de uma doente internada, uma mulher de aproximadamente cinqüenta anos de idade, melancólica, triste e taciturna que, diante da recusa, diante do grito “*Pas de piquere!*” resolveu despedir-se de sua blusa branca:

— Ele não quer... eu não vou aplicar a injeção — e saiu do palco sem esperar as palmas que se seguiram. Ela voltou à sua cadeira e permaneceu ali, taciturna, triste e melancólica. Ela, que era “doente”, acabava de nos lembrar da dignidade de outro “doente”, o iugoslavo. O fato de ter sua saúde abalada não lhe diminuía sua dignidade essencial de ser humano: “Ele não quer, eu não a aplico!” Ele é um homem. Ele existe e, assim, tem o direito de dizer não. E nós temos o dever de respeitá-lo.