

Arte e sociedade: diálogos entre Guyau e Boal*

Saulo Magalhães

**U. do Estado do Rio de Janeiro
saulomagalhaes@yahoo.com.br**

Regina Andrade

**U. do Estado do Rio de Janeiro
reginagna@terra.com.br**

Resumo

A arte na contemporaneidade, levando adiante o projeto moderno, propõe, novos modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos. Diante do atual cenário, esse artigo tem como objetivo revisitar as discussões sobre arte e sociedade, trazendo em cena dois autores que foram ícones para essa questão: Augusto Boal (Século XX) fundador do método do Teatro do Oprimido e Jean-Marie Guyau (Século XIX) filósofo francês precursor das discussões sobre arte e sociedade. O eixo central desse diálogo será a ideia em comum dos autores sobre a arte como uma extensão da sociedade que tem como potencia uma emoção artística que é, essencialmente social.

Palavras Chave

Arte e sociedade, Teatro do Oprimido, estética social.

Arte y Sociedad: diálogos entre Guyau y Boal

Resumen

El arte en el mundo contemporáneo, llevar adelante el diseño moderno, propone nuevos modelos perceptivos, experimentales, críticos y participativos. Dado el escenario actual, este artículo tiene como objetivo revisar los debates sobre el arte y la sociedad, poniendo en juego dos autores que eran iconos a esta pregunta: Augusto Boal (siglo XX) fundador del método de Teatro del Oprimido y Jean-Marie Guyau (siglo XIX) precursor del filósofo francés de los debates sobre el arte y la sociedad. El eje central de este diálogo será la idea en común de los autores en la técnica como una extensión de la empresa cuyo poder una emoción artística que es esencialmente social.

Palabras clave

Arte y Sociedad, Teatro del oprimido, Estética Social.

* Recibido: 31 de agosto de 2016 / Aceptado: 15 de noviembre de 2016.

Art and Society: Dialogues Between Guyau and Boal

Abstract

Contemporary art, at the forefront of the modern project, proposes new perceptive, experimental, critical, and participatory models. In view of the current scenario, this article aims to revisit the discussions about art and society, bringing together two capital figures on these issues: Augusto Boal (twentieth century), founder of the Theater of the Oppressed, and the French philosopher Jean-Marie Guyau (nineteenth century), precursor of discussions on art and society. The central axis of this dialogue will fall on these authors' shared idea about art as an extension of society, capable of generating artistic emotion, which is essentially social.

Keywords

Art and society, Theatre of the Oppressed, social aesthetics.

Introdução

Considerar a atualidade é levar em conta o desejo de melhoria das condições de vida, de trabalho e de emancipação humana que continua sendo uma urgência cada vez mais intensa diante dos aparelhos de controle que a sociedade de consumo desenvolveu. A arte contemporânea, levando adiante o projeto moderno, propõe segundo Nicolas Bourriaud (2009), novos modelos perceptivos, experimentais, críticos, participativos que seguem na direção indicada pelos filósofos iluministas. No entanto, no lugar de se ocuparem de um projeto coletivo de transformação do futuro, tomado em uma perspectiva histórica evolucionista, as práticas de hoje aparecem fragmentárias, isoladas, órfãs de uma visão global de mundo que as livra do peso ideológico.

Nesse cenário se encontra o teatro que, enquanto arte coletiva, precisa estabelecer uma relação entre as pessoas que o praticam e quem o assiste. Diante dessa urgência de emancipação, um fenômeno evidente no Brasil e também em outras partes do mundo tem levado esta arte aos mais variados contextos e ampliado o seu acesso a diversos segmentos da população.

Um processo de resistência nas práticas teatrais cruza a fronteira das salas convencionais do teatro para alcançar e agir em outras esferas: como em projetos comunitários realizados nas periferias e favelas das grandes cidades; em ações na área da educação não formal, fora dos muros das escolas; nos hospitais, nas prisões; em ações patrocinadas por empresas ou nos projetos das organizações não governamentais (ONGs).

A partir da convicção de que o teatro existe dentro de cada um, podendo ser externado em qualquer lugar, a qualquer hora, resistindo a uma filosofia iluminista, surge o Teatro do Oprimido (TO), construído na convicção de que o teatro é a linguagem humana por excelência. “Alguns de nós ‘fazemos’ teatro, mas todos nós ‘somos’ teatro”, afirmava o dramaturgo Augusto Boal criador dessa metodologia.

Através do TO podemos nos ver em ação, comunicando uma indignação compartilhada. Somos capazes de nos observar, de ser protagonistas e espectadores de nós mesmos, o que nos proporciona imaginarmos possibilidades, fundirmos memória e imaginação –dois processos psíquicos indissociáveis–, na medida em que se pode, no presente, reinventar o passado e inventar o futuro.

Boal e a dinâmica do Teatro do Oprimido (TO)

Desenvolvido pelo dramaturgo Augusto Boal, o TO pertence a uma categoria de arte popular comprometida com a relação direta com a vida e que pretende levar

ao espaço de encenação a indagação de como resolver conflitos, tanto do cotidiano de seus artífices quanto da classe social ao qual pertencem, tornando-se necessária a apresentação de exemplos práticos que demonstrem tais possibilidades (Boal, 1988; 2009).

Na origem, considerando o contexto latino-americano, a poética do Oprimido investe no combate à dupla opressão (individual e coletiva) exercida no teatro e na sociedade. Liberando o espectador da sua condição de espectador, ele poderá liberar-se de outras opressões, acredita Boal. A descoberta e a evolução desta poética seguem os passos da trajetória do seu inventor: Augusto Boal, carioca, engenheiro químico, pós-graduado pela Universidade de Columbia, Nova Iorque, em meados dos anos 1950, aproximadamente, abandona a carreira científica pela arte teatral. Assim, segundo Sanctum (2012), pela primeira vez na história das Artes Cênicas, temos um método teatral, criado na América Latina, por um Brasileiro que se tornou referência em toda América, Europa, Ásia e África.

Augusto Boal na década de 1960 parece ter baseado seus estudos e suas buscas artísticas a partir da ideia de que o teatro se constitui enquanto acontecimento. Exilado em 1971 por imposição do regime de ditadura brasileiro, organizador e desenvolvedor de teorização e prática teatral pedagógica e, em 2009, condecorado com o título de Embaixador Mundial do Teatro, no ano de sua morte. A trajetória do autor está ligada à manutenção e validação de suas ideias, pelo menos, ao longo dos últimos 60 anos.

Em 1973, no Peru, ele participa do Projeto ALFIN, nome dado à Campanha de Alfabetização Integral. Ocasão providencial à formulação de novos métodos teatrais: primeiros passos na concepção da Poética do Oprimido. Seguindo os princípios de Paulo Freire, que militava por uma pedagogia elaborada pelos e não para os oprimidos, Boal aspira a uma prática teatral revolucionária, que incite os oprimidos a lutarem pela libertação: “A ficção antes da realidade, a repetição antes da revolução” (Boal, 2004: 89).

De fato, tratava-se, no Peru, da alfabetização de adultos e, nesse contexto, nasce o Teatro-Imagem técnica que proíbe o uso da palavra, espaço de desbloqueio e de linguagem corporal: comunicar aos oprimidos sim! Condição sine qua non: evitar a língua dos opressores. O termo Teatro do Oprimido (TO) surge, por conseguinte, como título da primeira obra de Boal, onde o autor refere-se explicitamente a Paulo Freire. O aspecto pedagógico desse teatro aparece em primeiro plano. O projeto político destaca-se com força e impõe-se através de um processo análogo ao que deu luz à Pedagogia da Libertação.

Enquanto a viagem de Boal toma outros rumos na América Latina, com inúmeras traduções de seu livro mais popular sobre as técnicas criadas para um teatro que dissolve a distância entre ator e espectador, com o teatro jornal, o teatro

invisível e outras formulações que se reúnem sob o escopo da qualificação de “popular”, para muitos superadas pela diluição do termo classe nas transversalidades de etnia, gênero e outras formulações contemporâneas.

A partir de então, parece ter ficado claro a Boal que o teatro acontece no momento presente, de forma que qualquer espectador pode intervir, manifestar-se, e até mesmo questionar o que vê, como de fato ocorreu nesse episódio relatado. Por causa do tipo de teatro que ele vinha realizando, que de certa forma se propunha a pregar uma moral, ou um ideal, já não lhe parecia mais viável, pelo menos não da maneira como até então o tinha feito.

De volta ao Brasil em 1986, Boal inicia um projeto para formação de Multiplicadores de TO. Dá início, assim, ao plano piloto da Fábrica de Teatro Popular, um programa especial de educação que envolvia diversas linguagens artísticas em diferentes comunidades do Rio de Janeiro, que priorizava não só a educação formal, mas também a formação cultural do indivíduo. O projeto tinha como objetivo a organização de grupos populares de teatro, tornando acessível a todos o desenvolvimento de uma linguagem teatral, não só como método pedagógico, mas também como forma de conhecimento e transformação da realidade social. Além, é claro, de formar multiplicadores que pudessem desenvolver grupos populares de teatro (Dall’Orto, 2008).

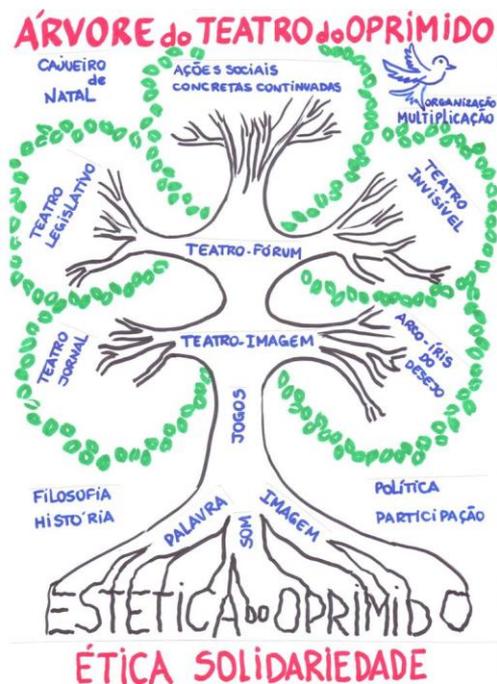
O objetivo da Fábrica de Teatro Popular era criar um espaço no qual as pessoas e a comunidade pudessem se comunicar, utilizar os jogos e as técnicas desenvolvidas pelo TO. Eram trabalhados esquetes sobre os temas apresentados pelos animadores culturais, pessoas que participaram da formação e que nunca haviam trabalhado com teatro, mas que descobriram no conjunto das técnicas uma ferramenta para que pudessem se manifestar de maneira clara e objetiva sobre questões sociais, políticas e também individuais. A Fábrica de Teatro Popular deu origem à ideia do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, o CTO-Rio.

Augusto Boal faleceu aos 78 anos no Rio de Janeiro em 2009, ano em que foi condecorado com o título de Embaixador Mundial do Teatro. São significativas as inovações teatrais que ele realizou ao longo de 50 anos de atividades. Sua concepção teatral influenciou distintos grupos artísticos e movimentos sociais, porque apresentou de maneira sistematizada uma nova maneira de pensar e fazer teatro. Em seu aspecto formal, a coerência do teatro do oprimido encontrou-se no permanente desenvolvimento de sua concepção, técnicas e jogos teatrais, além da sua expansão geográfica, no país e internacionalmente.

Um ponto importante dentro da metodologia do TO é que ao longo da história uma dinâmica de descobertas pontuais e diferentes técnicas passaram a ir constituindo o método de Boal. Nesse sentido, segundo Santos (2016), Augusto Boal sempre insistia na interdependência entre as técnicas como então elementos de

um mesmo método. Essa é uma das qualidades mais importantes da árvore do TO, representar um todo dinamizado por partes inter-relacionais que têm os mesmos princípios e objetivam o mesmo fim.

Para Boal, a árvore se converte na metáfora mais adequada para a representação do Método do TO, onde o dramaturgo se dedicou a escolha dessa imagem com cuidado, zelo e muita alegria. Nesse sentido, Boal se converteu como um verdadeiro amante da árvore. A primeira versão foi proposta em 2004 no CTO-Rio e após inúmeras adaptações chegou-se a uma versão final no ano de 2008.



1. Árvore do Teatro do Oprimido. Fonte: Acervo CTO-Rio

Quando Augusto Boal escolheu a árvore para representar o Método do Teatro do Oprimido, ele o fez por conta da dialética fundamental que esta traz em si: permanência e transformação. Permanência e transformação se harmonizam e se complementam na árvore. Para crescer mundo afora necessita ter raízes fortes terra adentro. Quanto mais profundas as raízes do solo, maiores as possibilidades de avançar no espaço externo. Para viver a árvore está em constante espaço com o ambiente. Expande-se para baixo, estica-se para cima, alarga-se para os lados e amplia-se em todas as direções. Parece não sair do lugar, mas está em constante movimento. Em direção ao solo, busca água. Em direção ao céu, busca luz. Há

quem diga que as árvores se movimentam em direção umas às outras, para, através de suas raízes, intercambiar o saber (Santos, 2016: 144, 145).

Analisando a imagem da árvore, temos no solo, a base que sustenta todas as intervenções do TO, que é adubado com História, no sentido dos conjuntos de saberes acumulados pela humanidade, com Filosofia, como a busca incessante pela compreensão do sentido da existência e da convivência, com Política, como ciência da vida em sociedade, e com Participação, com necessidade fundamental de atuação na sociedade.

Como princípios fundantes da árvore, temos a Ética e a Solidariedade que tem por essência uma incompatibilidade com a injustiça, com a exploração econômica e qualquer forma de preconceito e discriminação. As raízes que alimentam a Árvore do TO são três: a palavra, o som e a imagem, elementos fundamentais, segundo Boal, para a própria dinâmica do TO. A Multiplicação, representada pelo fruto e pelo pássaro, é o sentido de ser do método: é através da multiplicação, ganhando asas, que o método se expande e aprofunda suas raízes.

O Teatro Jornal, técnica muito desenvolvida na Ditadura Militar brasileira, tem como objetivo teatralizar notícias de jornal. O Teatro Invisível consiste em fazer teatro, sem identificar ser teatro. Os espectadores, que, no caso, nem pensam ser espectadores, participam como reais personagens da vida cotidiana. O Teatro Imagem é onde aprendemos a falar através de outras linguagens, que não a palavra – principalmente através da imagem. Arco-íris do Desejo, “Método Boal de Teatro e Terapia”, são técnicas voltadas ao tratamento de questões interpessoais e individuais, fazendo uma junção de terapia com teatro.

O Teatro-Fórum consiste em um espetáculo baseado em fatos reais, onde oprimido(s) e opressor(es) entram em conflito de forma clara e objetiva. No clímax, chamado de “crise chinesa” na dramaturgia do TO, o oprimido fracassa, a cena congela e espect-atores (platéia) são chamados pelo Curinga (mestre de cerimônias do TO) para entrarem em cena, buscando alternativas cabíveis para o problema encenado, formando, assim, um debate feito através do teatro.

O diretor polonês Grotowski disse certa vez que os espectadores devem ser testemunhas de algo que acontece [...]. No Teatro do Oprimido, contudo, longe de ser testemunha, o espectador é, ou deve exercitar-se para vir a ser, o protagonista da ação dramática (Boal, 2004: 321-322)

Por fim, o Teatro Legislativo, que seria um passo adiante do Teatro-Fórum. O Teatro Legislativo é um novo sistema, uma forma mais complexa, pois inclui todas as formas anteriores do Teatro do Oprimido e mais algumas, especificamente parlamentares (Boal, 1996: 09). O fragor da experiência do Teatro Legislativo deu-se no mandato de Augusto Boal, eleito vereador do Rio de Janeiro de 1992 à 1996. Por ter como função criar e fiscalizar o bom funcionamento das leis, Boal fez uma

bela junção de Teatro e Política: não o “teatro político”, mas, sim, o teatro como política. Conseguiu transformar o cidadão em legislador.

[...] o objetivo do Teatro do Oprimido não é o de terminar um ciclo, provocar uma catarse, encerrar um processo, mas, ao contrário, promover a auto-atividade, iniciar um processo, estimular a criatividade transformadora dos espect-atores, convertidos em protagonistas, cumpre-lhe, justamente por isso, iniciar transformações que não se devem determinar no âmbito do fenômeno estético, mas sim transferir-se para a vida real (Boal, 2004: 345).

O que se evidencia ao longo da dinâmica do TO é que a ideia de espectador ultrapassa uma definição unilateral. Mais do que a catarse e somente a identificação, ele acreditava que poderia e deveria ocorrer um envolvimento maior do espectador com as personagens e a cena. Esse envolvimento ultrapassaria a identificação com a personagem, chegando ao ponto de ocorrer uma substituição, em que a pessoa que assiste o espetáculo, o espectador, passa a se tornar personagem e atuar no espetáculo.

O foco da pesquisa de Boal, que o levou a criação do TO, esteve, dessa forma, sempre centrado no papel que deveria ser legado ao espectador no enquanto do acontecimento teatral. Para Boal, era necessária uma revisão urgente do papel desse agente da situação teatral:

[O] espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a liberação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas de mundo. E considerando que quem faz teatro, em geral, são as pessoas direta ou indiretamente ligadas às classes dominantes, é lógico que essas imagens acabadas sejam imagens da classe dominante. O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens (Boal, 1988: 180).

No TO, a participação ativa do espectador não se limita a pequenos momentos que ele eventualmente possa fazer parte da cena, tampouco se contenta em fazê-lo apenas refletir, essencial à proposta desse teatro é justamente a transformação do espectador em protagonista. Em especial a opressão representada deve ser observada pelo público que, num segundo momento da representação, deverá gritar a palavra para, e então subir até o palco e demonstrar o que ele mesmo faria, caso se encontrasse na situação demonstrada pelos artistas. É nesse momento que o espectador passa a fazer parte da obra e é justamente quando passamos a nos perguntar se o evento que então se realiza se constitui de fato enquanto ato teatral. O espectador, que agora assume a cena, representa, age, é um personagem, ou apenas demonstra o que ele mesmo faria? Para Boal, essa

participação do espectador dentro do acontecimento teatral era tão fundamental que ele passou a chamar os espectadores de espect-atores.

A partir da proposta do TO, evidencia-se a caracterização do binômio arte/sociedade como uma dimensão social da arte ou o lugar da arte na sociedade. Essa conexão preconiza, segundo Geertez (1994), que toda ação humana (incluindo a arte) é socialmente construída por meio de símbolos cujos significados estão entrelaçados uns aos outros, formando redes que se diferenciam conforme a diversidade das culturas.

O TO aponta uma principal vocação em sua peculiaridade constitutiva nessa plataforma de arte/sociedade: o respeito ao outro, ao estranho, ao diferente. Suas técnicas, segundo Boal (2004), não primam pela mensagem de ordem ou qualquer coisa que o valha, mas pela libertação das pessoas por si mesmas, enxergando suas próprias fraquezas e capacidades de modificação pessoal e social, política e histórica.

Revisitando o século XIX: Guyau e a proposta de uma arte social

Para o TO cada cultura apresenta formas da opressão que consistem na realidade histórico-social daquele povo. Além disso, é claro que, individualmente, cada qual apresenta sua dor, sua limitação, sua angústia diante do mundo, e também sua potencialidade de ser, ao mesmo tempo, um oprimido e um opressor. Nas palavras de Boal (2004: 24, destaque do autor). “Nenhuma sociedade fabrica, em série, os seus cidadãos – somos todos responsáveis por nossos atos”. A arte inserida na sociedade pode se apresentar como esse dispositivo que reinventa esse real.

Um dos autores precursores do estudo da relação entre arte e sociedade foi o filósofo Jean-Marie Guyau (1854-1888), que por muitas vezes foi considerado como o Nietzsche francês. Licenciado em Letras aos 17 anos de idade, apaixonado pela poesia e pela filosofia, Guyau estudou os grandes clássicos, como Victor Hugo, Pierre Corneille, Epicteto, Platão e Emmanuel Kant, sempre atravessado pelo ponto de vista sociológico sobre a arte.

Mesmo tendo desenvolvido sua análise no contexto sócio-histórico do século XIX, as ideias de Guyau aparecem ecoar hoje no século XXI como um óptica muito adequada para o diálogo da arte com a sociedade, afirmando muitos processos que sustentam a metodologia do TO.

Guyau (2009) preconiza que a emoção estética mais completa e mais elevada é uma emoção de um caráter social. Para o autor, a própria metafísica é uma expressão de vida, e de vida social: é a sociabilidade estendendo-se ao cosmo, remontando às leis suprema do mundo, descendo aos seus últimos elementos, indo

das causas aos fins e dos fins às causas, do presente ao passado, do passado ao futuro, do tempo e do espaço ao que engendra o próprio tempo e o espaço. Ou seja, é o esforço do supremo da vida individual para apreender o segredo da vida universal e para identificar-se com o todo através da própria ideia do todo. Assim, é necessário, para assegurar a sinergia social, produzir simpatia social: eis o papel da arte.

A interdependência, medida pelas influências e conexões, da arte com o seu meio social, sugere-nos o estudo da dimensão social do fato artístico, que se situa num campo vasto, complexo e interdisciplinar. Consequentemente, referir a conexão entre a Arte e a sociedade e sugerir uma dimensão social da arte pressupõe encarar a obra como um produto social, por um lado, e como um elemento constitutivo da própria sociedade, por outro lado. A teoria do reflexo ou da imitação apresenta a arte como espelho da realidade.

Contrariando esta lógica do reflexo, Bourdieu defende que é o campo artístico que exerce um efeito de reestruturação ou de refração devido às suas forças e formas específicas (Bourdieu, 1999 apud Furió, 2000). Neste caso, as instituições e os agentes sociais não atuam diretamente sobre a arte, mas através da estrutura do campo artístico. Desta forma, “as relações entre os fatos artísticos e os fatos sociais são indiretas e de tipo estrutural” (Furió, 2000: 24). E tal estrutura pode ser entendida a partir de três princípios:

I. A arte que reinventa o real

Guyau (2009) enquanto filósofo acreditava que o homem precisa se inventar, precisa criar condições de existir para além de uma natureza da qual ele é parte. A vida como um constante criar-se e recriar-se, a vida como uma forma de arte mais genuína. Vida como movimento, mas também como consciência e memória. Logo o que existe é um homem que precisa se produzir, se inventar no interior de um mundo e de uma natureza. Nesse sentido, o célebre filósofo Nietzsche (1996), afirma que a arte está diretamente ligada à vida: a arte como “potência de vida”, mas também como “potência da vida”.

Arte esta que engradece o homem, que o eleve, que o faça querer ir mais longe, que o faça transfigurar-se e também transfigurar a vida, que lhe ofereça novas perspectivas e novos horizontes. A arte como remédio, mas não para expiar as dores ou fechar as feridas abertas, não como consolo para miséria da existência (como o próprio Nietzsche havia pensado inicialmente, ao escrever A origem da tragédia), mas como tônico que estimula, que faz crescer, que possibilita a vida apesar e a despeito de toda a dimensão tenebrosa e sombria do ser.

A arte aqui não tem uma função meramente decorativa e nem serve apenas para expressar sentimentos íntimos do artista, como uma espécie de solipsismo

vulgar e delirante. Seu ideal estético não é algo puro, feito apenas para deleite contemplativo do espírito. Ela tem uma ligação maior com a existência e com “os outros”. Não se pode pensar a arte sem um encontro com o outro, sem essa ligação com os cidadãos de seu tempo ou com os que ainda estão por vir. A arte é, portanto, um estímulo para o homem ir além de si mesmo, para se transmutar, para se reinventar. (Guyau, 2005: 21).

Dessa forma, tanto para Nietzsche quanto Guyau, falando de diferentes modos, valorizam a arte como experiência coletiva. A arte como forma de eternidade; a vida reinventada, amada, desejada: essa é a ligação que os gregos nos deixaram. Arte potência de vida.

II. A arte do encontro e da relação

Assim como na proposta de Boal e do TO, para Guyau não se pode pensar a arte sem esse encontro com o outro. A arte é, portanto, um estímulo para o homem ir além de si mesmo, para se transmutar, para se reinventar, ou seja, a arte como experiência coletiva, um encontro.

A arte de um ponto de vista sociológico é a arte que tem como valor maior o encontro, a perspectiva que o artista tem de ser ele mesmo também os outros em um só tempo. É a arte que expressa, que expõe a multiplicidade que nos habita: somos vários, somos também os outros que nos atravessam, somos as múltiplas “vozes” que nos constituem. O artista tem a chance de recriar o mundo, de transmutá-lo, de transfigurá-lo, conforme pontua Nietzsche (1996), de fazê-lo grandioso, superior à realidade e modelo para a sociedade que o cerca.

Segundo Guyau (2005), não se pode negar que a arte de nosso tempo, em um sentido mais visceral (com suas exceções brilhantes), expressa realmente o vazio de valores e confusão de ideias que o homem experimenta. O que o autor pretende então é determinar o valor e a importância da arte para os homens, para o campo social, que sempre foi sua finalidade maior.

Mas o verdadeiro sentido da arte é a partilha, ela é fértil e generosa, ela quer se “multiplicar” nos espíritos que a fruem, ela se lança para o mundo, faz algo do artista se comunicar com algo fora dele, e isso independe do grau de “consciência” do artista. Aliás, quanto mais consciente, mais pobre é a arte. A criação transcende o artista porque não é a expressão dele, mas de algo que o penetra e o ultrapassa: a própria vida. (Guyau, 2005: 27).

III. A arte no palco social

A arte é social em três diferentes pontos de vista: por sua origem, por sua finalidade e, por fim, por sua própria essência ou lei interna. Segundo Guyau (2005),

um lugar onde tais pontos de vista se convergem é no palco, o qual foi denominado pelo autor como palco social.

A arte no palco social será –por intermédio do sentimento– uma extensão da sociedade a todos os seres da natureza, e mesmo aos seres concebidos como acima da natureza ou, enfim, aos seres fictícios criados pela imaginação humana. A emoção artística para Guyau (2005) é, portanto, essencialmente social. Ela tem como resultado ampliar a vida individual fazendo com que ela se confunda com uma vida mais ampla e universal. A lei interna da arte é produzir uma emoção estética de um caráter social.

Dessa forma, a solidariedade social é o princípio da emoção estética mais elevada e mais completa, levando o homem a se transmutar, transfigurar, recriar o seu mundo no palco. Ela não é inócua, não é um mero adorno. Ela precisa ser ativa, e fazer o outro girar, andar, voar, enfim qualquer coisa, desde que o tire de seu próprio mundo e o faça se ‘comunicar’ com o de fora, romper sua mônada. A arte como um nomadismo, como um elemento de inquietação no seio do sedentarismo mortificante, que possibilita a criação de uma sociedade ideal, na qual a vida atinge o seu máximo de intensidade e de expansão. (Guyau, 2005: 52).

Mesmo situados em séculos distintos (Guyau XIX e Boal XX) fica bem evidente os pontos de ligação entre os dois pensadores: a maneira como as relações entre a arte e a sociedade são recíprocas e dinâmicas. Tanto o campo social influencia a produção artística (conforme procura explicar a História da arte, ao reconstruir as circunstâncias em que se concebem as obras, de modo a compreender e a explicar a sua evolução e a sua forma e significado), como a arte condiciona o contexto social. A repercussão social da arte, resultado do seu processo de circulação no seio da sociedade que chega ao seu destinatário ou público consumidor, permite conhecer o raio de ação do campo artístico sobre o campo social, o efeito (interesse, indignação ou indiferença) que a obra desencadeia no público e o seu consumo (interpretação e contemplação ou utilização da obra). Mas qual o resultado disso na contemporaneidade? Quais as polifonias geradas a partir desse arcabouço conceitual?

Um esboço polifônico na contemporaneidade

Para discutir a polifonia arte e sociedade na contemporaneidade, recorreremos inicialmente a George Yúdice, que é um autor dominicano radicado nos EUA, e que na sua obra *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global* (2006) vai pensar a concepção de "cultura como recurso", ou seja, cultura essa que movimenta a absorção da ideologia e da sociedade disciplinar pela racionalidade econômica e ecológica, enfim uma verdadeira polifonia na contemporaneidade.

Inserida no movimento global das indústrias culturais, que discursam pela preservação das tradições como forma de manter a biodiversidade, a cultura conteria e expressaria elementos importantes para os agenciamentos da sociedade civil, visando o desenvolvimento político e econômico. E trata-se, aqui, de pensar a cultura em um mundo lançado à crise.

Esse quadro traçado por Yúdice (2006) supõe discutir, no passo das transformações contemporâneas e seguindo uma orientação fundada em Foucault, as noções de agenciamento e empoderamento, a performatividade do "cuidado de si", o imperativo social do desempenho, os movimentos culturais e a positivação legal dos processos identitários locais frente às agências globais, além das correspondências fabricadas entre a inovação como alavanca do capital e a cultura.

Segundo o autor, a conveniência da cultura é condicionada pelo contexto, como expressão de uma força performativa, que se configura relacionalmente entre os modos de recepção dos públicos às produções culturais e um campo de força gerado pelas disposições diferentes das instituições estatais e da sociedade civil. Daí que as forças performativas são montagens específicas de vetores que convergem para o estabelecimento de diferenças significativas entre sociedades nacionais, como acordos interativos, modelos interpretativos e condicionamentos comportamentais que influenciam a produção de conhecimento e produzem uma configuração Estética caracterizada como "fantasia social preponderante" (79).

Considerando a discussão sobre Estética, Boal (2009) afirma de maneira categórica que a Estética não é a ciência do belo, como se costuma dizer, mas sim a da Comunicação Sensorial e da Sensibilidade. Fosse somente a Ciência do Belo e do Sublime, teríamos que inventar uma outra palavra para designarmos o quase-Belo, o menos-Belo e a Fealdade. O Belo, que da Estética faz parte, é a organização sensorial da realidade, anárquica e aleatória, em formas que lhe dão sentido e, a nós, prazer. Pode ser traduzido e explicado em palavras, mas não as necessita. O Feio, que é o antônimo apenas de Bonito, pode ser Belo. O Feio é Belo – não há nisto nenhuma contradição. Bela é a Verdade. Qual? Como não somos todos iguais, haverá muitas. A Estética não tem valores universais.

Potencializando essa discussão, Andrade (2003) pontua que só poderemos então pensar o cotidiano que é atravessado por essa estética social preponderante levando em consideração a cultura local. Ao traçar a etimologia da palavra cultura (originada da língua latina, que por sua vez vem do verbo latino *célere*, que significa andar daqui para lá, encontrar-se habitualmente em algum lado), nota-se a relevância em se pensar na hierarquia de valores inventados pelas sociedades, em nome do qual somos capazes de prescindir dos instintos naturais. Nesse momento a arte se apresenta ao mesmo tempo como possibilidade e potência na (re)afirmação de uma identidade cultural.

Em outra perspectiva Bourdieu (1999), preconiza que a cultura segue uma lógica de distinção, relativamente autônoma às condições materiais que a determinam, segunda a qual as práticas culturais funcionam como meios de expressão mascarados das divisões e diferenças sociais, em que são reproduzidas, sob formas transformadas ou deslocadas, as condições de existência social e econômica dos indivíduos.

Hoje, no século XXI, assistimos à arte e à cultura serem usadas para melhorar as condições sociais. Yúdice (2006) corrobora que essa noção ao desenvolver a ideia que o povo usa a cultura comunitária para negociar espaço de fala na cidade contemporânea:

[...] a cultura deixa de ser propriedade de um grupo, mas é um processo estruturado de embates, a cultura não é mais vista como a realização das civilizações, mas a estratégia e meio pelo qual a língua e valores de classes diferentes refletem o senso particular de comunidade, ainda que acomodada ao lugar disponibilizado para aquela comunidade, dentro da disputa de culturas que faz uma nação. Ela é uma luta de significados. (Yúdice, 2006: 126).

Como expressão dessa luta de significados na lógica cultural, como uma forma de comunicação de indignações compartilhadas, está em cena o Teatro do Oprimido que ao tratar de relações culturais e metamorfoses da linguagem, procura abordar as mais diferentes e atraentes formas de transformação na comunicação estética, uma vez que o homem busca na arte sua identificação com o meio ambiente, com a história, com a sociedade e com seu semelhante/diferente outro.

Em um contexto global contemporâneo marcado pelas mais variadas formas de opressão, o papel exercido pelas artes, como espaços privilegiados de reflexões e de acesso a um nível de consciência não limitado à dinâmica econômica pura e simplesmente não pode ser negligenciado. As lutas sociais passam também pela busca de fruição estética. Não se pode falar em emancipação de um grupo se forem marginalizadas suas manifestações culturais capazes de unir seus membros pelo reconhecimento do lugar comum, da interpretação do mundo comum, do sentido último da existência que corresponda a algo inteligível para todos os que pertencem ao grupo. Aqui reside o sentido singular e dinâmico do TO.

Considerações finais

No século XIX, Guyau (2005) concluía que a arte como reinvenção do real pode ter a função de humanizar os homens, sensibilizando-os para os problemas uns dos outros com o fim de elevar o homem da vida pessoal à vida universal, de modo a restabelecer uma ligação mais solidária entre eles. Isso é o que Guyau

apresenta como destino da obra de arte, revelando umas almas a outras, de restabelecer entre elas uma ligação ao mútuo entendimento dos homens e seus corpos.

Um século depois (Século XX) Augusto Boal afirma categoricamente: “Arte é Política”. Teatro é movimento: mostra ações humanas, atos sociais, e todas as ações humanas têm sentido, meta e significado. Por que parar quando baixa o pano? Aí começa! A função da arte é criar consciência, uma consciência da verdade, uma consciência do mundo, não necessariamente verbal ou verbalizável, sistematizável. Uma consciência considerando-se as diversas formas de organização das coisas empreendidas pela arte, que não somente usa palavras, mas silêncio, cores, sons, ações humanas, no tempo e no espaço, uma vez que a “comunicação estética é a comunicação sensorial e não apenas racional” (Boal, 1996: 13), múltipla, não uma, como a própria cultura.

Assim, através e por causa dessa consciência é que o teatro adquire da situação teatral as fronteiras entre arte e vida, visando detectar as lacunas, contradições e rachaduras dentro do sistema artístico e social. Logo, analisar o Teatro do Oprimido na perspectiva de uma problemática mais atualizada, sua vertente terapêutica e política, a coabitação de ambas, no interior de uma mesma poética, autorizar-nos-ia a falar de uma lógica da personalização dos problemas sociais.

Nesse momento, então, podemos conceber o Teatro do Oprimido como “uma constante busca de formas dialógicas, formas de teatro que possam conversar sobre e com a atividade social, a pedagogia, a psicoterapia, a política” (Boal, 1996: 9). O “oprimido” seria aquele indivíduo “despossuído do direito de falar, do direito de ter a sua personalidade, do direito de ser” (2004: 33).

Como imaginar que uma estética genuinamente brasileira, mas já internacional em suas constituição e imanência, poderia marcar presença no eixo dramático contemporâneo? Hoje, o Teatro do Oprimido está nos cinco continentes, desempenhando suas atividades dramáticas de modo a ser considerado atualmente um dos fenômenos estéticos mais importantes e notórios do século XX.

A Estética do Teatro do Oprimido parece abrir sem precedentes, essa possibilidade real de encontro da igualdade com a diversidade e da pluralidade com o diálogo, pela busca democrática por soluções pensadas coletivamente, com respeito, porém, às mais variadas linguagens com as quais atribuímos sentido ao mundo.

As lentes com as quais homens e mulheres enxergam o mundo não podem ser iguais, pois os anseios humanos não são idênticos, apesar de suas dores serem muito parecidas em diversas partes do globo. Tampouco tais lentes podem perceber um mundo em que as diferenças sejam motivos para a opressão.

Assim, quando a arte se afasta da vida real e traz uma leitura singular dessa realidade se faz possível analisar e criticar a sociedade. Logo, essa crítica se dá por não estar envolvida com a obra, pois é justamente o envolvimento impossibilita a análise crítica. Para Boal, a cópia do real reproduz aparências visíveis: duplica o óbvio. “Artistas, nós mergulhamos no fundo do mar para depois pisar em terra firme” (Boal, 2009: 164).

A análise feita por Guyau e o método criado por Boal permite que tenhamos uma escuta privilegiada diante daquelas pessoas emudecidas pelas diferentes formas de opressão da nossa sociedade, permitindo-lhes que tenham acesso a meios de comunicação mais coletivos. Uma das principais funções da Arte é revelar, tornar sensíveis e conscientes esses rituais teatrais cotidianos, espetáculos que nos passam despercebidos, embora sejam formas potentes de dominação.

Referencias

- Andrade, Regina (2003). *Personalidade e Cultura: Construção do imaginário*. Rio de Janeiro: Revan.
- Adorno, Theodor (1970). *Teoria Estética*. Lisboa: Editora 70.
- Boal, Augusto (2009). *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- _____ (2004). *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1996). *O arco-íris do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1980). *Stop: c'est magique*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1988). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1996). *Teatro legislativo (Versão Beta)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins.
- Bourdieu, Pierre (1999). *O poder simbólico*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Dall'Orto, Felipe Campo (2008). O Teatro do Oprimido na formam da cidadania. *Fênix. Revista de Linina e Estudos Cultura*5(2).
- Furió, Vicenç (2000). *Sociología del Arte*. Madrid: Cátedra.
- Geertz, Clifford (1994). *Conocimiento local; ensaios sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Guyau, Jean-Marie (2009). *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins Fontes.
- Nietzsche, Frederick (1996). *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Sette Letras.

- Sanctum, Flávio (2012). *A estética de Boal: odisseia pelos sentidos*. Rio de Janeiro: Multifoco.
- Santos, Bárbara (2016). *Teatro do Oprimido: Raízes e Asas – uma teoria da praxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris.
- Yúdice, George (2006). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG.