



A EMANCIPAÇÃO PEDAGÓGICA DE JACQUES RANCIÈRE E O TEATRO DO OPRIMIDO COMO RE-PARTILHA DO SENSÍVEL

GOMES, Pedro Augusto Boal Costa

Estudante de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social - UNIRIO

pedroaugustoboal@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é mostrar como as teorizações sobre pedagogia, emancipação intelectual, estética e política, de Jacques Rancière (2009), podem servir de base para entender o Teatro do Oprimido como uma forma de “re-partilha” (p. 65) do sensível na sociedade contemporânea. A diferenciação exposta pelas práticas do Teatro do Oprimido com o intento de inovar os recursos capazes de promover um regime estético diferenciado pode ser também entendida como a prática artística e ritual capaz de renovar as formas de apropriação sensíveis e os recortes pertinentes a essa apropriação. A pressuposição da igualdade das inteligências aliada aos muitos mecanismos que conferem ao oprimido os meios de produção da arte será exposta aqui como voz facultada a responder aos desafios contemporâneos da emancipação política.

Palavras chave: Teatro. Boal. Rancière

ABSTRACT

The objective of this work is to demonstrate how the pedagogical theory, intellectual emancipation, esthetics and politics, from Jaques Rancière (2009), can be utilized as a basis to understand the Theater of the Oppressed as a form of re-apportionment of the sensible inside contemporary society. The exposed contrast of the practices of the Theater of the Oppressed with the goal to make innovative resources capable of promoting a different kind of esthetical regime can be also understood as an artistic and ritual practice capable of renewing the forms of sensible appropriation and the snip of this appropriation. The intelligence equality pre understanding, allied to several mechanisms that can give the oppressed people the artistically means of production, will be exposed here as a voice capable of answering the contemporary challenges of political emancipation.

Key-Words: Theater. Boal. Rancière

1 Introdução: Jacotot e a experiência do “Ensino Universal”

Jacques Rancière (2013), em busca de exemplificar com a devida exatidão suas ideias sobre a emancipação intelectual, evoca a trajetória e a obra de um professor francês chamado Joseph Jacotot, em *O Mestre Ignorante*. Este pedagogo, nascido na França e tendo vivido no início do século XIX, possuiu uma posição intelectual deveras excêntrica. Foi autor de um método pedagógico, intitulado “Ensino Universal” (p.38), que propunha a total perda de hierarquias entre mestre e aluno, subvertendo as concepções tradicionais promotoras de uma pedagogia tida por ele como estagnante.

O “Ensino Universal”, tal como entendido por Rancière, propõe que o mestre pode



ensinar aquilo que ele mesmo não sabe. Ou seja, pode fazer com que o aluno construa por si mesmo as prerrogativas e mecanismos de seu aprendizado. Há, logicamente, a ruptura com o preceito tradicional de que o conhecimento pode ser transmitido tal como é em si mesmo, ou melhor, que o conhecimento é um objeto a ser entregue pelo mestre ao aluno da forma pelo qual foi originalmente concebido. Para esta vertente de pensamento, embrutecedora aos olhos de Rancière, foi designada a alcunha de “O Velho” (p.34). “O Velho” não é nada mais que a personificação das mentalidades retrógradas e embrutecedoras, capazes de estancar o fluxo de pensamento e criatividade necessários ao aprendizado verdadeiro. Como fica evidente pelo que foi mostrado acima, o aprendizado verdadeiro, para Rancière e Jacotot, é inextricavelmente um processo criativo.

“O Velho” enseja uma concepção “explicadora” (p.20) do mundo, que se estenderia da família à escola. Esta concepção pressuporia igualmente uma desigualdade e uma distância. Uma desigualdade das inteligências que legitima a transmissão de algo não construído pelo aluno que, afinal, não teria mesmo muitas capacidades para fazê-lo e uma distância necessária para que o professor, enquanto explicador, não seja afetado pelo processo de aprendizado do aluno, fazendo com que somente o aluno seja modificado neste mesmo processo em função das verdades pré-moldadas. A suposta incapacidade que o aluno teria de apreender determinado conteúdo não mais aparece como um problema a ser resolvido por uma metodologia pedagógica, mas torna-se a “ficção estruturante” (p.23) de um sistema falho de ensino e que é, segundo Rancière, bastante atual.

No que culmina “O Velho”, como concepção pedagógica (e de mundo), Rancière designa como “embrutecimento” (p.24). O “embrutecimento” seria, para o autor, a categoria oposta à emancipação. Ou seja, o intelecto condicionado a receber verdades prontas, refratário às mudanças de concepção e desacostumado ao agir criativo característico e necessário ao sujeito emancipado. Para exemplificar estas categorias é necessário acessar diretamente a experiência de ensino praticada por Jacotot e sorvida como exemplo por Rancière para enaltecer a potencialidade emancipatória da criatividade tida como ponto de partida. Esta experiência foi, mais particularmente, uma experiência de tradução.

Ao lecionar na Bélgica, por um acaso da vida, Jacotot viu-se confrontado com a muralha supostamente intransponível de compreender tanto do holandês quanto seus alunos do francês, ou seja, nada. No entanto, ao ser publicada uma edição bilíngue do “Telêmaco” (p.18), pôde ofertar aos alunos algo que lhes fosse comum. Fazendo com que comparassem as palavras nas



diferentes línguas e que por princípio associativo decifrassem a razão por trás do texto escrito em francês, Jacotot surpreendeu-se com o resultado que iria fazê-lo escrever suas teorias acerca do “Ensino Universal”. Os alunos, que ao utilizarem tão excêntrica metodologia, que os colocava na necessidade de construir por si mesmos a compreensão de uma língua, finalizaram o processo tendo superado expectativas e capazes de escrever com relativo grau de sofisticação em algo há pouco desconhecido. Haviam rompido a “distância imaginária” (p.27) que caracterizava “O Velho” e puderam aprender sem um mestre explicador, mas como nota Rancière, não sem mestre. A este processo e à concepção que o norteia Rancière designa como uma pressuposição da igualdade das inteligências.

2 Pressuposição da igualdade das inteligências

O que entende Rancière (2013), portanto, por pressuposição da igualdade das inteligências? Para este autor, é parte fundamental do mito pedagógico constitutivo do “Velho” e também responsável pelo processo de “embrutecimento” intelectual a pressuposição de que as inteligências são distintas e de que para que elas se tornem equivalentes seria necessário instruí-las e proporcioná-las o conhecimento. Este conhecimento, no entanto, não é produzido em uma apropriação criativa. Ele é tão só a reprodução conceitual de algo previamente estabelecido e opera, sobretudo, como a tradução. A mera tradução, para Rancière, não configura grande aprendizado por não fazer com que se compreenda igualmente a razão por trás de uma língua. Ou seja, existe uma partilha desigual das competências ao não colocar o aluno na função de criador, mas somente mero receptáculo de um evento pedagógico.

Invertendo conceitualmente a questão, Rancière afirma que a pressuposição deve ser oposta. Devemos considerar que somos igualmente capazes de apreender criativamente os conteúdos e que para isso basta tomar a igualdade por base, por princípio. Quando se estabelece por princípio uma incompetência, o mundo pedagógico passa a ser dividido entre aqueles que sabem e aqueles não sabem, entre inteligentes e ignorantes. Não haveria, contudo, caminho absolutamente unívoco para a inteligência que fosse capaz de produzir maneiras tão maniqueístas de pensar a educação.

Este maniqueísmo jaz na objetificação absoluta do conhecimento transformado em algo que se aprende e não algo pelo qual se aprende. Perde-se no caminho a percepção de que o ensino possui caráter eminentemente processual, mas não somente, também de que o processo



deve ser posto em questão sem que seja reduzido à melhor forma de transportar algo pré-estabelecido. Seria melhor, portanto, conferir ao aluno poderes que lhe são subtraídos em determinado momento e que, ao terem sido tomados, reduzem as faculdades de apropriação e criação a quase nada, enaltecendo, por oposição, as capacidades de transporte e reprodução. Para tanto, a pressuposição de que as inteligências são equiparáveis opera como orientadora do movimento pelo qual o aluno retoma algo que lhe foi roubado. Se formos considerados diferentes, nota Rancière (2013), devemos buscar maneiras de nos tornarmos iguais. Porém, se pressupusermos que somos iguais, buscaremos o caminho da diferença que, diga-se de passagem, é emblemática no pensamento deste autor, para o qual a política se move de maneira mais saudável a partir do dissenso e não dos mecanismos de promoção da homogeneidade e do controle.

3 Devolver ao oprimido os meios de produção teatrais

A partir deste momento o vínculo com o Teatro do Oprimido se inicia. Difícil responder em tão poucas palavras o que é esta concepção teatral, porém, aqui, é algo absolutamente necessário de ser feito. O Teatro do Oprimido, em sua acepção mais fundamental, possui por finalidade devolver ao oprimido os meios de produção teatrais. Percebe, portanto, que historicamente os meios de produção da arte, suas ferramentas e pontos de vista, sempre foram confeccionados pelas classes dominantes. A aristocracia política que também estendia seus recursos para se utilizar da arte como transportadora da ideologia dominante, ainda vigora dentro dos paradigmas do capitalismo. Aqui pode ser traçado cruzamento imediato com a obra de Rancière. A estética e a política não aparecem como fenômenos absolutamente distintos, cada qual com seu domínio e suas teses. Estas duas fundem-se, deformam-se permanentemente. Como escreveu Boal (2009), “Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política” (Boal, 2009, p.11).

Augusto Boal, sistematizador de um conjunto de métodos teatrais vinculado historicamente aos movimentos políticos latino-americanos, opõe oprimidos e opressores para pensar um mecanismo básico para fazer um teatro político. Este teatro deve estar nas mãos do oprimido, deve facultá-lo a produzir arte segundo seus princípios e suas realidades, deve ser teatro de baixo para cima. Não seria esta, portanto, uma pressuposição da igualdade das inteligências? Oprimidos e opressores podem ser encontrados em formas muito variadas, não



configuram conceitos totalizantes nem universalistas. Raramente são vistos em suas formas puras e articulam-se com seus ambientes e histórias particulares. Porém, são genéricos na medida em que podem ser compartilhados por muitas pessoas e identificados no outro e em nós mesmos. Teríamos, assim, tanto o potencial para oprimir quanto para livrar-nos da opressão que sofremos, bem como perceber a opressão que produzimos.

Tanto para Boal (2009) como para Rancière (2013), as aparentes faltas de habilidades e fragilidades intelectuais fartamente atribuídas a segmentos específicos da população, não seriam nada mais que inabilidades específicas dentro de um esquema de sociedade previamente formulado pelas mesmas classes que, no auge da arrogância, consideram-se donas das verdades. Colocam aprioristicamente as competências a serem alcançadas e não habilitam todos a alcançá-las. Partem da desigualdade por princípio. Considerar que possuímos, enquanto sujeitos, as faculdades criativas necessárias para produzir conhecimento e arte, já seria, por meio de um método, restituir ao oprimido as ferramentas para produzir a realidade a seu favor. Ao menos melhorá-la. A essas inabilidades Rancière (2013) designou como “ficções estruturantes” (p.23) que se encontram aqui apresentadas não somente ao sistema de ensino, mas também a formação artística. A realidade social, múltipla e complexa, não poderia ser aprisionada dentro de um esquema absolutamente maniqueísta para que fosse bem gerida e compreendida.

4 Contra o espectador

Para defender um teatro livre dos desígnios aristocráticos e feito pelo povo, Boal (2009) opôs-se frontalmente ao que chamou de “sistema trágico-coercitivo de Aristóteles” (p.33). Este sistema seria primariamente um sistema de purgação dos males através da identificação do espectador com o personagem. Esta empatia conduz o espectador a ser ver munido das mesmas opiniões do personagem em cena e conseqüentemente trilhando imaginativamente a mesma trajetória, livrando-se por fim dos problemas morais que o afligiam, antigas causas de seu sofrimento. O herói trágico entra em cena caminhando para a felicidade e o sucesso, tão logo o obtém, descobre que seus vícios morais podem envergonhá-lo o suficiente para que somente um processo de redenção (que muitas vezes envolveria uma preferível morte) é capaz de salvar sua convivência em sociedade.

Este modelo, tido por Boal como controlador, possuiria enorme eficácia e



maleabilidade, tendo perdurado por séculos e se vendo indiferente ao modelo de sociedade no qual se encontrou. Poderia, portanto, ser visto nos filmes comerciais contemporâneos que, ao apresentar as soluções de um conflito, não repensa o conflito em si mesmo, sugando o espectador para o que subliminarmente se considera como certo. A este transporte, Boal identifica a ideologia em sua pior acepção. A que representa o modo de pensar da classe dominante transposto para os dominados, que passam a pensar de uma maneira que convém à aristocracia. Voltando, então, ao teatro, o Teatro do Oprimido opõe-se ferozmente à própria figura do espectador.

O espectador, para Boal, sugere passividade, sendo que o Teatro do oprimido é ferramenta capaz de fazer do sujeito agente ativo. O espaço cênico, no teatro tradicional, se encontra apartado daquele que contempla o espetáculo, faz com que o espectador seja agente passivo e mero receptáculo das informações contidas no que se apresenta. Ora jogado para lá ora para cá, o espectador transforma-se em marionete no teatro das intenções que subjazem ao espetáculo. A partir da ruptura dentro da concepção ator e espectador, na qual o espectador pode transformar-se em ator, o espaço cênico se funde e se superpõe ao espaço reservado aos que contemplam. O resultado disso é fazer com que quem antes somente observava uma cena possa momentaneamente entrar nela, fazendo dela uma parte de sua própria imagem subjetiva e sendo capaz de compor o mosaico de subjetividades ali apresentado, tornando-o mais rico e diverso. Neste sentido a pressuposição da igualdade das inteligências nada possui de produtora de homogeneidades, mas contempla a formação das diferenças que, para Rancière (1996), é a base verdadeira da política.

Um exemplo de trabalho metodológico característico ao Teatro do Oprimido é o teatro fórum. Este método não pode deixar de ser apresentado, com o revés de poder acarretar em uma perda considerável na compreensão do que Boal, afinal, propunha por um teatro emancipador. Este método consiste em atores que apresentam uma situação problema encenando-a no palco, para que depois se abra a possibilidade de que os espectadores subam no palco a fim de substituir os que ali estavam e proporem melhores soluções ao que foi apresentado. Este problema é sempre um vínculo de opressão trabalhado e percebido pelo oprimido. Conforme as sugestões se desenrolam no palco, os que se propõe a reencenar a solução se veem no lugar de seu oposto. O oprimido no lugar do opressor, mas, sobretudo, o opressor no lugar do oprimido. Através da arte, não mais a mística cotidiana, mas o maior grau de realidade possível.

Outro exemplo de grande utilidade é o teatro invisível. Neste o espectador nem sequer



sabe de sua condição, sendo sobreposto a ação dramática instantaneamente e conseqüentemente participando de forma ativa do que espetáculo que se segue. No caso, alguns atores encenam um caso de opressão explícito, por exemplo, o racismo, em algum lugar público, imediatamente instando as pessoas ao redor a intervir. Ou seja, o que se segue é um debate *in loco* entre opressores e oprimidos no qual o oprimido pode defender seu ponto de vista confrontando-o com o ponto de vista do opressor. Novamente acontece uma sobreposição dos espaços diferenciados anteriormente reservados ao público e aos atores separadamente. A finalidade das modalidades do Teatro do Oprimido é de gerar uma transformação subjetiva com encontros antes não previstos, também não possíveis (ou raramente).

5 Pensamento e sensibilidade

Para Boal (2009), existe pensamento na sensibilidade. O pensamento, portanto, não seria reduzido a um efeito meramente simbólico, mas uma ramificação das potencialidades sensíveis. Mesmo as palavras, tão simbólicas e abstratas, possuem vida sensível nos olhos que as veem. É notório o interesse profundo pelas qualidades sensíveis presentes no último trabalho de Augusto Boal. Ele está presente nos muitos comentários e articulações teóricas com problemas contemporâneos da neurociência e dos estudos do cérebro, sendo flagrante a presença de investigações específicas dessas disciplinas amalgamadas com o pensamento político da sensibilidade aliada à estética. Deste modo, os sentidos já ensejam uma forma particular de pensamento ligado ao aspecto afetivo, tanto quanto a memória encontra-se entendida como processo criativo e não de rememoração.

O pensamento sensível não é, para Boal, uma preparação para o que seria constituído *a posteriori* como pensamento simbólico. O pensamento sensível, longe de ser algo enterrado nos primórdios generativos dos potenciais da linguagem, possui introjeção permanente nos nossos modos de ser e perceber, sendo conectado constantemente ao nosso cotidiano, senão também, inextrincável de todo e qualquer gesto. Ele se constituiria primariamente pela memória ativa de dar novos significados ao presente através do passado, mas também dar novos significados ao passado através do presente. Através deste jogo de relações, reativamos a memória em um caráter permanentemente criativo, avesso aos embotamentos relativos a uma função memorialística estanque, obliteradora das reinvenções do passado cruciais para o remodelamento (deformação!) da própria subjetividade. A memória ativa, tal qual o espectador



em relação emancipada e se utilizada para fins políticos (estéticos), é objeto *sine qua non* para gerar uma narrativa aberta na contemporaneidade. Como exemplo textual, cito outra passagem importante,

Quero adotar a idéia de que existe uma forma de pensar não-verbal – Pensamento Sensível – articulada e resolutiva, que orienta o contínuo ato de conhecer e comanda a estruturação dinâmica do Conhecimento sensível. Quero afirmar que, para serem compreendidos, mesmo quando são expressos em palavras, os pensamentos dependem da forma como essas palavras são pronunciadas ou da sintaxe em que as frases são escritas – isto é, dependem do Pensamento Sensível. (Boal, 2009, p.27)

Coexistem, portanto, pensamento simbólico e sensível em cada indivíduo. Estruturam-se de maneira singular em cada um de nós e também abrem espaço, como veremos, para uma séria e permanente apropriação política.

6 Os canais sensíveis da opressão

Palavra, imagem e som. Três canais sensíveis distintos que, para Boal (2009), encontram-se de posse dos opressores. Através desses canais mesmo o bebê, ainda no útero de sua mãe, poderia acessar sensorialmente o mundo social, sendo que este, não seria em absoluto um mundo físico natural. Constatar-se-ia, portanto, que os canais de sensibilidade, ativos mesmo antes do nascimento, possuem um vínculo diretamente social e sem mediações com padrões aliados à natureza. Seríamos tão constitutivamente sociais quanto o somos em organicidade. É a partir daí que a docilidade advinda do controle opressivo sobre os canais sensíveis (estéticos e políticos) são necessários para que uma determinada ordem social seja mantida. Devemos ser, portanto, mercadorias também em nossos aspectos orgânicos.

O som é o primeiro dos canais sensíveis a ser ativado. Dentro do útero é aquele que impera como produtor da sociabilidade entre o bebê e o mundo de ruídos em seu entorno. A voz dos pais, as influências orgânicas ligadas à qualidade da saúde materna, os ambientes nos quais a mãe costuma frequentar, sendo mais ou menos barulhentos e estressantes. Todos estes fatores não somente fazem com que a criança desde o princípio interaja socialmente, na medida em que está pressuposta a interferência das vontades de terceiros aliada a uma possível reação por parte da criança, mas possuem a capacidade de gerar memórias duradouras por muito tempo sentidas, mesmo que não conscientemente. Como a memória nos faz questionar, haveria um



vínculo direto entre os comportamentos futuros de um indivíduo e os acontecimentos sociais quase embrionários.

A imagem seria a segunda a entrar em cena, dada sua dependência visual. Ao nascermos somos desde já bombardeados pelas imagens que nos são apresentadas, fortuitamente ou por intenção. Estas podem ser de satisfação, tranquilidade e ternura. Podem também ser de violência, descaso e desconforto. Certamente, nos familiarizam mais com certas coisas nos excluindo outras vivências. A palavra, elemento mais elaborado e custoso, único dos canais a ser inventado pelo homem, demanda necessariamente mais tempo para ser dominada, sendo, portanto, mais tardiamente encarada pela criança como elemento de dominação.

Os sentidos, necessários às apropriações sensórias e ao Pensamento Sensível, são descritos por Boal como seletivos.

Jamais poderemos ver (enxergar) tudo que olham nossos olhos, escutar tudo que ouvem nossos ouvidos, sentir tudo que toca nossa pele, gustar todos os gostos, olfatar todos os cheiros. Olhos nos permitem ver, mas também escondem; nossos ouvidos ensurdecem quando nos convém. São assim todos os nossos sentidos. (Boal, 2009, p.56)

É através da apropriação daquilo que nossos sentidos e, em último caso, do que nosso próprio pensamento sensível pensa, que a dominação é imposta sobre a palavra, a imagem e o som. Já que nascemos seres estéticos, por que sensíveis, também já nascemos sujeitos às disputas e orientações afetivas e políticas.

7 A partilha do sensível

Ranciére (2009) entende pelo termo “partilha” duas coisas distintas, que em parte se opõe, mas também se completam. O termo pode significar aquilo que se tem de comum, que se compartilha e permanece em uma ordem de pertencimento similar, mas também significa aquilo do qual se é excluído por não pertencer à ordem do comum. Ou seja, a partilha do sensível é a maneira pela qual as funções comunitárias, o que é considerado comum ou não, é dividido entre pessoas em um ambiente social. Alguns comportamentos, ideias, maneiras de ser e pensar são excluídos da “ordem do discurso” que conecta o senso comum, enquanto outros são considerados aceitáveis e pressupostos como partilhados pela ampla maioria da população, considerados erroneamente como naturais ou normais. A partilha do sensível é uma espécie de



regime específico das normalidades entendidas em um âmbito cultural. A cada sociedade sua partilha, a cada partilha suas exclusões.

A esta partilha sobrepõe-se atos estéticos e políticos que, para Rancière, encontram-se profundamente interligados. A política, deste modo, aconteceria não através da chave do consenso, ou seja, daquilo que se possui em comum, mas da ordem do dissenso, sendo aquelas coisas que não são igualmente pressupostas por dois indivíduos distintos. Como nota Marques, em artigo sobre Rancière,

O dissenso (ou desentendimento) é menos um atrito entre diferentes argumentos ou gêneros de discurso e mais um conflito entre uma dada distribuição do sensível e o que permanece fora dela, confrontando o quadro de percepção estabelecido. (Marques, 2011, p.26)

Ou seja, existe uma distribuição do sensível, que para Boal (2009) se utilizaria dos canais sensíveis de opressão, incluindo alguns e excluindo outros dentro do que é considerado normal. As formas de pensar, comunicar-se, portar-se, estetizar-se, digamos, são matizadas por uma partilha específica pertinente a uma dada sociedade. O que se pode dizer também é que, para Boal, a esta partilha também estética do sensível se coloca um vínculo forte de opressão que dualiza as relações e transformam os dominados, aqueles privados de satisfação de suas vontades ou desígnios humanos particulares, em criaturas dóceis. Muitas vezes afeitas a opressão que sofrem. A isto, como conclui Rancière, poderia se colocar uma re-partilha do sensível, quem sabe? O certo é que, nos dois pensadores, estética e política encontram-se tão profundamente interligadas que se tornaria quase impossível purificá-las. A política depende de seu viés estético, bem como a estética, por que matizada por uma “partilha do sensível”, não se diferencia de seu caráter político.

Seguindo mais adiante, encontramos uma forma de “partilha do sensível” em Rancière, que foi identificada no início deste trabalho como a pressuposição da igualdade das inteligências. A ligação que se estabelece com o Teatro do Oprimido é que, ao restituir ao oprimido ferramentas de produção teatrais (que por estéticas que são, tornam-se políticas), há uma reconfiguração dos modos de apropriação e construção da sensibilidade. Os afetos são repensados e uma memória criativa é ativada, capaz de transformar o significado de eventos passados. Este passado envolve desde a história do próprio país e de seus quadros políticos, até as opressões internalizadas em suas diferentes maneiras, ora por sermos dóceis, ora por de fato oprimirmos. Rancière critica negativamente a concepção Benjaminiana, contida no famoso



trabalho “A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica”, por reafirmar a necessidade de uma estetização maior da política que, para Benjamin, encontrava-se desencantada e disciplinada por este mesmo viés.

8 A re-partilha do sensível e o Teatro do Oprimido

As técnicas do Teatro do Oprimido já apresentadas, teatro fórum e teatro invisível, são exemplos de como a arte política, e neste caso uma forma estética de política, podem repatriar os mecanismos formadores da subjetividade, seja individual ou coletiva. O teatro fórum promove o embate de subjetividades necessário à reorganização dos pontos de vista, que são confrontados. O teatro invisível imerge necessariamente o espectador na cena, rompendo os vínculos de opressão característicos do teatro tradicional que separam atores e espectadores fazendo com que os segundos sejam elementos passivos e simples receptores dos paradigmas apresentados pelos primeiros. Pressupor a igualdade das inteligências seria uma maneira pela qual o Teatro do Oprimido restitui propriedades ao oprimido, ao considera-los igualmente aptos a produzir criativamente, obviamente não aptos se imersos na partilha comum do Pensamento Sensível.

Na linguagem de Rancière, o Teatro do Oprimido opera um encontro entre diferentes formas de sensibilidades partilhadas. Não a mera divergência de opiniões, mas espectros diferentes do sensível lutando para contar da mesma maneira para a sociedade, para ser voz possível e presente. Voz dos oprimidos e dissenso necessário para a existência da política em sua melhor acepção, o Teatro do Oprimido consegue estabelecer um vínculo sensível de emancipação por não somente pressupor uma igualdade de inteligência e entender o caráter sensível das formas de pensamento, mas por levar estas mesmas concepções a um aspecto prático de transformação. Através de um segmento artístico largamente difundido, mesmo que parcamente politizado, que é o teatro, buscam-se formas específicas capazes de tornar o cidadão apto a lidar com as diferentes formas de opressão e ouvir vozes antes negligenciadas pelos ouvidos.

As ideias até agora apresentadas possuem o poder de, certamente, subverter a concepção clássica de estética, transmutá-la em algo bem mais específico, melhor definido por Rancière.

Mas, repito, a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna



as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. (Rancière, 2009, p.31)

Curiosamente, Boal (2009) também se refere à *mimesis* em seu sentido aristotélico, retificando o posicionamento teórico convencionalmente atribuído a esta ideia. O conceito de *mimesis* não significaria somente que a arte imita a natureza, mas muito mais profundamente, que a arte imita o princípio criador que opera na produção artística. Neste sentido a arte ainda configura um vínculo direto com a natureza, mas, para Rancière, isto vai além. Não seria somente representar a força criadora inerente à natureza, mas inerente a uma partilha específica de sociedade. Ou seja, a um regime de visibilidade específico das artes. A natureza aristotélica, princípio criador imitado pelas artes, torna-se algo bem mais específico e cambiante, como define Rancière sobre a partilha do sensível.

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. (Rancière, 2009, p.16)

Seguindo esta concepção, pensar a estética, para Rancière, é antes de tudo pensar o que, dentro de um regime específico de sensibilidade, se pode produzir artisticamente e quais os confrontos possíveis entre regimes estéticos distintos. Não seria, portanto, o significado mais tradicional do termo que remete a uma plena apreciação do Belo, e quais as ferramentas mais interessantes para alcançá-lo na plenitude de sua forma. Seria, sobretudo, o que dentro de uma temporalidade específica pode ser produzido como Belo, e também aquilo que destoa da produção considerada comum. Assim, o Teatro do Oprimido pode proporcionar não uma arte de vanguarda no que toca o experimentalismo estético-formal, mas um choque verdadeiro de regimes de visibilidade distintos que, através do desentendimento (desacordo de percepções), re-partilha o espectro possível das sensibilidades.

9 Como na infância

De um modo mais elementar, e simultaneamente fazendo um retorno ao início deste trabalho, vale ressaltar outra maneira de partilhar o sensível definido por Rancière, neste caso não muito intencionalmente, na obra *O Mestre Ignorante*. Em breve momento, Rancière cita a



infância como um momento da vida no qual o conhecimento é apropriado criativamente, no qual a memória necessária para organizar os dados ainda processa as informações de maneira criativa. A criança possuiria um mecanismo, perdido ao longo do contínuo policiamento do aprendizado sofrido na educação convencional, muito mais adaptado ao melhor conhecer. Ela o faz por método associativo, ou seja, por imitação. O autor defende que a criança, ainda cedo, imita o que o adulto faz como forma de também lidar com as coisas do mundo. Assim ela aprende as formas, as ações, os jeitos e gestos pertinentes ou não a cada momento. Da mesma forma, o aprendizado adulto poderia seguir este princípio anteriormente exposto ao longo da tematização sobre a pressuposição da igualdade das inteligências e exemplificado pela experiência de Jacotot de ensinar uma língua que era, para ele, desconhecida. Ao traduzirem um livro associando palavras, os estudantes estariam fazendo como faz uma criança, imitando, tentando, errando, tentando novamente. Para Rancière, não haveria forma melhor de aprendizado, forma infantil que já alcança a possibilidade de uma partilha mais aberta do sensível.

Seguindo o caminho que até agora foi traçado, a questão natural seria se o Teatro do Oprimido é capaz de fazer-nos agir como na infância. Vejamos, existe uma relação direta entre a pressuposição da igualdade das inteligências e uma partilha mais aberta do âmbito sensível. Então, o que podemos dizer com relação à obra de Boal é de que o elemento teatral que mais se aproxima de um modelo infantil de tentativa e erro é o ensaio. Pois bem, o Teatro do oprimido é definido pelo próprio Boal como um “ensaio da revolução” (Boal, 2009, p.215). O ensaio seria a forma capaz de permitir um saber aberto e criativo aliado ao ensejo de uma transformação da subjetividade. Ele é aberto em todas as suas instâncias, não pressupõe a finalização característica da obra de arte tradicional e possibilitaria uma introjeção dentro de um pensamento sobre o regime de visibilidade das artes. Ele se coloca entre o que se expõe como arte e aquilo que é compreendido como arte. Deste modo o Teatro do Oprimido poderia ser entendido, em parte, como um pensamento típico da forma de organização infantil, ou seja, essencialmente criativa. Obviamente não se trata de fazer da infância um fetiche intelectual, mas capturar o que dela nos pode fazer mudar o olhar sobre o modo de produção artística.

10 O espect-ator emancipado

Podemos vislumbrar um trecho da obra de Rancière *O Espectador Emancipado*, na qual o



teatro é diretamente tematizado.

Esse diagnóstico abre caminho para duas conclusões diferentes. A primeira é que o teatro é uma coisa absolutamente ruim, uma cena de ilusão e passividade que é preciso eliminar em proveito daquilo que ela impede: o conhecimento e a ação, a ação de conhecer e a ação conduzida pelo saber. É a conclusão formulada por Platão: o teatro é o lugar onde ignorantes são convidados a ver sofrendores. O que a cena teatral lhes oferece é o espetáculo de um *páthos*, a manifestação de uma doença, a doença do desejo e do sofrimento, ou seja, da divisão de si resultante da ignorância. O efeito próprio do teatro é transmitir essa doença por meio de outra: a doença do olhar subjugado por sombras. Ele transmite a doença da ignorância, a máquina óptica que forma os olhares na ilusão e na passividade. A comunidade correta, portanto, é a que não tolera a mediação teatral, aquela na qual a medida que governa a comunidade é diretamente incorporada nas atitudes vivas de seus membros. (Rancière, 2012, p.8)

O que seria esta crítica senão uma crítica também frontal ao que Boal chamou de “sistema trágico-coercitivo de Aristóteles”? Não é possível, aqui, traçar uma comparação refinada das compreensões terminológicas destes dois autores, mas é evidente que os embates são os mesmos.

O Teatro do Oprimido, deste modo, transforma, segundo Boal (2009), o espectador em espect-ator. Transforma-o em agente ativo de transformação através do teatro. Com isso rompe com a doença teatral a qual se refere Rancière e figura como um tipo contemporâneo, também mencionado por Rancière mais adiante, de tentativa de eliminar a relação que o teatro possui com o espectador. Para isso Rancière defende a emancipação do espectador tal qual a emancipação do aluno em relação a seu mestre. Resta saber agora, e isso exige maior reflexão, se o que Rancière designa como espectador emancipado possui relação com o que Boal designa por espect-ator, e se o teatro de Boal, um teatro que fragiliza a figura do espectador, pôde, historicamente, alcançar o que foi proposto por Brecht ou Artaud.

Referências

- Boal, A. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro, Garamond, 2009.
- Boal, A. *Stop: c'est magique!*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- Boal, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.



MARQUES, Ângela. *Comunicação, estética e política: a Partilha do Sensível Promovida pelo Dissenso, pela Resistência e pela Comunidade*. Revista *Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011.

Rancière, J. *A Partilha do Sensível, estética e política*. São Paulo; EXO experimental, Editora 34, 2009.

Rancière, J. *O Desentendimento, política e filosofia*. São Paulo, Editora 34, 1996

Rancière, J. *O Espectador Emancipado*. São Paulo, Martins Fontes, 2012

Rancière, J. *O Mestre Ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013