

VERDADE E ÉTICA NO TEATRO INVISÍVEL

BALESTRERI, Silvia¹

RESUMO

O teatro invisível, tal como concebido e praticado por Augusto Boal, foi considerado por ele uma das primeiras modalidades do que mais tarde denominou “teatro do oprimido”. Sua prática, inicialmente justificada por permitir a abordagem de determinados temas em situação de ditadura, com o intuito de burlar a censura, é hoje contestada por alguns, que consideram um desrespeito aos “espect-atores” a não-revelação de que se trata de cena previamente preparada. Boal teve que responder a essas críticas com frequência. Uma das respostas que elaborou em um de seus livros faz uma diferença entre verdade sincrônica e verdade diacrônica. Esta comunicação pretende analisar a questão da verdade e da ética nas práticas do teatro invisível hoje, considerando suas ações do ponto de vista micropolítico, tal como estabelecido por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Será também problematizado o *status* de “espect-ator” para este tipo de participante involuntário. Serão utilizadas, como exemplo, algumas experiências de teatro invisível relatadas por Augusto Boal em seus livros e outras vividas pela autora com diferentes grupos.

Palavras-chave: Teatro Invisível; Espect-ator; Ética

ABSTRACT

Invisible theatre, as conceived and practiced by Augusto Boal, was considered by himself as one of the earlier forms of what he later denominated “Theatre of the Oppressed”. Its practice was initially justified because it allowed tackling certain themes in the context of a dictatorship, with the aim of circumventing

¹ Professora do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalhou com Augusto Boal na primeira formação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio). Atualmente coordena o projeto de pesquisa Teatro e Produção de Subjetividade: Exercícios Micropolíticos. Criou e ministra duas disciplinas de Teatro do Oprimido no Dep. de Arte Dramática da UFRGS.

ensorship. However its current critics question the invisible theatre's practice, arguing that it is disrespectful to spectators not to disclose to them the fact that what they are witnessing is a previously prepared scene. Boal frequently had to answer to that critique. One of the answers that he developed in one of his books differentiated synchronic truth from diachronic truth. This article aims to analyse the issue of truth and ethics in the practices of invisible theatre today, considering its actions from a micro-political point of view, as established by Gilles Deleuze and Felix Guattari. The status of "spect-ator" for this type of involuntary participant will also be discussed. The examples used are Boal's invisible theatre practices reported in his books and some invisible theatre experiences undertaken by the author herself among different groups.

Key words: Invisible Theater; Espect-actor; Ethics

O presente texto é constituído de apontamentos e reflexões para a sistematização de uma pesquisa sobre Teatro Invisível, dentro das preocupações que inspiram o projeto Teatro e Produção de Subjetividade: Exercícios Micropolíticos, coordenado pela autora. Tais apontamentos e problematizações podem vir a contribuir para a reinvenção dessa prática.

Dos três termos que compõem o título dessa comunicação, talvez aquele que seja de definição um pouco menos trabalhosa é exatamente esta que foi considerada por Augusto Boal uma das primeiras modalidades do Teatro do Oprimido (TO), junto ao Teatro Jornal e ao Teatro Imagem: o Teatro Invisível (TI). Aqueles leitores mais atentos dos livros de Boal, especialmente se tiveram contato com algumas edições de seus livros feitas no estrangeiro, perceberão que nomenclaturas, descrição, análise e debate sobre técnicas e modalidades do TO não seguem uma coerência linear, mas repetem-se, reagrupam-se, enfatizam ora um aspecto ora outro e, algumas vezes, discordam entre si. Tal característica, que não é apenas dessa obra escrita, mas também se encontra na obra de outros autores, mostra as elaborações e reelaborações dessa prática, que aparecem ora como criação original, ora como sistematização de técnicas colhidas em diferentes grupos e situações. Estas, se guardam uma coerência entre si, é a de proporem a socialização de

determinados meios de criação teatral para além de grupos teatrais ou atores formalmente estabelecidos. A utilização de técnicas e modalidades do TO tem por fim algum tipo de transformação social em favor da garantia de direitos humanos e do combate a diferentes tipos de exploração, seja no mundo do trabalho, na esfera doméstica, nas relações pessoais ou no âmbito das instituições sociais.

O **teatro invisível** consiste em se preparar uma cena, para apresentar em um espaço de acesso público, sem que ninguém, exceto os atores, venha a saber que se trata de uma encenação. Pode-se dizer que sua utilização dentro do TO objetiva que a encenação forneça um questionamento de comportamentos, hábitos e mecanismos de poder que foram **naturalizados**, suscitando o debate e a mobilização sobre o tema proposto. Com esta definição, pode-se ver que esta modalidade guarda propósitos bem diferentes de uma “pegadinha” de programas de TV ou de pequenas cenas que estudantes faziam ou fazem nas escolas, para, enganando as autoridades escolares, conseguirem a interrupção de uma aula ou mesmo a dispensa de atividades em todo um turno; difere também dos disfarces de um espião - esse exemplo é de Boal - ou das “aulas trote” para calouros em universidades. O que guardam em comum todas essas práticas é a representação pré-concebida de uma situação, que não se mostra como tal, para produzir determinados efeitos.

No caso do Teatro Invisível, além da inserção da cena na vida cotidiana, é aconselhável que os atores nunca revelem que o são, para que se produza o efeito esperado de envolvimento dos “espectadores” com o tema da encenação e para que a mobilização ou a ativação assim conquistada não se dilua mediante o argumento de que “era apenas representação”. Aí está uma de suas características mais importantes e um dos motivos das polêmicas que desperta. Outra restrição que frequentemente se faz a essa prática no campo das artes cênicas, é a de que, se a cena está diluída no cotidiano e somente os atores têm conhecimento de que se trata de cena previamente ensaiada, não se franqueia aos assim chamados espectadores – ou espect-atores, como quer Boal – a fruição estética como tal e tampouco os efeitos que uma fruição

poderia lhes propiciar, ou seja, o “público” não seria afetado esteticamente, pois, para ele, trata-se simplesmente de uma cena cotidiana.

Cabe lembrar que há diferentes modos de TI: uns totalmente invisíveis e outros apenas parcialmente invisíveis. No primeiro caso, cito o rapaz melancólico em Bári, cena que descreveremos mais adiante, e uma cena contra a homofobia no metrô de superfície de Porto Alegre e região metropolitana – Trensurb -, no Rio Grande do Sul, em que um casal de homens se reencontra e vive uma pequena cena romântica dentro do trem². Um bom exemplo de TI parcialmente invisível é a da abertura de covas na praia como oposição à usina de Angra dos Reis. É mais comum a apresentação de pequenas cenas que, pelo inusitado da situação, chamam a atenção para o tema em pauta, pois se sobressaem das cenas comuns e cotidianas: homem que conduz sua esposa com uma coleira, homem que quer comprar um vestido para si, mulher com dois namorados, negro que se vende como escravo ao final do século XX, cidadãos que lavam monumentos “porque o governo não faz a parte dele”, desempregado que quer pagar supermercado com a força de trabalho, e tantos outros. Em todas há o impacto do inusitado e da quebra da rotina: uma sacudida na percepção e na consciência; com o intuito da transformação ou enfraquecimento de relações sociais de poder, de diluição de ideias preconceituosas e de práticas excludentes instituídas.

Eu diria que o TI mira uma transformação micropolítica de certas realidades desiguais, ou uma agitação molecular em subjetividades ilusoriamente estabelecidas, através da exposição a uma alteridade. A política que instaura, em geral, limita-se a relações conscientes de poder e não visa rearranjos perceptivos - visuais, táteis, auditivos. Como trabalhar um “ver tudo que se olha” ou “escutar tudo que se ouve” ampliados³? Do ponto de vista das artes cênicas, exige capacidade de improviso e domínio de cena dos atores e, se os espectadores não têm consciência de que se trata de cena preparada, os atores entre si funcionam como espectadores uns dos outros, pois a atenção

² Ambas as cenas estão narradas mais detalhadamente em BALESTRERI, Sílvia. *Boal, performer?* Anais do XXI CONFAEB. São Luís, MA: Ed. UFMA, 2011. Disponível em <http://www.faebr.com.br/livro/Mesas%20rendondas/transformacao%20no%20teatro%20do%20oprimido.pdf>

³ Nomes de duas das categorias de exercícios e jogos do Teatro do Oprimido, assim batizadas pelo próprio Boal, que remetem ao próprio objetivo das atividades nelas incluídas.

deve ser redobrada, para jogar e incluir ou contar no jogo com a participação de qualquer um que presencie a cena. Os atores aquecedores ou “atores-curingas” não apenas inicialmente assistem, como provocam que outras pessoas assistam à(s) cena(s) apresentadas.

Sobre os outros dois termos do título de minha comunicação – ética e verdade – não apenas não há um consenso, como há o amplo conjunto de debates em torno deles ao longo da história da filosofia. A prática do TI, eventualmente justificada por Boal por permitir a abordagem de determinados temas em situação de ditadura – no caso, argentina -, com o intuito de burlar a censura, é hoje contestada por alguns, que consideram um desrespeito aos “espect-atores” a não-revelação de que se trata de cena previamente preparada. Boal teve que responder a essas críticas com frequência, e se vê mesmo em seus livros que houve debates entre praticantes sobre a questão moral do envolvimento de espectadores que não têm consciência de sê-lo dentro dos grupos que o praticavam.

Referindo-se a uma cena de TI em Bári, no sul da Itália, em que um rapaz mostra publicamente estar solitário, desempregado e cogita a possibilidade de se suicidar, diz Boal: “O grupo ficou emocionado e alguém levantou a questão: moralmente, será correto o que fizemos? Porque a verdade é que tal fato não tinha acontecido com esse ator: nosso amigo brasileiro estava bem empregado, bem casado, bem acompanhado – era o contrário do personagem que havia interpretado. Portanto não era verdade.” E continua: “Não era verdade? Repito a pergunta: por que não era verdade? (...) A que verdade nos referimos?”⁴ Aqui Boal faz uma diferença entre verdade sincrônica (está acontecendo aqui e agora) e verdade diacrônica (aconteceu e acontece em outros momentos e lugares). E completa: “Embora não fosse verdade, era verdade!” E, mais adiante, esclarece: “Não era verdade que o ator fosse o personagem, mas era verdade que ambos existiam. E os problemas de ambos eram verdadeiros.”⁵

⁴ BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 123

⁵ BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 123

Burstow, em cuidadoso artigo⁶, no qual põe em questão alguns “dogmas” do teatro invisível e chama a atenção para riscos e benefícios dessa prática, faz ressalvas e sugestões sobre diferentes temas e modos de abordá-los ao se praticar essa modalidade do teatro do oprimido. A autora fala do lugar de uma educadora de adultos e analisa práticas em que há manipulação dos sentimentos dos que presenciam a cena sem saber ter sido esta previamente ensaiada – situações como uma ameaça de suicídio são descartadas por ela como uma opção razoável de roteiro. Sugere abordagens que não ponham em risco física e moralmente os espectadores. Sobre a verdade diacrônica mencionada por Boal, pondera ser este um argumento fraco, pois “em um nível importante, verdades diacrônicas não são verdadeiras”, o fato de um imigrante ter se matado meses antes não torna verdadeiro o fato de que “o homem diante de seus olhos era suicida e que, se não fizessem nada, em poucas horas, ele poderia estar morto”⁷. Junto às restrições que levanta, inclusive quanto à postura de muitos curingas - os animadores de teatro do oprimido – que funcionam como se os fins justificassem os meios, Burstow reitera ser o TI uma potente técnica de ação social e de formação e informação. Suas restrições não são moralistas, pois não descarta a força desse tipo de prática e reconhece algumas de suas vantagens na formação de adultos – que é seu campo de atuação. O que chamamos mais acima de teatro parcialmente invisível se aproxima à referência da autora a um “espaço ‘opaco’ entre invisibilidade e visibilidade” que, segundo ela, os praticantes de TI deveriam “ao menos considerar ocupar”⁸. Suas ideias merecem ser analisadas em texto dedicado especificamente a debatê-las, o que pretendemos fazer em um momento subsequente. Por ora, limitamo-nos a sugerir que suas colocações podem não ser uma contraposição ao que falaremos a seguir.

Nietzsche associa a vontade de verdade com a moral cristã: “O que quer quem procura a verdade? Qual é seu tipo, sua vontade de poder?”⁹. Quer-se a verdade não em nome do que o mundo é, mas do que o mundo não é. Quem

⁶ BURSTOW, Bonnie. Invisible theatre, ethics, and the adult educator, *International Journal of Lifelong Education.*, 27, n. 3, p. 275-288, 2008.

⁷ Id., p. 280. Tradução nossa.

⁸ Id. p. 286. Tradução nossa. A autora tomou emprestada a noção de espaço ‘opaco’ de BURLESON, J. *Augusto Boal's theatre of the oppressed in the public speaking and interpersonal communication classrooms*. Doctoral dissertation, Louisiana State University, USA, 2003.

⁹ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976. p. 108

não quer enganar faz da vida um erro e do mundo uma aparência, quer que a vida corrija a aparência e sirva de passagem para o outro mundo. Boal, por sua vez, diz que “a ficção é apenas uma das múltiplas formas que a realidade assume”¹⁰. E que a “(...) a palavra *ficção* (...) *significa nosso desejo de dizer a verdade, mentindo!*”¹¹

O conceito filosófico de Realidade pode ajudar nesta problematização do TI. Eis a primeira definição de Nicola Abbagnano em seu dicionário: “1. Em seu significado próprio e específico, esse termo indica o modo de ser das coisas existentes fora da mente humana ou independentemente dela.”¹² Isso nos leva a pensar que, quando estamos no plano da linguagem (e da comunicação), tudo é representação, então não caberia o juízo moral de oposição ao TI, porque estaria “enganando” as pessoas. Quem engana quem em uma cena pública?

Helga Finter, em texto sobre teatralidade, que discute “espetáculo do real ou realidade do espetáculo”, refere-se a uma comparação de Gertrud Stein entre uma cena de rua (“real”) e uma cena de teatro, comparação essa que, a meu ver, corrobora a prática do TI dentro das propostas do TO:

“a escritora compara uma cena real – real scene –, da qual alguém participa, com uma cena de teatro, da qual se é somente espectador. Ela prefere a primeira cena justamente pelo tipo de participação exigida, porque tal cena permitiria uma realização da emoção provocada – completion of excitement. Por outro lado, a cena de teatro representada só causaria um alívio – relief. A primeira cena aboliria, além disso, a diferença de temporalidade entre o visto e o vivido, entre a cena e o público. A imediatez da cena real avança contra a mediatização teatral. A cena de rua, ao colocar em jogo uma demonstração de um acesso de violência, permite uma participação liberada do dever

¹⁰ BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 23-24

¹¹ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 294

¹² ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 831

de atribuição de papéis e de funções sociais e também uma memória cultural para os atos e os atores.¹³

Ao final do mesmo parágrafo, sobressai um aspecto que, se confrontarmos com a características do TI, guardaria uma diferença com este: “A cena da vida se faz, se executa: necessária, implacável, livre de qualquer saber prévio, tanto dos atores como dos espectadores.”¹⁴ Embora os atores de TI tenham exatamente esse saber prévio, embebidos e emaranhados no tecido social, com as verdades parciais, simulações e resistências neste encontrados, na maioria das vezes, são eles que mais se expõem e correm riscos, pois, para eles, o imprevisto está sempre presente e a exposição ao inusitado faz parte do jogo.

Não é intenção do TI causar estresse nos espect-atores, embora isso possa acontecer, mas há sempre os atores-curinga - também chamados aquecedores - para minimizar esses efeitos. Não dá para não haver nenhum estresse, senão não se revelam os conflitos.

Restrições ou interesse pelo TI dependem, talvez, de que concepção de subjetividade se tem: como recipiente ou em constante produção, fechada ou porosa, aberta ou não à alteridade. Em um pensamento que privilegia o movimento e a mutação constantes, **macropolítica** é aquela dos territórios reconhecidos, das grandes definições identitárias, dos partidos, associações e dos embates em torno do Poder de Estado. **Micropolítica** é a dos desmanchamentos, da agitação das partículas que compõem os territórios existenciais e outros, das linhas de fuga, que desfazem esses territórios propiciando ou forçando a composição de novos territórios.

A ética não se trata, aí, do rigor de um conjunto de regras nem de um sistema de verdades tomadas como valor em si: ambos são de ordem moral. Ético “é o rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir dessas diferenças”¹⁵.

¹³ FINTER, Helga. “A teatralidade e o teatro - espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha.” *Teatro Al Sur*, nº 25, out. 2003. s.p. Grifo nosso.

¹⁴ *Id. Ibid.*

¹⁵ ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v.1, n. 2, p. 241-251, set./fev., 1993. p.245

Importa, no TI, jogar com os repertórios sociais (relativizá-los), desgrudar subjetividades que goram e grudam; submetê-las a determinados encontros; não importa o ego de cada um, mas fazer fendas, abrir poros nos contornos que atrapalham a vida (afetar e ser afetado), botar o inconsciente para funcionar, produzir outros mundos (ou catalisar as mudanças), incentivar um outrar-se. Por exemplo: a homofobia é uma negação da alteridade, que às vezes se expressa em um desejo de matar o outro psíquica e fisicamente. Creio que a intervenção no Trensurb ajuda a enfraquecer esse repertório (o homofóbico-em-nós), ou ao menos contribui para esse enfraquecimento. Cada vez que sei de uma violência contra homossexuais, penso no TI como alternativa viva e enraizada no cotidiano, tentando diluir o que pode haver de condescendência a essas agressões e afirmar forças que conduzem ao encontro com o outro. Não uma aproximação de egos, mas um encontro de forças ativadas.

Há estética se houver criação de mundos; não se trata aqui da “fruição”, mas de uma provocação de deserções identitárias que permita uma abertura ao outro, possibilitando reinvenções de si e do mundo. Essa micropolítica pode também inspirar pesquisas e experimentações na fronteira entre teatros “totalmente” ou parcialmente invisíveis, de forma a propiciar, talvez, um efeito estético nos espect-atores. Nas práticas que temos constituído recentemente, esse é um possível próximo passo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALESTRERI, Sílvia (Sílvia Balestreri Nunes). *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica-SP, 2004.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. "Invisible theater: Liège, Belgium, 1978". *The Drama Review*, Cambridge, MA, v.34, n.3, p.50-65, fall 1990.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 14.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, Augusto. *Teatro legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BURSTOW, Bonnie. Invisible theatre, ethics, and the adult educator, *International Journal of Lifelong Education.*, 27, n. 3, p. 275-288, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

FINTER, Helga. "A teatralidade e o teatro - espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha." *Teatro Al Sur*, nº 25, out. 2003. Tradução autorizada para o evento Próximo Ato 2007, promoção Itaú Cultural, São Paulo, SP. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/helga_finter.pdf Acesso em 10 de outubro de 2011

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v.1, n. 2, p. 241-251, set./fev., 1993.

SCHUTZMAN, Mady. "Canadian roundtable: an interview". In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994a. p.198-226.

SMITH, Anne Louise. *Forum theater and the role of joker*. social activist, educator, therapist, director; the changing perspectives of canadian jokers. Dissertação (Master of Arts)- Department of Drama, University of Alberta, Canadá, Fall, 1996.