

O Teatro do Oprimido: Elementos para Reflexão e Ação Pastoral

David Bruno Narcizo ¹

Resumo: Teatro do Oprimido, fenômeno iniciado por Augusto Boal durante o Teatro Moderno Brasileiro (1960-1990). Este, exilado durante a Ditadura Militar no Brasil, tem Centros do Teatro do Oprimido (CTOs) na Índia, África, Argentina e diversos outros países, além do Rio de Janeiro. Em uma de suas palestras, diz que, após apresentar obras para o MST, percebeu que os artistas jamais viveram a segregação e opressão que aquelas pessoas viviam/vivem, assim, viu-se a necessidade de aqueles que estavam naquela situação, tivessem voz para poderem dizer e pensar a sua própria condição humana. A partir disto, Boal propõe uma linguagem de arte político-dramática onde o artista, agora qualquer pessoa em situação de opressão, constrói sua própria obra e é protagonista da sua própria libertação. A Pastoral, para acontecer de forma efetiva, deve permitir que toda a família de fé de uma comunidade possa passar por um processo de metanóia e ao mesmo tempo, com a consciência de sua condição, viver a sua própria libertação. Portanto, vemos no Teatro do Oprimido elementos de pastoral que podem inspirar a reflexão teológica e principalmente, motivar a ação pastoral nas comunidades de fé que hoje vivemos, à Libertação e Salvação a partir da Cruz e da Ressurreição do Cristo.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido. Augusto Boal. Libertação. Salvação.

INTRODUÇÃO

Ao observar as atitudes pastorais propostas pelo Concílio Vaticano II e pela teologia que se formou na América Latina, vemos que, a partir delas, despontaram atitudes pastorais com uma originalidade exclusivamente autóctone (BRANDT, 1974, p. 54).

Os aspectos da cristologia, da trindade, da soteriologia e até, da teologia bíblica, dentro da realidade e do chão da América do Sul, formularam questões e deram respostas com a cara e o jeito da realidade vivida pelo povo deste local e desta terra.

A realidade da centralização do poder, o diálogo e até, entrega da Igreja frente à dominação europeia durante os séculos XV até o XIX (Cf. BINGEMER, 2017, p. 22-23) e, posteriormente, os regimes totalitários aos moldes americanos que se formaram no Brasil e, na maior parte dos países latino-americanos, organização política estas em formato de ditaduras (Cf. BINGEMER, 2017, p. 30) Elas, sob a justificativa de que iriam acabar com o comunismo cometeram diversas atrocidades mesmo que de fato, em terras brasileiras e latino-americanas, este modelo político sem Estado e totalmente sob a responsabilidade dos trabalhadores, jamais tenha existido.

¹ Bacharel e Mestrando em Teologia pela PUC SP. Especialista em Cristologia pelo Centro Universitário Claretiano. Integra o Grupo de Estudos LERTE – Literatura, Religião e Teologia sob orientação do Prof. Dr. Antônio Manzatto. Bolsista CAPES. Contato: dbrunonarcizo@gmail.com

Mesmo não existindo nestas terras, este problema cruel e truculento dos regimes totalitários, foi tema para diversos debates e, com a pele e busca de diálogo e espaços de voz, moldaram a teologia latino-americana.

Nesta realidade, apareceram diversos místicos como dom Helder Câmara, dom Paulo Evaristo Arns, dom Pedro Casaldáliga, entre muitos outros, que serviram de inspiração para lideranças atuais como padre Júlio Lancellotti e Frei David.

Olhando esta realidade, percebemos que este espírito profético do cuidado, da proteção e da busca do diálogo e também, da contestação das atitudes de opressão e de segregação, permeado com a garantia da escuta, não foi algo exclusivo da teologia, mas também de manifestações populares na educação, na arte e na cultura.

Na educação, vemos a proposta da pedagogia do oprimido de Paulo Freire onde, o método pedagógico se fundamentou na expectativa de que o sujeito, a partir da tomada de consciência de sua condição humana de oprimido, com um sentimento e raciocínio crítico, buscasse a tomadadas rédeas de sua vida e se tornasse um sujeito ativo na sua transformação e libertação.

Vemos também a proposta de Augusto Boal, que vem a ser o tema central deste artigo, com o Teatro do Oprimido, que abre para diversas técnicas que propõem um ambiente de diálogo, participação política e construção de liberdade a partir da organização dos próprios oprimidos.

Ao observar esses elementos, vemos que o Teatro do Oprimido pode ser um meio de refletirmos a nossa prática pastoral.

1 O TEATRO BRASILEIRO E A ESTÉTICA DO OPRIMIDO

1.1 O TEATRO BRASILEIRO

O teatro brasileiro nasce ligado diretamente aos jesuítas como meio de provocar uma catequização dos nativos. Nas obras dramáticas, as propostas em sua maioria estavam ligadas ao viés religioso e cristão para estabelecer, mediante a imagem e voz, o diálogo com os povos nativos.

Os colonizadores portugueses haviam trazido da metrópole o hábito das representações, mas não se ajustando elas aos preceitos religiosos, Nóbrega incumbiu Anchieta (1534-1597) de encenar um auto. O jovem evangelizador, cognominado, pela tarefa admirável de cristianização dos silvícolas, o “Apóstolo do Brasil”, tinha pendores literários diversos, e se distinguiu no gênero epistolar, na gramática e na poesia, de lirismo devoto e inspirada fatura (Cf. MAGALDI, 2004, p. 16).

Durante o período colonial e início do Brasil República, o que se fez de teatro no Brasil foram obras de dramaturgos estrangeiros e nas encenações, os atores e atrizes brasileiros e brasileiras, procuravam imitar os trejeitos e formas estrangeiras de falar, se vestir, agir, etc., assim, produziam um teatro brasileiro sem cara de Brasil.

Disse Alcântara Machado que o teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor, o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. Às vezes, é mesmo. Pura farsa ou comédia de costumes. Chama os personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscoito, Doutor Novais, Madame Carvalho. E pensa que faz teatro nosso! O cúmulo. Resultado: o absurdo delicioso de peças de costumes nossos, mas com essência e trejeitos parisienses. É fantástico. É irreconhecível. Peças au-ri-verdes, de fato, são rasíssimas: eu conheço Juriti, de Viriato Correia, e Mimoso Colibri, de Armando Gonzaga. Se há outra, ignoro ou não me lembro. Mas acho que não há (Cf. BASBAUM, 2009, p. 13).

O grande momento de criação de uma arte propriamente brasileira e envolvida com a realidade e problemas propriamente deste país foi a partir da Semana de Arte Moderna. As revoluções das diversas artes mas, para o teatro, especificamente em relação à literatura dramática, deu-se somente a partir das obras de Nelson Rodrigues, a direção de Ziembinski com o grupo Teatro Os Comediantes, no Rio de Janeiro, em 1943 e, em São Paulo, com a obra O Rei da Vela, de Oswald Andrade, sob a direção de Zé Celso Martinêz Correa, em 1967.

Quanto à organização de grupos, e em relação ao aspecto técnico e casa de espetáculo, deu-se com o Teatro Brasileiro de Comédia com Franco Zampari, seu fundador e investidor onde será um grandioso celeiro de onde saíram atores e diretores como Zé Renato, Gianfrancesco Guarnieri, Cacilda Becker, Lúcia Lúcia, Fernanda Montenegro, Walmor Chagas, Sérgio Cardoso, Fernando Torres, Sérgio Brito, Paulo Autran, entre muitos outros, sob a orientação de Décio de Almeida Prado e da Escola de Arte Dramática (EAD).

Ao tomar a data de fundação do TBC (1948) como o momento em que o teatro moderno finalmente conquistou um espaço no Brasil, estamos nos dispondo mais a suscitar um emaranhado de problemas do que a propor uma espécie de certidão de nascimento (com a respectiva menção dos padrinhos, pais, avós e período de gestação) da criança (COSTA, 2017, p. 10).

Assim nascia o Teatro Moderno Brasileiro, mas surge-nos a dúvida: quais eram as principais problemáticas levantadas por este teatro?

O Teatro moderno brasileiro é marcado por uma grandiosa valorização do cidadão e da cidadã brasileira. É onde os dramaturgos terão valorização e o incentivo para que suas

obras falem da cultura popular e dos problemas que os brasileiros viviam (e ainda vivem) todos os dias.

Inspirados por Bertold Brechet, quanto à organização da encenação e da proposta de Preparação do Ator e Construção da Personagem instituído por Constantin Stanislavski. Influenciados pelo Partido Comunista e pelas propostas do teatro moderno europeu e norte-americano, como o Happinig, o teatrólogo do Teatro da Crueldade, de Antonin Artauld e de grupos como Living Theatre e Open Theatre que propunham uma arte engajada e ao mesmo tempo, com a quebra do realismo no teatro e da separação entre público e plateia sob o conceito de quarta parede.

Dessa realidade surgirão os Grupos Oficina Uzina Uzona, sob direção de Zé Celso, Teatro de Arena, sob direção de José Renato de Pécora e claro, transitando por estes dois grupos e também, pelo Grupo União e Olho Vivo, está Augusto Boal, fundador do Teatro e Estética do Oprimido e grande participante do movimento que formou o programa Centro Popular de Cultura.

1.2 A ESTÉTICA DO OPRIMIDO

Fernando Peixoto (1995) na sua obra *O que é Teatro*, propõe que a arte dramática “nascedo primitivo instinto de ser outro” (PEIXOTO, 1995, p. 22). Ana Lucero Lopes Trancoso (2014), pesquisadora mexicana, em sua pesquisa sobre a espiritualidade inerente à estética do oprimido, afirma, a partir do pensamento de Boal, que há uma estética anestésica e é desempenhada pela classe dominante por interesses socioeconômicos de setores sociais que buscam garantir seus privilégios. Para isso, os mesmos determinam as produções culturais que,consequentemente, irão difundir e fortalecer um analfabetismo estético dos setores que os oprimidos absorvem assim, os mesmos manipulam cosmovisões e ideologias que servirão para enquadramento dos oprimidos (LÓPEZ TRONCOSO, 2014, p. 12).

Na obra *Teatro do Oprimido*, e outras poéticas políticas, Boal (2021) apresenta que esta ação segregadora no teatro nascerá desde a Grécia, onde nasceu o teatro. A tragédia grega, que nasceu dentro dos ditirambos onde todo mundo livremente cantava e dançava em louvor ao deus do vinho e da alegria, Dioniso se separa do grupo maior e forma o coro onde todo mundo cantava e dançava conjuntamente, mas, já neste momento, colocarão a maior parte do povo sentada recebendo as informações que aconteciam no palco. Mas, quando o teatro coloca o protagonista será o momento em que a segregação e a opressão estarão plenamente formadas.

O protagonista era alguém da uma elite grega que ocupa este local de destaque. Neste momento nasce no interior da manifestação teatral um ato de opressão. “A própria separação do protagonista do resto do coro demonstra a impopularidade temática do teatro grego. A tragédia grega é francamente tendenciosa” (BOAL, 2019, p. 27).

Segundo Boal, a estética anestésica existe fundamentalmente por razões políticas, pois os interesses socioeconômicos dos setores privilegiados das sociedades são os que orientam e

determinam as produções culturais que se criam e difundem para fortalecer o analfabetismo estético dos setores oprimidos, mediante a imposição manipulada das cosmovisões e ideologias dos mais poderosos (Cf. LÓPEZ TRONCOSO, 2014, p. 15).

Boal afirma que “o analfabetismo estético, que assola até alfabetizados em leitura e escrita, é perigoso instrumento de dominação que permite aos opressores a subliminal invasão dos *cérebros*” (BOAL, 2009, p. 15). Assim, até os dias de hoje, fazer arte e ter o acesso aos bens culturais não é algo tão simples e claro, isto geralmente será para os dominadores e este fenômeno é recebido como algo muito bom.

O teatro tem, desde seu nascimento, um fim pedagógico e libertador. Na tragédia grega, quando as pessoas assistiam à peça de teatro, viam as ações dos heróis trágicos, as sensações vividas em cena, que permitiam um repensar a vida. Dessa forma, a tragédia grega tinha um fim ético e também, uma possibilidade de melhorar as virtudes humanas.

Mesmo que possamos ver essas ações como alguma coisa muito boa, podemos observar que as classes dominantes gregas assumiram a tragédia e ocuparam este local, assim, como afirma Boal, trazendo em seu texto vozes de Marx, “as ideias dominantes em uma sociedade são as ideias das classes dominantes, certo, mas por onde penetram essas ideias?” Boal completa, “pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndios dos operadores”. (BOAL, 2009, p. 15)

Dentro desta realidade de tomada de espaço, Boal, incomodado com esta realidade e provocado pela realidade histórica brasileira daquele contexto, irá iniciar a sistematização do que receberá o nome de Estética e Teatro do Oprimido. Ou seja, um teatro onde todos os seres humanos, principalmente os oprimidos, poderão aplicar suas habilidades artísticas e ao mesmo tempo, ter seu local de voz e fala e principalmente, serem vistos e ouvidos.

Antes de dizermos o que é o Teatro do Oprimido, surge-nos a dúvida do que de fato é este conceito de “oprimido”?

Paulo Freire, como propõe Ana Lucero, expõe-nos que, as relações de opressão estão distribuídas na educação, mas não só, como afirma o grande educador brasileiro, podem ser encontradas na família, nas relações de trabalho, na religião, entre países, etc. (Cf. LÓPEZ TRONCOSO, 2014, p. 37) Assim, como também apresenta Boal, as relações de opressão podem acontecer de forma que, o oprimido que vive uma opressão realizada por alguém, realiza uma opressão em relação a outra pessoa. Alguns plenamente conscientes e outros, de forma inconsciente. Como exemplo ele apresenta um momento de tortura que o mesmo vivenciou em 1971.

Boal afirma que o guarda que o torturaria disse “Você me desculpe, eu não tenho nada contra você, respeito muito, um verdadeiro artista, mas esta é a minha função, tenho mulher e filhos, preciso do meu salário, tenho que trabalhar e... você caiu no meu horário...” (BOAL, 2019, p. 19). Nesta cena apresentada por Boal, vemos literalmente um sujeito que vivia uma

opressão em relação aos militares, mas, sendo inserido nesta realidade institucional, deveria realizar um ato como opressor mesmo que não o quisesse.

Na relação entre opressor e oprimido, como afirma Paulo Freire, há uma relação constante de sofrimento. Esta relação não é nutrida simplesmente pela vida, visto que na relação de libertação há também um amor à vida e pode causar sofrimento, mas na opressão, o amor está pautado exclusivamente na morte (Cf. LÓPEZ TRONCOSO, 2014, p. 37). Desta forma, quando olhamos o contexto da ditadura militar, contexto este no qual o teatro do oprimido foi forjado, o amor e a morte estavam latentes nas relações de opressão. Assim, artistas, teólogos, educadores, políticos e líderes religiosos e de movimentos populares, se uniram para combater esta relação e desejo de morte e lutaram, como atitude profética, em favor da vida e da libertação.

Na estética propriamente do oprimido, há uma série de técnicas formando uma árvore onde em suas bases estão a solidariedade, a filosofia, a história, a multiplicação, a política e a ética.

Dentro desta base estão as raízes, sendo elas a Imagem, o Som e a Palavra, que compõem jogos. No tronco do teatro do oprimido está o Teatro Imagem e o Teatro Fórum e por fim, os galhos que formam a copa da árvore, estão o Teatro Jornal, Ações Diretas, Teatro Invisível, o Teatro Legislativo e o Arco-Íris do Desejo (Cf. BOAL, 2019, p. 14).

Trazendo a base de que todos são atores, Boal traz para esta estética a proposta de que não há protagonista ou dramaturgo fixo, mas que todos os atores podem representar todos os personagens, além disso, a plateia pode ser também atuante e o ator e/ou a atriz, pode tomar o papel de espectador e ver a cena ou alguém da plateia ou atuar numa cena que o público propôs.

Há também o *Coringa*. Este, como propõe Anatol Rosenfeld (1982) em sua obra *O Mito e o Herói no moderno teatro brasileiro*, apresenta que este é um “comentarista explícito não camuflado”. Mantém-se muito próximo do público e pode assumir todas as funções da peça (Cf. ROSENFELD, 1996, p. 15).

O nascimento desta figura, foi um misto da necessidade de haver atores e atrizes para realizarem todas as personagens da peça por causa de necessidade econômica que cada artista vivia (e ainda vive). Assim, mesmo que um artista saísse do espetáculo, haveria o coringa que,

ao mesmo tempo que fazia parte da cena, sendo meios de diálogo e pontes entre público e atores, poderia também interpretar várias personagens. Assim, não há no teatro do oprimido hierarquia, mas há busca de desempenho que poderá ser realizado por qualquer pessoa dentro do espaço cênico, desde atores até ao expectador que, futuramente, será chamado de expect-ator (BOAL, 2019, p. 188).

Outro elemento do teatro do oprimido será o espectador, que não tem mais uma função passiva, mas ativa no espetáculo, podendo palpitar na cena e até participar ativamente da proposta. Boal afirma que “o espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva das imagens”, assim, ele toma a cena e estabelece uma libertação de sua condição fechada de espectador. A poética do oprimido é essencialmente uma Poética da Libertação, assim, “o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo” e completa Boal, “Teatro é ação! Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvida: é um ensaio da revolução!” (BOAL, 2019, p. 170)

Assim, chegamos no ponto mais importante da proposta do teatro do Oprimido. “O teatro é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. O fim é o começo!” (BOAL, 2019, p. 16). Por isso, para que esta transformação aconteça de fato, é necessário que o drama apresentado em cena seja também a vida do próprio espectador que, vendo-se em cena, pode refletir sobre seu lugar na sociedade e, principalmente, pode mudar sua forma de lidar com a própria vida.

No teatro do oprimido, Boal irá trazer pessoas comuns para representar personagens comuns. Nesta experiência ele notou o momento em que atores representavam histórias de pessoas reais, mas não haviam vivido as cenas que estavam representando. Para isso, irá trazer para a cena a faxineira, o sem-terra, a criança que viveu violência, a mulher que viveu violência e, quando possível, trazia também o prefeito da cidade que cometia a violência. Nesta proposta, personagem e enredo eram o próprio ator e a própria vida. Assim, vendo a si mesmo em cena, ele procura coletivamente a solução para as opressões que está vivendo.

No teatro proposto por Boal e seus Centros de Teatro do Oprimido distribuídos por muitos lugares do Brasil e do mundo, os oprimidos passam a ter voz e, neste diálogo e escuta, podem construir coletivamente os meios de alcançar as mudanças políticas e sociais necessárias para, com posicionamento crítico, mudar a realidade e proporcionar libertação.

1.3 MARIAS DO BRASIL, UM EXEMPLO DE LIBERTAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE

Um dos muitos exemplos de que esta estética funciona é o grupo Marias do Brasil, que foi organizado e dirigido por Augusto Boal e hoje atua de forma independente (Cf. LÓPEZ TRONCOSO, 2014, p. 55). Teve sua formação original com Maria José, Maria Aparecida, Maria de Fátima e Maria da Conceição, todas oriundas de pequenas comunidades do norte do Brasil. Chegam ao Rio de Janeiro e a única oportunidade que tinha era o trabalho como domésticas.

Na cidade do Rio, vivem várias situações de opressão como injúrias e condições ilegais e desumanas de trabalho. Vão para uma escola noturna para aprenderem a ler e a escrever e conhecem o Teatro do Oprimido. Tomando consciência crítica de suas vidas, organizam o Sindicato de Trabalhadores Domésticos e conquistam direito de descanso aos domingos. Como teatro, recebem diversos prêmios tais como o de melhor atriz para Maria Vilma, no

Festival de Teatro Estadual do Rio de Janeiro, em 1999, com o personagem *a patroa* (Cf. LÓPEZ TRONCOSO, 2014, p. 56).

Realizam uma consulta pública sobre assédio e violência sexual que resulta no espetáculo de teatro fórum e apresentam no Congresso Nacional e na Câmara dos Deputados. Ganham em 2007 o Prêmio de Inclusão Cultura do Ministério da Cultura. E em 2009 conseguem aprovar um documento nº 29/2009 na Comissão de Legislação Participativa da Câmara dos Deputados que protege diversos direitos aos profissionais do trabalho doméstico (Cf. LÓPEZ TRONCOSO, 2014, p. 56). Esses e muitos outros prêmios foram conquistados, mas principalmente, foi estabelecida a dignidade dessas trabalhadoras e a inserção na vida pública e política da cidade do Rio e a nível nacional.

2 A TEOLOGIA CONTEMPORÂNEA

A teologia contemporânea, principalmente a da América Latina, irá tomar fundamentação teológica a partir da Libertação. Até as propostas da teologia da prosperidade, em seu objetivo final é acreditar que a ação de Deus, proporcionará uma libertação. É claro que, nesta proposta teológica, o problema central está no fato de que a libertação será individual e muitas vezes, será a partir da opressão e alienação dos oprimidos².

Leonardo Boff, na sua obra *Jesus Cristo Libertador*, propõe que a teologia, no caso específico, a cristologia, passa a ter uma ação social, ou seja, é necessário “considerar previamente dois lados: a relevância da libertação sociopolítica para a cristologia e o lugar social a partir de onde se elabora a reflexão cristológica” (BOFF, 2012, p. 12).

O mesmo pesquisador, na sua obra *Teologia do cativo e da libertação*, aponta o trajeto de saída do povo do Egito e a tomada da terra de Canaã onde estabelecem um reino forte e sustentado por Deus (Cf. BOFF, 2014, p. 78) Posteriormente, o mesmo autor afirma que:

...a tarefa de evangelização da Igreja em regime de cativo consiste em inserir-se no Povo. A Igreja, em muitas partes, constitui o único lugar legal onde se pode exercer a palavra livre e crítica, onde se podem realizar laços mínimos de sociabilidade. Neste sentido, a Igreja recupera um eminente sentido político em favor da liberdade e de crítica ao Estado totalitário (BOFF, 2014, p. 79).

Jung Mo Sung (2008), na sua obra *Cristianismo de libertação: espiritualidade e luta social*, apresenta a realidade atual do capitalismo e a busca desenfreada de acumulação e, na divinização do capital criando a religião do capitalismo, que constrói uma sociedade pautada na inversão da ética cristológica colocando no centro, a ética do deus do capital/deus mercado/deus economia, assim, mesmo que as fundamentações teológicas estejam corretas, constroem uma religiosidade que “não leva em consideração os graves e urgentes problemas

2 Estas informações foram tiradas da dissertação de mestrado da Ana Lucero defendida na Faculdade de Filosofia e Estética da Universidade de Puebla.

que estão ao nosso redor: a fome, a pobreza e a exclusão social que atinge uma parcela significativa da humanidade” (SUNG, 2014, p. 8).

Há uma proposta transcendente no capitalismo que se formou até o momento onde, todos os problemas são resolvidos pela economia. Não precisa auxiliar as pessoas pois, a ausência do sacrifício justifica qualquer desigualdade, acumulação de alguns e abandono às mazelas de todas as pessoas. A responsabilidade com o coletivo e com a família, se limita a algumas pessoas com laços de sangue, mas só faz parte do Corpo do Cristo, aqueles que comungam e partilham do mesmo poder de segregação e de acumulação. Assim, se dá a religião do Capitalismo (Cf. SUNG, 2014, p. 167–168).

A espiritualidade contemporânea, fundamentada na proposta bíblica e dos pais da Igreja, está marcada pela possibilidade de proporcionar a libertação das pessoas que vivem situações de vulnerabilidade. Além disso, a proposta de dar voz e estar ao lado dos pobres é marcada por ações e obras que tratam da Teologia da Libertação e nas atitudes místicas e proféticas de diversas lideranças que nasceram a partir desta proposta.

Ao observar dom Paulo Evaristo Arns enfrentar a ditadura militar na busca de garantir a proteção humana de presos políticos e estabelecendo uma diocese com várias frentes atendendo aos pobres e pessoas em situação de rua, instituindo o Padre Júlio Lancelote para cuidar da evangelização deste povo e também, para o diálogo entre as religiões, a instituição da Casa da Reconciliação. Além deste, vemos a atitude de dom Helder Câmara na proposta de uma liturgia e uma vida observando a cultura brasileira e a vida dos seres humanos.

Nestas atitudes vemos marcada a atenção aos necessitados e também a atitude de escuta e acolhida.

3 ELEMENTOS DO TEATRO DO OPRIMIDO QUE INSPIRAM UMA PASTORAL DE DIÁLOGO E COMPROMETIDA COM OS POBRES

Ao observar o Teatro do Oprimido, a espiritualidade e a pastoral que a Teologia da Libertação propõe, além de todos os homens e mulheres que foram exemplos na prática de uma vida no evangelho, percebemos que há similaridades entre ambas e esta similaridade poderá inspirar a pastoral de conjunto na atualidade a proporcionar uma vida de diálogo, escuta e comprometimento com os mais pobres.

Quando observamos o Teatro do Oprimido, em primeiro lugar, percebemos que é evidente a busca por uma igualdade entre os seres humanos, assim, não havendo separação entre público e plateia, entre protagonista e antagonista e o envolvimento do diretor com a vida das pessoas que compõem o grupo de trabalho e com a comunidade e com a libertação, notamos que a busca pela liberdade, igualdade e solidariedade está evidente.

Esta atitude poderá inspirar uma pastoral comprometida com o serviço. Uma pastoral que age a partir da atitude do Cristo explícita na última ceia e apresentada pelo evangelho de João onde “cinge o lombo” com o “avental” (Jo. 13,1-15).

O ato de cingir é comum em dois momentos. Na saída para a batalha, para a guerra e também, cingir poderá ser proposto em saídas para longas caminhadas. No ato de Jesus vemos convite para avançar para a batalha, ou seja, para o comprometimento com o serviço aos mais necessitados e naturalmente, a caminhar o Caminho do Cristo, que mais especificamente podemos dizer que é o caminho do comprometimento da libertação de toda a terra das desigualdades, das opressões e do sofrimento.

Um outro aspecto que o Teatro do Oprimido nos inspira é o ato de dar voz aos oprimidos para uma mudança de consciência. Vemos que em várias situações em que Jesus realizou um milagre, a proposta inicia com a pergunta “O que queres que te faça?” (Lc. 18,35-43; Mc 10,51). Mesmo sabendo da necessidade, Jesus buscava ouvir a pessoa e dar voz para que atendessem exclusivamente no que de fato cada oprimido precisava.

A construção de uma participação política que o Teatro do Oprimido propõe onde, a mobilização teatral resultou em sindicatos, cooperativas, organizações sem terra, entre outras ações libertadoras de total participação política, encontramos também na proposta das Comunidades Eclesiais de Base e nas mobilizações populares de libertação. Além disso, vemos na tomada de partido da Igreja na opção preferencial pelos pobres a viver seus problemas para estabelecer estratégias de salvação e libertação.

Assim, a atitude espiritual que vemos no Teatro do Oprimido nos inspira a uma pastoral engajada e que está ao lado dos que sofrem, ouvindo, orientando, proporcionando metanoia seguida de senso crítico e principalmente, envolvida em todo o processo da libertação das pessoas oprimidas.

O Teatro do Oprimido e sua particular estética, apostam no desenvolvimento de projetos plurais de realização humana, no que se podem partilhar as suas ações que buscam o bem comum e a justiça social. A ética solidária parte do fato de que, no entanto, a felicidade não pode ser universal, a justiça sim, mediante o estabelecimento de alguns valores mínimos, entre os que destacamos: a solidariedade com os pobres, a compreensão do caráter sagrado da vida e suas distintas manifestações e, por conseguinte, a rejeição de tudo aquilo que promoverá a morte precoce e desnecessária. Estes valores não são impostos, mas são uma busca constante de construção mediante o diálogo simétrico, executado na prática, e sem que assumam em nenhum momento a responsabilidade que corresponde ao oprimido fazer, assim, torná-lo protagonista da sua própria libertação. (LÓPEZ TRONCOSO, 2014, p. 124)

CONCLUSÃO

Em meio a diversas situações de opressão durante a Ditadura Militar no Brasil e os regimes totalitários, nasce a proposta do Teatro do Oprimido. Uma proposta teatral que coloca o pobre e o oprimido no centro da discussão dando possibilidade de voz e de mudança de consciência e formação de uma postura crítica que resultou na libertação de muita gente.

Paralelamente, há a proposta da Teologia da Libertação promovendo uma espiritualidade de participação popular e comprometimento com a dignidade da pessoa humana. Vemos então uma grande similaridade e diálogo entre a proposta espiritual e pastoral que inspira atitudes pastorais na atualidade onde o foco principal é a escuta e o diálogo com aqueles que não têm voz, visibilidade e participação política e assim, provocarmos e proporcionarmos ambientes passíveis de uma transformação humana que caminhe para uma total libertação.

REFERÊNCIAS

- BASBAUM, H. W. Jose Renato. *Energia Eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1987.
- BINGEMER, Maria Clara. *Teologia latino-americana: raízes e ramos*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: PUC, 2017.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora34, 2019.
- BOFF, Leonardo. *Jesus Cristo libertador*. Edição de Bolso. Petrópolis: Vozes, 2012.
- COSTA, I. C. *Dias Gomes: Um dramaturgo nacional-popular*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- BRANDT, Herman. Jesus Cristo Libertador: quanto à compreensão da ‘cristologia crítica’ em Leonardo Boff”. *Estudos teológicos*, v. 14, n. 2, p. 36-55. Disponível em: < http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_%20teologicos/article/viewFile/1438/1388 >. Acesso em: 27 jun. 2022.
- BOFF, Leonardo. *Teologia do cativo e da libertação*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- LÓPEZ TRONCOSO, Ana Lucero. *Axiología y espiritualidad de la estética del oprimido*. Tesis de Maestría. Universidade de Puebla – México, 2014. Disponível em: < <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/5735?show=full> >. Acesso em: 27 jun. 2022.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.
- PEIXOTO, FERNANDO. *O que é Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ROSENFELD, A. *Mito e o herói no moderno teatro Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SUNG, Jung Mo. *Cristianismo de libertação: Espiritualidade e luta social*. São Paulo: Paulus, 2014.