

Teatro Invisível: afetações na cidade por meio da arte

Invisible Theater: affections in the city through art

Patricia da Gloria Ferreira Gomes

Especialista em Mídia, Tecnologia da Informação e Novas Práticas Educacionais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

O presente artigo tem como objetivo identificar se a encenação de uma peça de Teatro Invisível realizada em via pública, com o intuito de dar visibilidade a temas importantes ao debate público – como a violência contra a mulher, o racismo, a homofobia etc. –, consegue afetar a plateia transeunte, a ponto de abrir fendas na atitude *blasé* dos moradores da cidade e trazê-los para a discussão do assunto encenado. Para tal, tomou-se como objeto de estudo o trabalho desenvolvido na oficina de Teatro Invisível promovido entre os dias 26 e 28 de outubro de 2012, pelo Centro de Teatro do Oprimido, localizado no Rio de Janeiro.

Palavras-chaves: teatro; cotidiano; cidade; comunicação.

Abstract

This article has as its objective identify if the staging of a play of Invisible Theater played on a public way, with the aim to give visibility to themes important to public debate - such as, for example, the violence against women, racism, homophobia etc - can affect the passerby audience, to the point that it opens some cracks in city people's blasé attitude and then bring them to the discussion of the presented topic. For it, the work developed on the Invisible Theater, promoted from October 26th to October 28th in 2012, by Centro de Teatro do Oprimido (Oppressed Theater Center), located in Rio de Janeiro, became a study object.

Keywords: theater; day by day; city; communication.

Introdução

“O ato de transformar é transformador.”

Augusto Boal

181

Invisível é algo que não está à vista, mas não significa que não exista ou que seja uma construção da imaginação. Essa condição de invisibilidade pode se dar por falta de recursos (biológicos, técnicos etc.), como ver um átomo a “olho nu”, ou por escolha de não enxergar, como no caso da “invisibilidade pública” a que foram submetidos os garis, apontada por Fernando Barros da Costa (2008). E se coisas, objetos e até pessoas são ou foram colocados como invisíveis, não causa espanto o fato de também o serem algumas discussões e temas tratados ainda como “espinhosos” na sociedade, como a violência doméstica, as diferenças de gêneros, o racismo, o abuso de poder e a homofobia.

É como se a máxima popular de que “Política, religião e futebol não se discutem” fosse adotada com o acréscimo dos temas citados anteriormente (e outros tantos), sem com isso modificar o fechamento do ditado que é o de que “afinal, cada um tem o seu”. Desta forma, fica a impressão de que tudo é aceito e de que não é preciso discutir. E assim, com o aparente apaziguamento e distanciamento de temas controversos, cada um pode seguir tranquilamente seu caminho, porque a questão ou está resolvida ou simplesmente é do outro. Então para que deixá-la à mostra?

A resposta é: transmutar o social. É nisso que se fiam pessoas e grupos que pegam outro caminho e trabalham na perspectiva do fomento e da ampliação do debate, utilizando a arte como um instrumento político e um espaço de comunicação. Para isso, partem do entendimento de que temas como violência sexual e discriminação por classe econômica ou grau de estudo, além dos citados anteriormente, são de interesse de todos e que dar visibilidade a eles pode levar a uma mudança na sociedade. As ações que adotam são as mais variadas, como passeatas, abaixo-assinados e distribuição de material informativo, além de lançar mão dos meios de comunicação, seja para promover suas ações, seja para responder por elas. O que importa é deixar sempre à vista o debate.

E é da ação de dar visibilidade às questões que acabam sendo escondidas ou deixadas de lado que parte o interesse do presente trabalho. Em que medida tais iniciativas artísticas podem chamar a atenção das pessoas e provocar uma transmutação social? É possível que ocorra de fato alguma comunicação entre os artistas e a plateia? No contexto do trabalho, comunicação aparece no seu sentido mais elementar: na relação e no encontro com o outro, no estar-junto (MAFFESOLI, 1984), no espaço de mediação (MARTÍN-BARBERO, 2008).

Michel Maffesoli indica a base da comunicação composta por “microvalores éticos, religiosos, culturais, sexuais e produtivos (...)” (MAFFESOLI, 2009, p. 18). Desta forma, será que a arte, ao apresentar temas tabus ou pouco explorados no dia a dia, consegue “abalar a base”?

É importante frisar que a intenção aqui não é a de buscar dados quantitativos para cunhar um certificado de eficácia para tais ações, mas, sim, identificar se é possível ocorrer algum tipo de afetação no outro. Entre as diferentes manifestações artísticas que existem, optou-se pelo teatro, apostando na percepção de Felipe Campo Dall’Orto, em artigo publicado na *Revista Fênix*, de que a arte teatral “tem como particularidade a característica de ser uma arte efêmera, pois seu produto final não perdura no tempo, embora suas consequências persistam em cada indivíduo que o pratique” (DALL’ORTO, 2008, p. 15).

Como objeto de pesquisa, entre os grupos que desenvolvem trabalhos dessa forma, optou-se pela oficina de Teatro Invisível (TI), promovida entre os dias 26 e 28 de outubro de 2012, pelo Centro de Teatro do Oprimido, localizado no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Tal escolha foi permeada por duas características. A primeira diz respeito ao fato de que o Teatro do Oprimido (TO) – desde que foi criado em 1970, pelo teatrólogo Augusto Boal – teve como meta tornar a linguagem teatral acessível a todos, estimulando por meio da arte o diálogo e a transformação da realidade social. Além disso, também difere das práticas teatrais tradicionais porque convoca as pessoas da plateia a assumirem seu papel como protagonistas das encenações e da vida, pois só assim será possível transformar a realidade:

A originalidade deste método e deste sistema consiste, principalmente, em três grandes transgressões:

1 – cai o muro entre o palco e a plateia: todos podem usar o poder da cena;

2 – cai o muro entre o espetáculo teatral e a vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta;

3 – cai o muro entre artistas e não artistas: somos todos gente, somos humanos, artistas de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis – arte e cultura (BOAL, 2009, p. 185).

O segundo motivo surge a partir de uma provocação com a técnica de Teatro Invisível. Como a proposta deste trabalho é justamente compreender de que maneira as ações de dar visibilidade a temas que ficam escondidos consegue afetar as pessoas, fica a dúvida de como um teatro que é invisível consegue tal provocação. Como o nome da oficina sugere, há algo que não se deixa ver e, neste

caso, é a própria encenação, que acontece sem que seja percebida como tal pelo público. Com isto, os atores e o próprio teatro ficam invisíveis, mas não o tema que ele traz.

A metodologia aplicada para o desenvolvimento deste artigo foi a pesquisa de campo, sendo adotada a pesquisa participante (PERUZZO, 2011, p. 125-126). Para tal, a autora, sem deixar de se identificar como pesquisadora, se inscreveu na oficina e fez parte de todo o processo (curso e apresentação em área pública). Além do conceito chave de “atitude *blasé*”, do sociólogo Georg Simmel e outras referências bibliográficas, como a sobre o Teatro do Oprimido, serão utilizados depoimentos e relatos escritos das pessoas que também fizeram a oficina, disponibilizados no grupo Teatro Invisível-CTO Rio, aberto por uma das participantes na rede social Facebook para dar continuidade às discussões da oficina.

Cidade e cidadãos: palco, cenário e personagens

O corre-corre diário dos habitantes da cidade grande, mediado pelo *tic-tac* dos relógios dispostos em pulsos, paredes, postes ou internalizados, acaba por imprimir um ritmo que deixa pouco espaço para que se veja e aprecie a cidade. Como nos versos da música “Construção”, de Chico Buarque, “Agonizou no meio do passeio público/ Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”, a cidade se veste de via expressa, e seus habitantes de transeuntes ligeiros. Não há tempo a perder. O percurso é feito com o objetivo matemático de sair do ponto A e alcançar o ponto B, de preferência o mais rápido possível. Pode-se ganhar tempo, mas perde-se o trajeto, a rua, a calçada, as construções e os demais pedestres.

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida (SIMMEL, 1973, p. 11).

E o preço disso é que o habitante da cidade ganha outros atributos, como o *blasé*, conceito cunhado por Georg Simmel, no qual segundo o autor:

A atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores experimentados das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. Elas aparecem à pessoa *blasé* num tom uniforme plano e fosco; objeto algum merece preferência sobre outro (SIMMEL, 1973, p. 16).

Com isso, são estabelecidas zonas de sombras nas quais eventualmente algo recebe o holofote da percepção, mas, ainda assim, sem aprofundamento. De acordo com o sociólogo alemão Georg Simmel, o estado *blasé*, mais do que uma indiferença crônica, funcionaria como uma espécie de campo protetor dos indivíduos da cidade, em virtude do excesso de estímulos visuais, físicos e afetivos a que eles estão sujeitos.

A atitude espiritual dos habitantes da cidade grande uns com os outros poderia ser denominada, do ponto de vista formal, como reserva. Se o contato exterior constante com incontáveis seres humanos devesse ser respondido com tantas quantas reações interiores – assim como na cidade pequena, na qual se conhece quase toda pessoa que se encontra e se tem uma reação positiva com todos –, então os habitantes da cidade grande estariam completamente atomizados interiormente e cairiam em um estado anímico completamente inimaginável (SIMMEL, 2005, p. 582).

Isto é, para preservar sua autonomia e individualidade e para não ser achapado por toda a sorte de acontecimentos da cidade, adota-se um “estar/ser” em equilíbrio construído a partir da invisibilidade de temas e até de outros indivíduos, que demandariam muito esforço físico e mental para serem tratados. “O vácuo também é uma modalidade do ser. É possível aninhar-se nele, acomodar-se preguiçosamente e, assim, proteger-se da angústia do tempo que passa” (MAFFESOLI, 2007, p. 179).

Entretanto, apesar do *blasé* ser uma característica perceptível nos moradores citadinos, não se deve perder de vista que este é apenas um dos aspectos da cidade e de seus habitantes. O espaço urbano é constituído por uma pluralidade de práticas cotidianas e tipos de sujeitos: “Ao contrário dos fantasmas de unificação e redução que constituem o objeto teórico e do estadista, a vida social é fragmentada e totalmente plural” (MAFFESOLI, 1984, p. 11).

Desta forma, há também diversas maneiras pelas quais os cidadãos se comunicam entre si e inúmeras formas de se expressarem:

A socialidade não é construída apenas com normas e regras institucionais formais, mas também por uma “centralidade subterrânea” informal, que assegura o compartilhar e o viver social. Assim, o mundo vivido mantém um espaço de liberdade institucional, mantém um espaço de criação, de profanação do instituído (FERNANDES, 2009, p. 94-95).

E é justamente nessa socialidade que não segue apenas normas, nem que é completamente indiferente ao que acontece ao redor, que a arte praticada em espaços como a rua encontra o terreno fértil para se realizar.

Em primeiro lugar, se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede de prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer (CERTEAU, 1994, p. 177-178).

Nesse sentido, a arte também é capaz de organizar um “conjunto de possibilidades”, já que um dos atributos pertinentes à arte é o de afetar. As pessoas em contato com uma manifestação artística – seja pintura, escultura, dança, música, teatro etc. – não saem indiferentes. Elas podem gostar ou detestar, se comover ou sentir repulsa, sair da experiência com a sensação de terem entendido tudo ou de não terem entendido nada.

A arte trabalha no campo das emoções, dos sentidos e, quando é praticada em via pública, pode possibilitar uma mudança na rotina do lugar e fazer com que, mesmo por uns instantes, o morador da cidade reduza a marcha da sua caminhada.

As aventuras a que a arte e a cidade dão lugar possibilitam distintas formas de percepção e de intervenção na realidade, formas essas que poderão propiciar o surgimento dos elementos de “escape”, que constituam o que Deleuze chamou de “linhas de fuga”. Fugir aí, porém, não será sair do mundo, antes, será algo mais ativo: “fazer fugir”, criar brechas nas modelizações dominantes, nas cristalizações e codificações que caracterizam nossas sociedades, “fazer algo escapar, fazer um sistema vaziar” (GONÇALVES; ESTRELLA, 2007, p. 108).

Dentro desta aventura entre a arte e a cidade, o teatro é uma das manifestações artísticas que mais se adaptam ao espaço urbano, como destaca o teatrólogo e fundador do Grupo Tá na Rua,¹ Amir Haddad: “Eu acho que o teatro é visceralmente da cidade” (KOSOVSKI, 2009). Tal declaração faz todo o sentido quando se retoma a origem do teatro e verifica-se que, desde o princípio, ele teve como palco o campo aberto e a praça pública, já desde o século 6 A.

C., na Grécia. E, ainda hoje, as diversas apresentações teatrais que ocorrem nas ruas servem como prova dessa íntima ligação do teatro com a cidade e de sua característica de manifestação popular, como destacam Denise Siqueira e Roberta Alves:

Muitas vezes lembrado como forma de entretenimento e veículo de informação voltado apenas para quem pode pagar pelo ingresso, o teatro também pode ser pensado como um meio popular e de fácil acesso, pois tem a possibilidade de acontecer em locais outros que o espaço cênico convencional e adaptar-se a condições oferecidas por espaços populares (SIQUEIRA; ALVES, 2008, p. 65).

Mas a concorrência com os elementos do próprio espaço público faz com que a tarefa do artista que se apresenta na rua (isso serve para qualquer dos tipos de manifestação artística) não seja lá muito fácil:

O espaço teatral oferece a proteção do ritual cênico – ou das convenções – por mais experimental que o trabalho apresentado possa ser: compra de ingresso, campanha para avisar quando o espetáculo vai começar, luzes que se apagam, silêncio, expectativa. Na rua, todo o trabalho corporal, toda a técnica vão concorrer com o barulho urbano, outras luzes, buzinas, passantes com pouco tempo, pessoas sem nenhum contato com artes cênicas e que não assistem ao espetáculo completo, começam a assisti-lo quando passam pelo local, já na metade, por vezes (SIQUEIRA, 2008, p. 9).

Para além da sua capacidade em se adaptar a diferentes espaços, outra característica que faz com que o teatro seja capaz de atrair a atenção das pessoas e mexer em seu ritmo constante de vida é o fato de que os temas apresentados se referem ao cotidiano, às próprias pessoas. Nesse sentido, a arte se configura como um espaço de comunicação real, pois há troca. Não à toa ocorre a identificação e empatia do público com a encenação e os personagens, uma vez que, nas palavras de Michel Maffesoli, a vida em si já seria uma grande peça de teatro:

Do “bom dia” banal às discussões acadêmicas mais elaboradas, das frases anódinas que pontuam nossas ações de todos os dias às trocas afetivas que constituem a qualidade da existência, o ritual teatral (a etiqueta) opera, permitindo a comunicação, a troca, isto é permitindo o ser social (MAFFESOLI, 1984, p. 134).

Desta forma, mesmo a plateia formada por transeuntes – que, em tese, não se prepararam para ir ao teatro – assiste e se reconhece nos diálogos e nas situações elaboradas pelos atores. “O verdadeiro teatro é, portanto, o da cotidianidade, podendo, por isso, servir de reservatório e modelo a formas mais específicas como o drama, a comédia ou outras expressões artísticas do dado social” (MAFFESOLI, 1984, p. 136).

Como já exposto por Denise Siqueira e Renata Alves, “no universo da arte contemporânea há espaço para diversas intenções artísticas e o artista não precisa fazer resistência, ‘levantar bandeiras’ ou transmitir mensagens – mas pode fazê-lo” (SIQUEIRA; ALVES, 2008, p. 64). E grupos como o Teatro do Oprimido fizeram esta opção e trabalham com questões também presentes no dia a dia, mas que muitas vezes são deixadas de lado, como as desigualdades sociais, o racismo e a homofobia.

“Com efeito, é nos bastidores da existência que encontramos a verdadeira mola propulsora de tudo o que é” (MAFFESOLI, 2007, p. 17). Assim, ao dar visibilidade a temas como os citados anteriormente, mais do que entreter e possibilitar um espaço de afinidade, a peça teatral funciona como um instrumento que pode ser capaz de provocar uma fenda na carapaça *blasé* de quem assiste a ela, ainda mais quando é realizada em um espaço como a rua e quando menos o cidadão espera.

Teatro Invisível: a oficina

A técnica do Teatro do Invisível foi criada na década de 1970 pelo teatrólogo e criador do Teatro do Oprimido, Augusto Boal, durante seu período de exílio na Argentina. Na época, a repressão chegou a um ponto em que inclusive foi proibido fazer teatro, principalmente o que tinha cunho político ou que fosse suspeito de ir contra a ordem vigente. A saída encontrada por Boal foi a de fazer teatro sem que se soubesse que era teatro, mas trazendo à tona para a discussão assuntos relegados à sombra, como as desigualdades sociais, que faziam com que alguns cidadãos argentinos passassem fome, ou até a própria ditadura.

Boal, no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2011), conceitua a técnica como:

A representação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro, e diante de pessoas que não sejam espectadores. O lugar pode ser um restaurante, uma fila, uma rua, um mercado, um trem etc. As pessoas que assistem à cena serão as pessoas que aí se encontrem acidentalmente.

Durante todo o “espetáculo”, essas pessoas não devem sequer desconfiar de que se trata de um espetáculo, pois se assim fosse, imediatamente se transformariam em “espectadores” (BOAL, 2011, p. 218-219).

Seguindo essa proposta, foi realizada a Oficina do Teatro Invisível, no Centro de Teatro do Oprimido, entre os dias 26 a 28 de outubro de 2012. O grupo foi formado por dois Curingas (técnicos artístico-pedagógicos responsáveis por formar grupos, ministrar oficinas e realizar atividades relacionadas à produção cultural de um trabalho artístico), Helen Sarapect e Olivar Bendelak, e 19 participantes, dos quais a maior parte já conhecia e praticava a metodologia do Teatro do Oprimido –o restante só conhecia o TO na teoria. Nenhum dos participantes havia praticado ainda o Teatro Invisível. O curso seguiu a seguinte estrutura diária: 1) conversa com troca de impressões sobre a oficina; 2) parte teórica; 3) parte prática; e 4) conversa com troca de impressões sobre a oficina.

Os Curingas, na parte teórica da oficina, apresentaram a história da criação do conjunto de técnicas que forma a filosofia e a metodologia do TO (Jogos, Teatro Imagem, Teatro Jornal, Teatro Legislativo, Teatro Fórum, Arco-íris do Desejo, Teatro Invisível, Ações Diretas, entre outras).

Durante a parte prática, foi realizada uma série de jogos com o objetivo de “desmecanizar” o corpo, os ouvidos e o pensamento. Esses exercícios são importantes porque fazem com que os participantes saiam do estado de repouso em que se encontram e voltem a estar atentos às sensações que, rotineiramente, são esquecidas ou “naturalizadas”. Assim, a primeira ação contra a atitude *blasé* do morador da cidade acontece com os participantes. Num segundo momento, foram aplicados os Jogos de Imagem e Criação de Personagem (JICP), que introduziram os participantes na prática do teatro.² Por meio de várias dinâmicas, foram sendo ensinados conceitos como caracterização de personagens e improvisação de histórias.

Como esta oficina foi de curta duração, já no segundo dia iniciamos a discussão sobre a peça que seria encenada em praça pública. A proposta era que fosse trazida uma situação de opressão que poderia acontecer em qualquer lugar. Em grupo, foram pré-selecionados dois temas para se trabalhar: violência contra a mulher e homofobia, mas apenas um seria escolhido. A turma foi dividida em dois grupos, cada um com um tema sobre o qual se prepararia uma peça. Depois, as duas propostas foram apresentadas, e a da homofobia foi a escolhida, por estar melhor trabalhada cenicamente, com os personagens mais bem definidos e caracterizados e a situação de opressão mais clara.

O terceiro e último dia foi dedicado ao ensaio e à apresentação da peça, que, em linhas gerais, seguia o seguinte roteiro: um casal de namoradas estava no parque, praticando exercícios de ioga, quando dois amigos começam a paquerar as meninas. Elas não dão atenção e, quando eles percebem que elas são namoradas, começam a ofendê-las. Um casal hetero de meia-idade percebe o que está acontecendo e começa também a discutir com as meninas, dizendo que é errado elas serem namoradas. Como a proposta do Teatro Invisível não é só “causar um agito”, mas trazer para a visibilidade assuntos pouco discutidos e embasar a discussão, também entraria um participante colhendo assinaturas para apoio à lei contra a homofobia. Os demais participantes, que não iriam encenar um dos seis personagens anteriormente descritos, atuariam como “aquecedores”, isto é, se infiltrariam entre o público e também chamariam atenção para a cena.

O local escolhido para servir de palco foi o parque do Aterro do Flamengo, nos fundos do Museu de Arte Moderna, e aconteceria cerca de uma hora antes apresentação da remontagem da peça *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão. Desta forma, não se correria risco de ir para um lugar que não tivesse público. Depois de demarcado o espaço em que a cena iria transcorrer, os participantes foram tomando seus lugares.

Quando a invisibilidade afeta

A cena foi transcorrendo conforme o combinado. No momento em que começou a discussão entre os dois amigos e o casal de meninas, foi possível perceber as reações nos grupos de pessoas que estavam aproveitando o dia de sol no parque do Flamengo. Contudo, o que mais saltou aos olhos foi a esperada atitude *blasé*. As pessoas paravam um instante, olhavam para a cena e voltavam a conversar com seus amigos. Tal atitude não mudou, nem mesmo quando entrou o casal hetero, com um discurso moralista de que aquilo estava errado. Aqui, verificou-se a atitude *blasé*, como apontada por Simmel, que está presente nessa incapacidade de:

Reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter *blasé*, que na verdade se vê em todo filho da cidade grande, em comparação com as crianças de meios mais tranquilos e com menos variações (SIMMEL, 2005, p. 581).

Como o Teatro Invisível (TI) é feito para tirar as pessoas da zona de conforto, entraram em cena os “aquecedores”, que misturados no meio do público, chamaram a atenção para o que estava acontecendo e instigaram a discussão. Aí a cena mudou. Grupos de amigos que estavam apenas como “plateia” entraram em cena e

começaram a dar suas opiniões, dialogando diretamente com os personagens, que tinham de permanecer no papel: “Eu gostei da experiência. O resultado foi ótimo. Foi bem difícil o confronto com a galera revoltada com a gente, mas o Leonam mandou bem e eu fui na dele!” (Jefferson/personagem: rapaz).

Quando entrou o participante colhendo assinaturas de apoio à lei contra a homofobia, as pessoas que já estavam na discussão prontamente foram assinar, e outras que só observavam a distância a cena também, como se constata no relato de uma das participantes:

Eu fiquei entre as árvores, olhando a cena diagonalmente, por trás. Tinha um grupo de jovens tocando violão, um casal com bebê, um outro casal, e a Cleusa (aquecedoras) estava por perto. Na hora do abaixo-assinado, todos foram apoiadores [...], uma jovem perguntou o que tinha acontecido e, após meu relato, também foi apoiadora (Graciela/aquecedora).

190

A participação das pessoas da plateia contribui para demonstrar que o campo de ação do TI não se restringe ao espaço onde ocorre a encenação com os personagens principais. Como os “aquecedores” estão infiltrados no público, é possível também perceber que por mais que algumas pessoas não entrem diretamente na discussão, elas também são afetadas pela situação e passam a refletir sobre a questão.

Eu fiquei ao lado de um rapaz que lia a *Folha Universal*,³ acreditando que daria um bom diálogo. Foi interessante, pois uma jovem senhora viu nossa conversa e se juntou a nós. [...] Ele falou que as pessoas têm livre-arbítrio, e a senhora começou o discurso falando de liberdade, de que ali era um local público, e a conversa encaminhou pra velha história dos limites: “Mas veja bem... tem homossexuais que passam dos limites.” Questionando sobre limites, ela me fala: “Por exemplo, se fosse num restaurante e eu estivesse com minha filha, eu não gostaria.” Continuamos a conversa os três, discutindo limites, liberdade e direitos, e acredito que foi transformador para nós três (Leoana/aquecedora).

A percepção de transformação que ocorre também nos participantes evidencia que a força da metodologia do Teatro do Oprimido, de modo geral, e mais especificamente a do Teatro Invisível, ultrapassa a questão pedagógica de se aprender apenas a técnica de uma manifestação artística:

Foi extremamente realizador viver tal experiência, sempre tive vontade de fazer este tipo de trabalho, direto, objetivo e, é claro, político. Ficava entusiasmado lendo os relatos das experiências de Invisível do Boal em outros países. Já estou formando um grupo e conceituando para entrar em atividade com este tipo de performance. Na verdade, descobri no Boal a teoria do que eu já imaginava enquanto prática, mas não sabia como estruturar. O Teatro do Oprimido está me dando muitas respostas e assim me dando finalmente um chão firme e fértil para caminhar neste nosso devir social e artístico (Leonam/rapaz).

Considerações finais

A vida na cidade grande, na metrópole, é cercada por luzes, condições das mais variadas e a sensação de estar no lugar onde as coisas acontecem, onde a tecnologia chega primeiro. Nada disso é mentira, mas o que vem junto a tais elementos é um modo de vida urbano (o *blasé*), que acaba sendo aprendido e apreendido pelos moradores da cidade. Com isso, o morador da cidade consegue caminhar por ela sem se deixar afetar.

191

Por um lado, a vida torna-se infinitamente mais fácil, na medida em que estímulos, interesses, preenchimentos de tempo e consciência se lhe oferecem de todos os lados e a sugam em uma corrente na qual ela praticamente prescinde de qualquer movimento para nadar (SIMMEL, 2005, p. 588).

Assim, interioriza-se, por exemplo, que é preciso correr para o trabalho, para o curso, para a aula de ginástica; que a felicidade pode estar no aparelho eletrônico de última geração, que o modelo do carro que se tem diz muito a respeito de quem se é, que em “briga de marido e mulher ninguém mete a colher”, e até quais são os livros, filmes e CDs que se devem consumir. “E muitas vezes, quando julgamos estar expressando nossas próprias ideias, somos apenas porta-vozes, figurantes de um vasto *‘theatrum mundi’* de dimensões infinitas” (MAFFESOLI, 2007, p. 179).

Contudo, não se pode esquecer que a vida urbana é complexa. Se há espaço para o desenvolvimento do indivíduo *blasé*, é também na cidade e com seus habitantes que se desenvolvem ações capazes de possibilitar uma saída, como expressa Fernandes:

É justamente na vida cotidiana que observamos rupturas, que observamos o quanto há necessidade de não reprodução, da fuga da mesmice, que observamos momentos de transgressão, de ousadia, de atrevimento, de descobertas e de invenções. É na vida cotidiana que podemos observar a emergência de novas alternativas culturais (FERNANDES, 2009, p. 89).

O Teatro do Oprimido, como outros grupos, também é fruto desta metrópole, mas utiliza a arte como ferramenta de promoção do diálogo (espaço de comunicação) e transformação social, atuando no sentido de dar visibilidade a temas postos à sombra ou pouco discutidos. Desta forma, ao realizar suas ações, principalmente em via pública, provoca uma parada na correria do dia a dia e possibilita que os moradores da cidade saiam do estado de aparente letargia, como pôde ser observado na apresentação do Teatro Invisível.

A força cênica do Teatro Invisível (TI) mostrou-se tão intensa que mesmo depois que os personagens principais foram embora, era possível notar que continuavam conversas espaçadas pelo parque. E é exatamente isso que enriquece esse tipo de ação. A proposta do TI não é aproveitar que seus atores estão “invisíveis” para tentar convencer as pessoas a serem a favor ou contra o tema da cena, por isso a encenação não engana, já que não induz a escolha desta ou daquela postura diante da situação. O objetivo central é conseguir afetar os espectadores, tirar as pessoas da indiferença, fazer com que elas consigam debater e dar suas opiniões, percebendo que o que está em discussão também diz respeito a elas. Por isso o que realmente deve estar visível é o tema encenado.

Mais do que operar como um momento de catarse – que no teatro funciona como uma descarga de energia e de sensações que o público sente, a partir da encenação dos atores –, o Teatro Invisível (assim como toda a metodologia do Teatro do Oprimido) desenvolve seu trabalho no sentido de as pessoas, onde estiverem, se apropriem das discussões postas ou não em visibilidade, mas que estão intimamente ligadas ao cotidiano de todos. Desta forma, também os moradores da cidade podem se tornar protagonistas da própria vida e trabalharem no processo de transformação social. “O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. *O fim é o começo!*” (BOAL, 2011, p. 19).

Referências bibliográficas

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, Fernando Braga da. *Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis*. Um estudo de psicologia social a partir de observação participante e entrevista. 2008. 403 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-09012009-154159/publico/costafernando_do.pdf>.

DALL'ORTO, Felipe Campo. O Teatro do Oprimido na formação da cidadania. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, ano 5, v. 5, n. 2, abr./jun. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_03_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Felipe_Campo_Dall_Orto.pdf>.

FERNANDES, Cíntia SanMartin. *Socialidade, comunicação e política: a experiência estético-comunicativa da Rede MIAC na cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: E-papers. 2009.

GONÇALVES, Fernando; ESTRELLA, Charbelly. Comunicação, arte e invasões artísticas na cidade. *Logos*, ano 14, n. 26, p. 98-110, jan./jun. 2007.

KOSOVSKI, Lidia. Entrevista Amir Haddad. *O Percevejo On-line*, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/508/431>>.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record. 2007.

_____. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina. 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

PERRUZZO, Cecília Maria Krohling. Observação participante e pesquisa-ação

In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Orgs.). *Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação*. 2 ed. São Paulo: Atlas, 2011. p. 125-145.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Dança na rua: arte como representação e comunicação na cidade. In: XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2008, Natal. *Anais...* Natal: UFRN.

_____; ALVES, Roberta de Souza Arcoverde. Corpos, utopias: dança e teatro como alternativas de comunicação e cidadania. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 63-77, jan./jun 2008.

Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/2213/3526>>. Acesso em: 24 out. 2012.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno urbano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-15.

_____. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>>. Acesso em: 6 nov. 2012.

NOTAS

1 Informações sobre o Tá na Rua podem ser conferidas no sítio oficial do grupo: <www.tanarua.com.br>.

2 Cabe frisar que o Teatro do Oprimido não é algo anárquico, sem regras. Pelo contrário, são adotadas várias marcações do teatro convencional (como a delimitação do espaço cênico, a caracterização dos personagens, a elaboração do cenário etc.). Contudo, o TO rompe de vez com a separação entre palco e plateia ao trabalhar com a lógica de que todas as pessoas são naturalmente atores. Com isso, devem assumir o papel de protagonistas das suas vidas, lutando contra a opressão que sofrem.

3 Jornal semanal produzido pela Igreja Universal do Reino de Deus.