

INTRODUÇÃO

O tema do presente estudo resulta de uma experiência no curso da disciplina Teoria dos Direitos Humanos, ministrada pelo Prof. Eduardo Rabenhorst, do Mestrado em Direitos Humanos, que atendeu sugestão da mestrandia Raffaella Moraes: ao invés do trabalho individual escrito, os alunos fariam uma peça de teatro, que seria apresentada publicamente no final do período letivo.

Professor e estudantes aceitaram a ideia, cuja concretização, porém, estava cercada pela dúvida. Tratava-se de uma experiência inédita. Dos nove alunos da disciplina, apenas o autor tivera experiência com teatro. Não havia, concretamente, uma ideia ou texto que pudesse servir de ponto de partida. Todos estavam no *zero*. Mas logo surgiu luz no fim do túnel. O texto foi sendo escrito e a montagem também foi se fazendo coletivamente. Após quatro meses de ensaios, a peça ficou pronta: *O Grande Circo Humano*, a história dos direitos humanos contada por dois palhaços e outras personagens circenses.

A montagem foi um processo de rica aprendizagem. Além da convivência humana entre os membros do grupo e o desafio de transpor conteúdos teóricos para a linguagem teatral, o espetáculo exigiu de todos os envolvidos um esforço de compreender criticamente os significados dos direitos humanos.

Para o autor, a experiência foi tão significativa, pelo sentido existencial e pelo fato de ter suscitado a percepção das virtualidades educativas, comunicativas e transformadoras do teatro, que o fez mudar o tema da pesquisa e buscar um diálogo entre direitos humanos e uma poética teatral assumidamente política: o Teatro do Oprimido.

Pelas virtualidades emancipatórias e outras que tais, presentes em ambas as abordagens, um diálogo entre direitos humanos e Teatro do Oprimido reivindica não só um olhar crítico, mas também uma “textura aberta” sobre o tema, cuja complexidade atrai o pesquisador, mas lhe impõe reverência e temor.

Numa seara reconhecidamente pródiga em teorias e práticas sobre direitos humanos, a pesquisa lhes procurará o fio de Ariadne e optará por situar o direito e os direitos humanos no mundo da vida. Por isso, inicialmente, recorrerá aos gregos, em busca da dimensão política da experiência humana, em que se entrelaçam o direito e várias facetas do humano. Nessa procura, as tragédias do século de Péricles, por

exemplo, fornecerão pistas fundamentais para a hipótese que aponta para o caráter político e social do fenômeno jurídico. Nesse sentido, abordará *visões* antitradicionais do direito, esposadas por autores como Bobbio, Ost e Dworkin. No que tange especificamente aos direitos humanos, a pesquisa os situará no ambivalente contexto histórico da modernidade, sem olvidar as conexões com o pensamento iluminista não aprisionado a qualquer época ou espaço.

Perseguindo a hipótese de que há um “contágio” entre o direito e os aspectos históricos palpáveis das experiências individuais e coletivas, a dissertação manuseará, no capítulo 1, como um dos seus eixos teóricos principais, a teoria crítica e realista dos direitos humanos esposada por Flores, da qual fazem parte a metodologia relacional e a filosofia impura dos direitos humanos.

O capítulo 2 será dedicado ao Teatro do Oprimido. Partirá de uma frase-síntese de seu criador, de acordo com a qual todo teatro é político, porque políticas são todas as atividades humanas. O teatro é apenas uma delas. Como também o direito. Nesse capítulo, a dissertação visitará a revisão crítica do teatro ocidental, empreendida por Boal, que alcança um amplo arco que vai de Aristóteles a Brecht, em cujo percurso a pesquisa evidenciará as principais ideias políticas e culturais que resultaram na criação da poética do oprimido.

Outra afirmação de Boal, para quem a realidade é “ganga impura”, levará inevitavelmente à inserção do Teatro do Oprimido no contexto histórico que presidiu a sua gênese, do qual fazem parte os “anos de chumbo” da ditadura militar, iniciada com o Golpe de 1º de abril de 1964. Tal abordagem procurará as conexões do Teatro do Oprimido com o engajamento político de esquerda e apreciará a práxis da poética do oprimido através das várias formas de Teatro do Oprimido inseridas no mundo da vida, desde a mais antiga, o teatro-jornal, até a mais recente, o teatro legislativo. Na busca da caracterização do aspecto pedagógico do teatro do oprimido, a pesquisa buscará as principais ideias que o influenciaram em autores como Marx, Freire e Brecht.

O capítulo 3 cuidará das relações dialógicas que podem ser estabelecidas entre os direitos humanos e Teatro do Oprimido. Procurará a origem de ambos na sociedade humana e colocará em relevo o “signo do não acolhimento” entre eles e a primordial capacidade crítica do teatro e da literatura, questionadores contumazes da sociedade e das certezas dogmáticas. Elegerá o político como teoria e prática contra-hegemônicas, recuperando-lhe o significado plasmado na teoria realista e crítica de Flores. Apresentará a pluralidade de vias como um “lugar metodológico” em que

legítimas são as distintas concepções de dignidade humana e de direitos humanos que apontam para uma “autoria conjunta”, ao invés da filiação exclusiva à modernidade ocidental. Nesse tópico, trará para a discussão dialógica a arte como critério cuja aplicação permite aferir o progresso ou retrocesso axiológico de teorias e práticas humanas. O “universalismo a priori” da Declaração Universal dos Direitos Humanos será combatido no item “Todos nascem nus”, que destacará o aspecto histórico-político que informa a criação dos direitos humanos como artefatos históricos *construídos* e não *dados*. Resistência à opressão, participação política e transitividade democrática serão abordadas como características comuns dos direitos humanos e do Teatro do Oprimido. A ideia de revolução, que sempre habitou o imaginário ocidental da modernidade, será revisitada sob o prisma da visão contra-hegemônica da teoria realista e crítica de Flores, da visão revolucionária de Boal e da contemporânea concepção de “revolução de conjunto”, empreendida por Morin. Uma sociedade sem oprimidos e opressores, outra característica utópica comum entre direitos humanos e Teatro do Oprimido, será abordada de forma a mostrar os matizes e as distinções em um e em outro. Por fim, o horizonte ético será apresentado também como característica bastante cara aos direitos humanos e ao Teatro do Oprimido, evidenciando-se a responsabilidade como a ética por excelência da teoria realista e crítica de Flores e da Estética do Oprimido.

Do ponto de vista da metodologia, empregar-se-á o método dedutivo, pelo uso das premissas da teoria realista e crítica dos direitos humanos de Flores, das formulações da poética do oprimido de Boal, de concepções do fenômeno jurídico de autores como Bobbio, Ost e Dworkin, entre outros, e de concepções teóricas de autores como Brecht, Freire e Marx.

De resto, cumpre notar que, ao nominar a presente dissertação de “aproximação dialógica”, quer o autor que as conclusões nunca sejam entendidas como cláusulas pétreas, mas como formulações de uma interação fundamentada entre direitos humanos e Teatro do Oprimido. É que se trata de duas maneiras de ver e responder instrumentalmente a questões pertinentes à dignidade humana, cada uma a seu modo, com inúmeros pontos de contato e de dessemelhanças que só podem tornar esse diálogo cada vez mais fecundo.

1 PROCURANDO O FIO DE ARIADNE DOS DIREITOS HUMANOS

Embora passíveis de uma datação histórica, os direitos humanos não pertencem exclusivamente à modernidade ocidental, pois o *ethos* de liberdade que o caracteriza pode ser vislumbrado desde a Antiguidade, em diversos momentos da história das ideias. Por outro lado, tais direitos não possuem uma fisionomia perfeita e acabada, sendo razoável aplicar a eles a noção de processo em andamento, ainda não concluído.

Num terreno bastante fértil de ideias e práticas humanas, é um exercício desafiador procurar o significado dos direitos humanos, que reivindica um olhar cada vez mais atento para a multifacetária realidade onde eles tem existência.

1.1 O DIREITO NO PALCO DA VIDA

Se, como afirma Berthold (2006, p. 103), o teatro grego começa aos pés da Acrópole, pode-se usar essa metáfora para dizer algo semelhante em relação ao direito. É claro que seria um exagero redutor situar a gênese do fenômeno jurídico exclusivamente na esfera da influência cultural grega. Em verdade, “é inútil procurar por uma certidão histórica do surgimento da constituição jurídica” (BIELEFELDT, 2000, p. 101). O recuo à *polis* deve-se mais a um esforço dialético que lança mão da experiência grega para também refletir sobre a associação política no Ocidente. Não se trata de usar rigidamente a moldura desse modelo, mas tão-somente encontrar nele o fio de Ariadne¹, com o qual se quer tecer um pano em que se entrelaçam o direito e as diversas facetas do humano.

Seria, pois, uma temeridade afirmar que o teatro e o direito nasceram na *polis*. Mas não se pode negar que ambos experimentaram ali um impulso transformador estreitamente relacionado ao conjunto multifacetário de mudanças pelas quais passou o mundo grego no século V a. C.

¹ A expressão “fio de Ariadne” provém de um episódio da mitologia grega. Teseu, incumbido de matar o Minotauro, chega a Creta e é ajudado por Ariadne que se apaixona por ele, dá-lhe um novelo de linha que lhe permite entrar no Labirinto, onde mora o monstro, o qual desenrola à medida que avança, para não se perder. Morto o Minotauro, Teseu foge com Ariadne e abandona-a numa ilha. No mesmo dia, Dionísio resgata-a, casa-se com ela e leva-a para o Olimpo (KURY, 1997, p. 44).

Não é objetivo desta pesquisa detalhar a influência cultural grega, citada aqui como hipótese de trabalho, com a qual se destaca o sentido, talvez arquetípico, da dimensão política para a experiência humana. Nesse ponto, seguindo as pegadas de Hefnerich (2006, p. 2), é necessário recuperar duas imagens: a do palácio do rei-deus como centro dos poderes econômico, religioso e militar do mundo antigo, e a que lhe sucede historicamente, isto é, a da praça pública (*agorá*) de uma cidade-estado.

A primeira representa o reinado, que desaparece para dar lugar ao novo modelo de sociedade norteado pela ideia de participação dos cidadãos nos assuntos públicos, em que o discurso se reveste de alta significação. Aliás, no que tange às discussões modernas sobre direitos humanos, Bielefeldt (2000, p. 110) assinala a importância e a inevitabilidade do discurso, uma vez que “os direitos humanos somente desenvolvem e adquirem legitimidade através do debate público de opiniões divergentes, não havendo forma de suprimir este risco”. A inevitabilidade do moderno debate público de opiniões sugere um parentesco com a ideia aristotélica de que o homem é um “animal político”, isto é, participante ativo da vida e dos destinos da comunidade política, seu *habitat* indissociável e instituinte.

Discorrendo sobre possíveis “ligações perigosas”² e diferenças entre direito e literatura, Ost (2004, p. 27) captura outra importante faceta da dimensão política, presente no primeiro intermédio coral de *Antígona*, peça de Sófocles, escrita no século V a. C, versos 355 e 356: “A fala e o alado pensamento, / as normas que regulam as cidades / sozinho aprendeu” (SÓFOCLES, s/d, p. 53). Enxergando nessa passagem uma tensão entre paixão humana e leis instituidoras das cidades, Ost assinala que “na origem das instituições políticas e dos códigos, há pulsões, aspirações, todo um jogo de paixões” (OST, 2004, p. 27), o que torna necessário transformar essas paixões em leis cívicas. O mesmo sentido pedagógico da lei em face das paixões humanas foi também capturado hodiernamente por Goleman (1995, p. 19), que interpreta as primeiras normatizações éticas, como o Código de Hamurabi e os Dez Mandamentos, como “tentativas de conter, subjugar e domesticar as emoções”.

² As relações entre direito e literatura são “perigosas” porque o direito estabelece uma ordem, instituindo normas vinculadas à realidade conhecida, ao passo que a literatura é terreno fértil para a ficção, a invenção e, conseqüentemente, o questionamento e a “desestruturação” dessa mesma realidade. “Entre direito e narrativa, atam-se e desatam-se relações que parecem hesitar entre derrisão e ideal. E o direito vê-se abalado em suas certezas dogmáticas e reconduzido às interrogações essenciais...” (OST, 2004, p. 9).

Transformar paixões humanas em leis cívicas³, como percebeu Ost, numa possível leitura de Antígona, é uma tarefa que ocupou o pensamento político grego. Célebres, nesse sentido, são as desconfianças de Platão em relação aos poetas. “Estamos, então, bem fundamentados para não o recebermos num Estado que deve ser regido por leis sábias, visto que esse indivíduo desperta, alimenta e fortalece o elemento mau da alma e assim arruína o elemento racional” (PLATÃO, 1997, p. 334). No Estado platônico, não deve haver lugar para essa espécie de arte que alimenta o elemento mau da alma – aquele que comercia com o sensível e o prazer (OST, 2004, p. 10). Por seu turno, a tragédia, tratada por Aristóteles na Poética, preconiza, mediante a compaixão e o medo, a purificação (*kátharsis*) das emoções do espectador, habitante da comunidade política⁴.

É possível afirmar que a educação política das massas era uma das preocupações da *polis*. Isso explica, por exemplo, a construção do Teatro de Epidauro, em 350 a.C, com capacidade para 14.000 espectadores, o que equivaleria, hoje, a vários Maracanãs (ROCHA FILHO, 1986, p. 27). Embora o teatro trágico não retirasse seus personagens da gente simples e humilde, mas de deuses, reis e seus parentes, tinha um caráter pedagógico⁵ evidente, motivo, segundo Ost, de outra ironia de Platão, quando afirma que os legistas são também autores do mais magnífico dos dramas, “precisamente aquele que só um código autêntico de leis pode encenar” (OST, 2004, p. 11).

Enquanto Ost vislumbrou possibilidades educativas naquela passagem específica da Antígona, no sentido de o homem, numa atitude reflexiva, poder “ensinar a si mesmo” e aprender com as leis, Bielefeldt (2000), vinte e quatro séculos depois de Sófocles, é pessimista em relação ao progresso moral, afirmando que este não

³ A supremacia da razão sobre as paixões era um aspecto valorizado entre os primeiros filósofos gregos e, no pensamento iluminista do século XVIII, encontrou abrigo perfeito. Mais tarde, com a psicanálise freudiana, o domínio das paixões pôde ser interpretado também como “represamento pulsional”, uma repressão para assegurar a ordem social do processo de acumulação econômica (ROUANET, 1987, p. 247).

⁴ Boal (1983, p. 18) admite que “Aristóteles constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das ‘más’ tendências ou tendências ‘ilegais’ do público espectador”. Para o dramaturgo brasileiro, tal sistema, ainda hoje muito usado no teatro, cinema e TV, tem caráter coercitivo e foi concebido para reprimir o povo e para manutenção do *status quo* da aristocracia ateniense. Por seu turno, Hauser (1994) também apresenta uma apreciação bastante crítica do sistema trágico aristotélico, acentuando o seu aspecto político: “A tragédia grega era, *stricto sensu*, “teatro político” (HAUSER, 1994, p. 87); tanto que “no festival de teatro, a *polis* possuía seu mais valioso instrumento de propaganda” (HAUSER, 1994, p. 86).

⁵ Cf. Freitag (1992, p. 229), “referindo-se à tragédia em geral, Kohlberg sublinha o seu caráter pedagógico, especialmente evidente na tragédia grega clássica”.

acompanha necessariamente o progresso político e jurídico, mais voltado à regulamentação do comportamento externo. Representante contemporâneo da corrente “direito e literatura”⁶, Ost apanha outra afirmação platônica segundo a qual a ordem jurídica inteira é a “mais excelente das tragédias” para assinalar o poder “constituente” do imaginário literário, na origem das montagens políticas e das construções jurídicas” (OST, 2004, p. 11).

O imaginário literário das grandes narrativas⁷, como é o caso das tragédias gregas do século de Péricles, contém, segundo Ost (2004), uma “normatividade subjacente”, isto é, embutido na ficção há o registro de símbolos e experiências indissociáveis da comunidade política, vinculadas ao imaginário histórico partilhado, constituinte da identidade coletiva. Nesse sentido, o autor assinala, entre outros escritores *canônicos*, a importância de Shakespeare para a nação inglesa e cita I. Ward, para quem “uma peça como Henrique V possui uma importância jurídica maior que um tratado de direito constitucional” (OST, 2004, p. 29). Afirma Ost (2004, p. 29) que “os juristas não escapam, portanto, a essa comunidade narrativa. Pelo contrário, é no interior dela, no meio de suas significações partilhadas, que eles operam”.

Se, segundo Ost, os juristas operam no meio de “significações partilhadas”, a história das grandes Declarações dos direitos do homem é muito reveladora a esse respeito, pois “no Preâmbulo de cada uma delas se achará um relato (...) que evoca o que deverá figurar doravante como momento forte da comunidade (...) ou o que a liga a um passado imemorial fundador” (OST, 2007, p. 29).

Bill of Rights de 1689: relato circunstanciado da abdicação de Jaime II e da reunião das assembléias em Westminster, declaração “como os antepassados o fizeram sempre em semelhante caso para assegurar seus antigos direitos e liberdades”; *Declaração de Independência dos Estados Unidos* (1776), longo relato político que começa nestes termos: “Quando no curso dos acontecimentos humanos torna-se necessário, para um povo, dissolver os laços políticos que o ligaram a um outro [...]”; *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* (1789): “Os representantes do povo francês, constituídos em Assembléia nacional, considerando que a ignorância, o esquecimento ou o desprezo dos direitos do homem são as únicas causas dos males públicos e da corrupção dos governos [...]”; *Declaração universal dos*

⁶ Nos Estados Unidos, *Law and Literature*, conforme Ost (2004, p. 48), é possível, nesse campo de estudo, distinguir três correntes distintas: a) direito *da* literatura, “que estuda a maneira como a lei e a jurisprudência tratam os fenômenos de escrita literária”; b) direito *como* literatura, “que aborda o discurso jurídico com os métodos da análise literária (é a abordagem dominante nos Estados Unidos)”; c) o direito *na* literatura, “que se debruça sobre a maneira como a literatura trata questões de justiça e de poder subjacentes à ordem jurídica”, a abordagem empreendida por Ost.

⁷ Grandes narrativas figuram aqui não no sentido que lhes dá Lyotard (1986: XVI), quando explica a época “pós-moderna” como sendo de “incredulidade em relação aos metarrelatos”, mas no do relato na obra literária que reflete ou traduz significações partilhadas pela comunidade.

direitos do homem (1948): “Considerando que o desconhecimento e o desprezo dos direitos do homem conduziram a atos de barbárie que revoltam a consciência da humanidade[...]”

[...]

Compreende-se melhor, nessas condições, o sucesso da tese de R. Dworkin que apresenta o direito como uma prática social argumentativa cujos protagonistas buscam fortalecer a *integrity* – compreendida menos como consistência lógica do que como coerência narrativa, fidelidade (criadora, porém) à história da moralidade política da comunidade (OST, 2007, p. 29-30)

A tessitura dessas considerações sugere o caráter político ínsito ao fenômeno jurídico, que espelha ou apresenta uma “fidelidade” à moralidade política da comunidade.

Foi dito, parágrafos atrás, com apoio em Helferich, que na construção da democracia ateniense o discurso revestiu-se de alta significação. Os cidadãos dessa democracia deviam necessariamente operar um discurso para não só comunicar, mas também tornar público e legitimar os seus pontos de vista⁸. Essa parece ser uma característica também presente nas Declarações mencionadas por Ost: seus autores operam um discurso e criam uma “prática social argumentativa”⁹, mas, por outro lado, criam também uma convenção. Aqui, faz-se necessário outro recuo aos gregos, precisamente a Crítias, sofista pré-socrático, para quem

o direito é uma etapa mais elevada e necessária da civilização. Porém, ele nasce (apenas) de convenções humanas, de acordos entre os homens; é obra dos homens; é uma regra (*nomos*). A partir dessa concepção, o conteúdo do direito vigente não é mais algo de modo algum inquestionavelmente obrigatório (HELFERICH, 2006, p. 19).

Assim, o direito não se esgota no caráter convencional, normativo, humanamente modificável. Dir-se-á que o aspecto normativo é apenas a “ponta do

⁸ Para ressaltar a fragilidade da democracia ateniense, Crescenzo (2005, p. 24) noticia que um anônimo libelo intitulado *A democracia como violência*, foi encontrado entre as obras de Xenofonte. “Trata-se de uma longa conversa entre dois cidadãos que comentam, sem papas na língua, o novo regime democrático instaurado em Atenas. Um dos dois afirma: ‘[...] nos melhores há o mínimo de comedimento e injustiça, e o máximo de inclinação para o bem; enquanto no povo há o máximo de ignorância, desordem e maldade, uma vez que a pobreza incita-os à ignomínia, assim como à falta de educação e à grosseria que em muitos nasce da miséria [...]’”.

⁹ Em que pese o caráter discursivo do direito em geral e dos direitos humanos em particular, convém notar que tal atributo está em dissonância com o sentido clássico de sabedoria, segundo o qual deve-se ser parcimonioso com as palavras. Célebres, nesse sentido, são, por exemplo, as frases atribuídas a Sólon (“Sabendo, cale-se”), Cleóbulo (“Seja ávido de ouvir, não de falar”), cf. Crescenzo (2005, p. 20). Por seu turno, Flores (2009, p. 13), discorrendo sobre a profusão de normas internacionais sobre direitos humanos, afirma: “Cada dia se celebram mais e mais reuniões e se leem mais e mais argumentos que proclamam – formalista, especializada e ‘essencialisticamente’ – o êxito do sistema, seu caráter único e imodificável”.

iceberg” do direito, porque talvez a mais perceptível. Repetindo Dworkin, o que se quer enfatizar aqui é o direito como “prática social argumentativa” estreitamente vinculada à moralidade política da comunidade. Na base dessa afirmação está a recusa ao formalismo e ao moralismo jurídico, em favor de uma perspectiva crítica do fenômeno jurídico.

De resto, o “contágio”, por assim dizer, do jurídico com experiências e símbolos da vida política da comunidade, remonta a uma afirmação heraclitiana, segundo a qual “o conflito é pai de todas as coisas”, que fatalmente o situa umbilicalmente ligado também ao direito. Entretanto, como assinala Berthold (2006, p. 114), as palavras de Heráclito “são válidas não apenas para a inquietação política (...), mas também para as sombrias emoções do drama, as paixões do ódio nascidas da ‘fúria radical do coração’”.

Se, além do conflito, há a “fúria radical do coração” (BERTHOLD, 2006, p. 114), as emoções para as quais um dia fez-se a purificação catártica aristotélica e a convenção jurídica para transformar as paixões em leis cívicas da cidade, no sentido de educar ou conformar o homem à ordem organizativa da comunidade política; se, “na origem das instituições políticas e dos códigos, há pulsões, aspirações, todo um jogo de paixões” (OST, 2007, p. 27), e se, além disso, há a “longa procissão de nossas misérias” (SÓFOCLES, s/d, p. 51), bem como a beleza e a podridão da raça humana (GIL, 1984), é razoável supor o direito como um instrumento necessário à feitura e à leitura do mundo, porém insuficiente para dimensionar e interpretar a multifacetada existência humana que comporta.

1.2 DIREITO: EPIFENÔMENO

Abriu-se este texto com a Acrópole ateniense, não para situar o teatro e o direito numa origem comum, mas para apresentá-los numa imagem possível aos pés do lugar que representa o triunfo da *polis* como modelo de esforço de racionalidade instituidora da organização política. Não é objetivo deste estudo discutir as qualidades, defeitos e contradições da *polis*¹⁰, sendo o recuo histórico para destacar a presença da

¹⁰ Vistas aos olhos de hoje, as principais contradições da democracia ateniense eram a exclusão da plebe, mulheres, crianças, escravos e estrangeiros, que não gozavam das prerrogativas de cidadãos livres. Uma dessas contradições – a escravidão – também é evidente entre os modernos, pois a Declaração da Independência (1776) nos Estados Unidos é omissa sobre essa prática.

dimensão política da comunidade em que o direito encontra seu *humus e habitat*. Como o jurídico e o social estão umbilicalmente enlaçados, afirma Ostque

a função do jurídico é contribuir para a instituição do social: mais que proibições e sanções como se pensava anteriormente; ou cálculos e gestão como se crê frequentemente na atualidade, o direito é um discurso performativo, um tecido de ficções operatórias que redizem o sentido e o valor da vida em sociedade. Instituir significa, aqui, atar o laço social e oferecer aos indivíduos as marcas necessárias para sua identidade e sua autonomia (OST, 2005, p. 13).

Nesse passo, recorre-se mais uma vez a Berthold (2007, p. 103), que disse que “o teatro é uma obra de arte social e comunal”, e de novo constrói-se um paralelo com o fenômeno jurídico: o direito é uma obra social e comunal. Ou os direitos humanos são uma obra social e comunal. Essa afirmação, antes uma hipótese de trabalho que sentença epistemológica, talvez não tenha convivência pacífica na filosofia e na prática dos direitos humanos.

Nesse sentido, são célebres as condenações de Marx ao caráter individualista dos direitos humanos, que os tinha como expressão burguesa incompatível com a ideia de solidariedade comunitária que ultrapassa a esfera meramente individual. “Mas a liberdade como direito do homem não se funda nas relações entre homem e homem, mas antes na separação do homem a respeito do homem. É o *direito* de tal separação, o *direito* do indivíduo *circunscrito*, fechado em si mesmo” (MARX, s/d, p. 24).

Segundo Rouanet, os marxistas, em oposição aos liberais, reivindicaram com veemência o legado do Iluminismo, entendido mais tarde por Merquior (apud ROUANET, 1987, p. 200) como “prelúdio à realidade tecno-social do mundo contemporâneo – a sociedade industrial de tipo liberal”. Rouanet explica a ácida crítica dos marxistas:

O Iluminismo foi a doutrina da burguesia europeia durante sua luta contra o feudalismo. Transformada em classe dominante, ela renunciou ao Iluminismo militante e transformou o Iluminismo em ideologia legitimadora. As “liberdades” iluministas não se extinguiram, mas transformaram-se em meras fachadas formais. A bandeira do verdadeiro Iluminismo é agora empunhada pela nova classe revolucionária, que luta por uma emancipação universal do gênero humano, indo além da emancipação parcial alcançada durante a Revolução Francesa. As sociedades que se dizem marxistas sentem-se assim justificadas em disputar às sociedades liberais a herança do Iluminismo (ROUANET, 1987, p. 201).

De fato, há no *ethos* de liberdade política e jurídica dos direitos humanos um acento individualista, aliás, presente na filosofia política de Hobbes e Kant, sempre lembrados quando se trata de investigar a fundamentação desses direitos. Embora haja diferenças nas proposições dos dois pensadores, ambos se referem a uma valoração ética do indivíduo. Considerado um dos fundadores da filosofia política do liberalismo, Hobbes rejeita a afirmação aristotélica de que o homem é um animal político por natureza, bem assim a primazia do todo sobre a parte, e interpreta as manifestações sociais como adendos dos interesses individuais (BIELEFELDT, 2000, p. 188). Também considerado um pensador do individualismo da era moderna, Kant elege a autonomia moral da vontade individual e a conscientização de que cada ser humano é um sujeito moral responsável pela formulação das normas morais e jurídicas como constituintes de uma dignidade inviolável, que seria o maior bem humano. Entretanto, para Kant, esse individualismo ético da autonomia moral ultrapassa a própria perspectiva individual e inclui igualmente todas as outras pessoas na mesma condição de sujeitos morais, numa relação de reciprocidade.

A ideia de individualismo ético não é, porém, uma invenção exclusivamente moderna, como bem observou Hegel (apud WILLIAMS, 2003, p. 55), ao examinar a tragédia grega:

Para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio de liberdade e independência individual, ou ao menos o princípio de autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada.

Referência emblemática de individualismo na Antiguidade é Antígona, personagem da tragédia que leva o seu nome. Apoiando-se exclusivamente na sua consciência moral individual, ela desafia o poder do Estado, encarnado por Creonte, e desobedece-lhe o decreto que proibia honras fúnebres a Polínicês, considerado um traidor da pátria. Aliás, dir-se-á que a “falha trágica” da heroína foi o seu radical apego às próprias convicções individuais, cuja inflexibilidade a levou à morte¹¹.

¹¹ “A Tragédia apresenta dois personagens que se encontram, dois heróis trágicos, cada um com sua falha, que se destroem mutuamente, diante de uma sociedade eticamente perfeita. É o caso típico de Antígona e Creonte: ambos excelentes pessoas em tudo, menos nas suas respectivas falhas” (BOAL, 1983, p. 55). Cf. Freitag (1992, p. 268), “a questão da moralidade tematizada por Sófocles deixa claro que as ações morais são irreversíveis”. Entretanto, “surge um único momento em que Antígona, por decisão própria, teria podido evitar sua morte. É o momento em que dialoga com sua irmã Ismena. Esta parece mais covarde mas também mais prudente que Antígona, pois ama a irmã e a vida. Se nesse

Sob a perspectiva liberal, direitos humanos são direitos de liberdade individual, por isso muitas vezes encarados em oposição aos interesses da sociedade ou do Estado, motivo da controvérsia que se criou entre *indivíduo* e *comunidade*, cujo exemplo emblemático atual é o antagonismo entre direitos humanos ocidentais e valores asiáticos. Bielefeldt (2000, p. 201), por seu turno, assinala que, embora visando ao indivíduo, os direitos humanos sempre têm dimensão social, porque é no âmbito da socialização que o direito adquire sentido e eficácia. Na verdade, indivíduo e comunidade não se excluem, antes se complementam numa relação de interdependência:

Ambos os aspectos – individualidade e socialização – não só se complementam, mas dependem um do outro: somente na sociedade e na comunidade a pessoa humana consegue encontrar sua individualidade e somente no respeito à integridade de cada indivíduo – inclusive em seu direito à contestação e ao distanciamento – sociedades e comunidades podem desenvolver-se democraticamente.

Como direito à liberdade, os direitos humanos também contêm sempre uma dimensão social, ou melhor, contém várias dimensões sociais, uma vez que espelham a multidimensionalidade da existência social das pessoas na esfera política e jurídica [...]. (BIELEFELDT, 2000, p. 201).

A multidimensionalidade da existência social serviu, entre outras coisas, para retirar os juristas do isolamento a que os levou o primado do direito, espécie de “torre de marfim”, construída pela tradição, que acreditou ser possível, através dele, operar a regulação e o controle social. Um dos reflexos surgidos da necessidade de ampliar os próprios horizontes do fenômeno jurídico, a partir do século XIX, foi sua aproximação com as ciências sociais. Ao falar sobre o lugar do direito nas sociedades industriais avançadas, afirma Bobbio (2007, p. 33) que nunca como hoje a ciência jurídica sentiu a necessidade de novos e mais estreitos contatos com as ciências sociais.

Para dizer tudo isso em uma frase sintética, ainda que um pouco simplista, enquanto os escritores iluministas colocavam o direito no centro do estudo das diversas civilizações, andavam à procura da natureza e das linhas de desenvolvimento de um povo no “espírito das leis” e acreditavam que para mudar a sociedade bastava mudar o direito, no século XIX, pouco a pouco, à medida que se tomava consciência da grande mudança histórica produzida pelo advento da sociedade industrial na “sociedade civil”, antes mesmo que na sociedade política, o direito passou a ser considerado cada vez mais um epifenômeno, um momento secundário do desenvolvimento histórico, e visto

momento Antígona tivesse aceitado os conselhos da irmã, deixando de enterrar o irmão Polinice, estaria a salvo da ira de Creonte e das punições da lei da *polis*”(FREITAG, 1992, p. 269).

com desconfiança cada vez maior como instrumento de *mudança social* (BOBBIO, 2007, p. 34).

Reconhecendo o mesmo caráter epifenomênico, Flores (2009, p. 24) acentua que o direito não funciona por si mesmo e “tampouco é o único instrumento ou meio que pode ser utilizado para a legitimação ou transformação das relações sociais dominantes”. Neste ponto, e já antecipando o que será detalhado no capítulo seguinte, é pertinente dizer que o Teatro do Oprimido, sistematizado por Boal nas décadas de 1960 e 1970, pretende ser – entre tantos possíveis – um meio ou instrumento de transformação das relações sociais opressivas.

1.3 DIREITOS HUMANOS: PRODUTO DA MODERNIDADE

Embora “filhos legítimos da modernidade e herdeiros presuntivos da Ilustração”, como afirmou Alves (2005, p. 09), não há, por assim dizer, uma certidão jurídica exata, um “momento zero” de nascimento dos direitos humanos. Dir-se-á que a ideia de liberdade, cujo *ethos* marca-os decisivamente, é tão antiga quanto o próprio homem. E mesmo que se afirme, com razão, que os direitos humanos são uma criação da razão iluminista, entendida não como expressão exclusiva da Ilustração, mas como “tendência intelectual, não limitada a qualquer época específica, que combate o mito e o poder através da razão” (ROUANET, 1987, p. 28), não é possível apontar a hora de nascimento exato dos direitos humanos. Tal assertiva decorre, antes, do aforismo machadiano segundo o qual a história é uma coisa que não aconteceu contada por alguém que não estava lá, mas também de uma atitude metodológica para a qual os direitos humanos são um processo ainda em andamento e, assim, inconcluso. Preferível, nesse sentido, retornar à imagem, trazida por Berthold (2006, p. 103), do surgimento do teatro na *polis*, e encontrar ali também, metaforicamente, o fio de Ariadne que conduz aos direitos humanos, pois, como assinala Freitag (1992, p. 19), o pensamento filosófico grego é uma espécie de ponto de partida e de chegada de quase todos os modelos ou sistemas do pensamento subsequentes no mundo ocidental. Segundo ela, essa tradição é levada adiante pelo pensamento filosófico da Ilustração, em toda a radicalidade.¹²

¹² Cf. Freitag (1992, p. 19), “a Grécia de Homero a Péricles lançou os fundamentos da civilização ocidental. A filosofia contemporânea seria literalmente impensável sem o trabalho pioneiro dos filósofos gregos: Sócrates, Platão, Aristóteles e tantos outros. Em suas obras encontramos a sistematização e a delimitação dos grandes temas filosóficos, a definição de seu objeto, a elaboração

Para Hauser (1994, p. 92), foram os sofistas quem iniciaram a história do racionalismo ocidental, com suas críticas a dogmas, mitos, tradições e convenções, não se podendo negar o seu parentesco com o pensamento iluminista do século XVIII. Hauser vai mais longe e relaciona os sofistas até mesmo ao materialismo histórico do século XIX:

[Os sofistas] são os descobridores da relatividade histórica – o reconhecimento de que as verdades científicas, os padrões éticos e os credos religiosos são todos historicamente condicionados. São os primeiros a perceber que todas as normas e padrões – na ciência, na lei, na moralidade, na mitologia ou na arte – são criações da mente e das mãos do homem. Descobrem a relatividade da verdade e da falsidade, do certo e do errado, do bem e do mal. Reconhecem os motivos pragmáticos subjacentes nas valorações humanas, e preparam assim o caminho para os esforços subseqüentes no campo do iluminismo humanista. Cumpre assinalar que o racionalismo e o relativismo dos sofistas estão relacionados com a mesma tendência da economia e o mesmo impulso geral para a livre concorrência e para o lucro que deram origem à emancipação renascentista da ciência, ao iluminismo setecentista e ao materialismo do século XIX. A experiência que possuíam do capitalismo antigo suscitou neles as mesmas reações que a experiência do capitalismo moderno em seus sucessores (HAUSER, 1994, p. 92)

Porém, na antiguidade grega, no estoicismo, no humanismo renascentista ou em qualquer outra época, a razão iluminista não cai do céu, mas está intimamente vinculada a uma dimensão política marcante (HELFERICH, 2006, p. 156). Daí que a assertiva de Alves (2005, p. 09), segundo a qual direitos humanos são filhos da Ilustração, não deve comportar interpretações que reduzam a complexidade dos direitos humanos. Pelo contrário, a filiação dos direitos humanos à tradição do pensamento iluminista, ao mesmo tempo em que os situa na história das ideias, dá a eles uma chave de leitura para um mundo que não se satisfaz com interpretações unívocas, pois a própria palavra razão, que define o signo do Iluminismo, não tem significado simples e unívoco. Como enfatiza Cassirer (1994, p. 23), a profissão de fé na razão é apenas o início, e onde se acredita encontrar uma resposta, apresenta-se a verdadeira questão. E uma delas é que o autêntico pensamento iluminista é demolidor, recusa as verdades “pré-fabricadas” da tradição, da religião e da autoridade, para construir um novo edifício, uma nova totalidade, menos como ideia do “ser” do que do “fazer”. Trata-se não só de uma questão de princípio, mas também de método, eis que o pensamento iluminista do século XVIII, sem desprezar os progressos feitos no século anterior

dos seus conceitos, que até hoje mobilizam a reflexão filosófica, inclusive sobre a moralidade e a ética”.

(Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz), opta pelo método de Newton, que não é dedutivo, ou seja, o encaminhamento do pensamento não vai dos conceitos e axiomas para os fenômenos, mas faz o inverso, não se buscando mais uma regra “anterior” aos fenômenos, aprioristicamente concebida. Como afirma Cassirer (1994, p. 27), “que não se antecipe a razão sob a forma de um sistema fechado: há que deixá-la desenvolver-se a longo prazo, pelo conhecimento crescente dos fatos (...). Não é a lógica escolástica, nem a matemática: é a lógica dos fatos”.

Assim, a filosofia iluminista do século XVIII filia-se ao paradigma metodológico newtoniano, no qual a compreensão dos fatos é ferramenta intelectual fundamental. Tal atitude metodológica solapa caminhos e veleidades transcendentais para se instalar no reino do empírico, mais modesto que as “verdades eternas” ou a verdade de qualquer autoridade entronizada “a priori”. De par com essa postura verdadeiramente desconstrutora de verdades assentadas seja no mito, seja no poder, a razão iluminista do século XVIII pretende provocar uma “mutação no modo de pensar” (CASSIRER, 1994, p. 32). Citando Diderot, Cassirer (1994, p. 36) afirma: “Não se quer mergulhar apenas em redemoinhos e turbilhões de ideias novas, mas assumir o leme e guiar o espírito para metas definidas”. Isso conduz necessariamente a que a realidade seja vista sob o crivo crítico e analítico da razão, que não poupa, evidentemente, o Estado e a sociedade, intimados agora a comparecer perante o tribunal da razão para serem interrogados sobre a legitimidade de seus títulos e fundamentos de sua verdade e de sua validade (CASSIRER, 1994, p. 39).

Num contexto assim, de ideias a um só tempo de ruptura com o caráter “irracional” e monolítico do passado, mas também de um novo modo de pensar, interpretar e construir a realidade, o direito não poderia ficar de fora. O “redemoinho e turbilhões de ideias novas” soprou também nas velas das velhas naus jurídicas e as fez mudar de rumo para também serem interrogadas perante o tribunal da razão. Sem esquecer a dimensão política que sempre acompanha ou permeia o movimento das ideias, ver-se-á que as mudanças do pensar jurídico forneceram alguns dos elementos fundamentais para a construção da moderna doutrina dos direitos humanos, com seus conteúdos jurídicos e políticos, inseparáveis da ideia sempre recorrente de que a burguesia emergente a usou e se apoderou da razão iluminista, transformando-a em razão instrumental, para a consecução do seu projeto político.

Um desses elementos caros à futura doutrina dos direitos humanos foi a teoria do direito natural fundado na razão pura, que teve em Hugo Grocius o principal

formulador. Segundo Cassirer (1993, p. 323), em tal teoria é nítida a inspiração platônica segundo a qual o homem não é o criador das ideias, pois apenas modela o mundo real à sua imagem, num processo de imitação do modelo incriado e sempre existente. Trata-se de uma formulação não assentada na “lógica dos fatos”. Grocius, aliás, afasta-se da consideração sobre os direitos historicamente adquiridos e ancora-se no “direito de nascença” (CASSIRER, 1993, p. 316), que dialoga com a questão platônica da “natureza” do justo e de sua essência e, seguindo a orientação geral do século XVII, usa as matemáticas como instrumento intelectual de restauração das “ideias” platônicas (CASSIRER, 1993, p. 319). Mas,

se a teoria do direito natural relaciona assim o direito e a matemática, é porque essas duas disciplinas são para ela os símbolos de um só e mesmo poder espiritual; ela vê em ambas os mais importantes testemunhos da autonomia e espontaneidade do espírito. Uma vez que o espírito é capaz, a partir de si mesmo, de gerar suas “ideias inatas”, de iniciar e concluir a construção do domínio das grandezas e dos números, não poderia possuir um menor poder de construção e elaboração criadora no domínio do direito. Ele tem que partir de normas originais, que cria por iniciativa própria, e abrir caminho até a formulação do particular. Não existe para o espírito outro meio de elevar-se acima da contingência, da dispersão e da exterioridade do mundo dos fatos, a fim de produzir um sistema jurídico tal que todos os elementos venham a concatenar-se na urdidura do todo, que cada decisão individual receba do todo a sua sanção e a sua autenticação (CASSIRER, 1994, p. 320).

Essa tese central do direito natural teria que vencer dois adversários poderosos: os dogmas da teologia e o absolutismo estatal, neste último incluindo-se o pensamento moderno de Maquiavel, de acordo com o qual o detentor do poder do Estado não se sujeita a nenhuma restrição jurídica. Retomada no século seguinte por Montesquieu, no *Espírito das Leis*, “a filosofia do Iluminismo vinculou-se primeiro, sem reserva, a esse ‘apriorismo’ do direito, à ideia de que devem existir normas jurídicas absoluta e universalmente obrigatórias e imutáveis” (CASSIRER, 1994, p. 327).

Sobre as fundações assim preparadas pelos teóricos do direito natural foi edificada a *doutrina dos direitos do homem e do cidadão*, tal como a desenvolveu o século XVIII. Ela constitui o ponto de convergência espiritual, a unidade ideal dos múltiplos esforços tendentes a uma renovação moral e a uma reforma política e social (CASSIRER, 1994, p. 332).

A doutrina dos direitos humanos era, assim, o próprio centro de gravidade de uma ampla proposta reformadora instilada pelas correntes de pensamento do século XVIII. Não tardaram, porém, a se concretizar as inevitáveis e avassaladoras conexões

dessa teoria com a “praxis”, cujo exemplo mais eloquente é a Revolução Francesa, também expressadas, por exemplo, nos “*Bill of Right*” americanos, especialmente na Declaração de Direitos promulgada pelo Estado de Virgínia (1776), e na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789), que não se restringem ao aspecto *declaratório*: além de serem a expressão orgânica da razão iluminista do século XVIII, espelham a lógica e os rumos de uma nova ordem política e jurídica em que os direitos inalienáveis e a liberdade são a “chave” para as ações políticas concretas.

Por isso, a afirmação de Cassirer (1994, p. 337) em relação aos grandes espíritos da Revolução Francesa, que estavam conscientes das conexões entre pensamento e ação, pode refletir um aspecto por assim dizer subjacente ao processo de elaboração da teoria dos direitos humanos: o de que se pode traduzir de imediato o pensamento na ação e conferir a esta a garantia do pensamento. Essa “tradutibilidade” pensamento-ação exprimiu-se lapidarmente na Revolução Americana e na Revolução Francesa, cujas consequências foram decisivas para a nova configuração política do mundo ocidental. Como afirma Bielefeldt (2000, p. 39), “no caso dessas revoluções não se tratou de simples substituição das pessoas governantes ou de uma modificação em algumas instituições, mas sim de uma transformação radical de princípios políticos, que se tornaria marcante para todo o futuro”.

1.4 AMBIVALÊNCIA DOS DIREITOS HUMANOS

Com tais pressupostos, a teoria dos direitos humanos ingressou na modernidade. E embora alguns elementos da sua ideia central remontem à antiguidade, “os direitos humanos, como ideia-chave político-jurídica, adquiriram relevância apenas na era moderna” (BIELEFELDT, 2000, p. 37), mesclando-se na sua configuração a inviolabilidade da dignidade humana e a reivindicação política e jurídica de liberdade para todos, as quais compõem uma noção normativa especificamente moderna.

Entretanto, as pretensões emancipatórias dos direitos humanos, como de resto do século XVIII, empalideceram perante as ambiguidades e contradições que também caracterizam a era moderna. Um desses grandes paradoxos foi que as revoluções burguesas entre os séculos XVII e XIX obedeceram à lógica ambivalente de, num primeiro momento, verem com bons olhos as classes subalternas, cuja presença se fazia necessária para arrematar forças contra o inimigo aristocrático comum, e, num

segundo, uma vez completadas as tarefas burguesas, afastarem-nas completamente do processo revolucionário (MONDAINI, 2005, p. 127). Ocorreu aí o que Rouanet (1987, p. 201) designou de transformação do Iluminismo militante em ideologia: “Transformada em classe dominante, ela [a burguesia] renunciou ao Iluminismo militante e transformou o Iluminismo em ideologia legitimadora. As ‘liberdades’ iluministas não se extinguíram, mas transformaram-se em meras fachadas formais”.

As promessas do progresso, formuladas nos albores da era moderna, tornaram-se também uma ambiguidade e um problema, pois, embora tenham propiciado novas descobertas e novas formas do viver humano, resultaram numa “dinâmica própria que dificilmente ainda pode ser dirigida pela política” (BIELEFELDT, 2000, p. 40). Por seu turno, as injustiças sociais solaparam as expectativas de um gradativo progresso da civilização, baseado na teleologia histórica de se chegar a um mundo cada vez melhor, o que evidenciou a ambivalência da modernidade, criadora de um cenário de progresso, mas também de mecanismos de controle, injustiça e barbárie. Bielefeldt (2000, p. 41) assinala que o esboroamento da utopia do progresso acentuou o reconhecimento da necessidade por direitos humanos.

Outra característica da modernidade, denominada por Weber (2004) de “desencantamento do mundo”, é a tendência de racionalização de todos os setores da vida – ciência, tecnologia, economia, direito, política. Essa racionalização irrefreável institui formas de controle que tornam o mundo cada vez mais administrado, onde as pretensões emancipatórias modernas e dos direitos humanos ficam cada vez mais comprometidas. Nesse processo, o Estado e a Economia adquiriram dinâmica própria, praticamente insuscetível de ser alcançada pelos princípios de igualdade e liberdade, tão caros à formulação do projeto de modernidade. “O capitalismo moderno e a moderna burocracia devoram as fontes ético-espirituais por serem formas institucionalizadas do processo ocidental de racionalização” (BIELEFELDT, 2000, p. 42).

Nesse contexto de “desencantamento do mundo”, parece que a razão iluminista sucumbiu à razão instrumental, na qual o que eram meios se transformam num fim em si mesmos. Citando a Dialética do Esclarecimento, de Adorno e Horkheimer (1985), Bielefeldt (2000, p. 42) assinala a “auto-decomposição do iluminismo que retira a base metafísica de todas as ideias ético-normativas através da liberação ilimitada da racionalidade instrumental e acaba desviando-se em mitologia positivista”. Tal situação coloca em xeque e em crise os próprios conceitos de Razão e

Iluminismo, quando submetidos ao exercício dessacralizante da autocrítica, o que os conduz ao centro de outra ambivalência fundamental da modernidade:

Quando analisados, percebe-se que os conceitos razão e iluminismo são complexos, porque a razão apregoada pelo iluminismo não só é instrumento de dominação tecnológica – inclusive de possível manipulação das pessoas – mas também órgão de orientação universal e auto-reflexão das pessoas e intermediário da responsabilidade humana [...]. Os inegáveis perigos de uma incontida racionalização só podem ser ultrapassados com mais esclarecimento e razão, nunca com menos, ou seja, por reflexiva autocrítica da razão, na qual se definem possibilidades e limites não só da racionalidade científica e instrumental, mas também da reivindicação por responsabilidade racional e equilibrada (BIELEFELDT, 2000, p. 42).

Rouanet (1987, p. 11) acentua que há na contemporaneidade uma “rebelião” contra a razão, não mais repudiada por negar realidades transcendentais, mas por estar comprometida com o poder e por ser hostil à vida. A razão teria deixado de ser órgão da liberdade para transformar-se em órgão da repressão, tendo seu vetor emancipatório sucumbido ao vetor instrumental e se tornado uma “razão louca”, que desconhece o irracional que a cerca. Para ele, a saída honrosa para a razão seria a aplicação da própria razão, numa atitude de constante autocrítica, capaz de reconhecer sua vulnerabilidade ao irracional proveniente da falsa consciência (“incapacidade socialmente condicionada de conhecer”) ou sedimentado no inconsciente que tenta sabotar a objetividade do pensamento (ROUANET, 2000, p. 12-3). Antídoto contra a “razão louca” seria a “razão sábia”, que não só identifica, mas critica a irracionalidade presente no sujeito cognitivo, nas instituições externas e nos discursos – as ideologias. No plano teórico, a “razão sábia” encontra fundamentada e “pessimista” resistência de Foucault (1979) (toda razão emana de outro poder) e Adorno (1985, p. 11) (“a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie”).

O olhar crítico da razão sobre ela própria e sobre a modernidade que a entronizou depara-se com essa obviedade que se chama crise da modernidade, isto é, seu emaranhamento nas suas próprias deformações: administração crescente da vida, aplicação cega da ciência para fins destrutivos, progresso econômico transformado em seu próprio objetivo, substituição do jugo da tradição pelo da reificação, pseudolegitimações do mundo sistêmico (ROUANET, 1987, p. 25) e exclusão social e econômica de amplas escalas populacionais dos benefícios do progresso.

Para Rouanet (1987, p. 26), a saída para a crise da modernidade consiste em reconhecer sua ambivalência e tomar partido por seu vetor emancipatório. Não se trata

de negar a modernidade, mas de completá-la, realizando as virtualidades emancipatórias contidas no projeto iluminista. Propugnando por interseções entre Habermas e Foucault, Rouanet (1987, p. 151) opta pelo novo paradigma habermasiano da racionalidade comunicativa.

Como ficam os direitos humanos no âmago das ambivalências da contemporaneidade moderna? Segundo Bielefeldt (2000, p. 46-47), os direitos humanos não são capazes de dissolvê-las. Não dispõem do remédio para curar as suas deformações. Não têm sido capazes de promover uma *reconciliação* abrangente na multifacetada e complexa sociedade moderna. De resto, tal *reconciliação* poderia resultar ilusória e decepcionante e contraditar a própria autonomia iluminista ínsita aos direitos humanos. Além disso, os direitos humanos e modernidade parecem conviver num inesgotável jogo de espelhamento, no qual ambivalências, perigos, violações e virtualidades emancipatórias se entrecruzam e se chocam. Duas ameaças neomodernas rondam os direitos humanos: uma é o de serem transformados em expressão da razão instrumental individualista, tanto na esfera das relações intersubjetivas quanto no plano das relações internacionais, o que estaria em evidente colisão com os princípios éticos da liberdade, igualdade e solidariedade; a outra é o de se tornarem instrumento ideológico de uma missão civilizatória modernista de amplitude totalizante (BIELEFELDT, 2000, p. 46-7).

Apesar de os direitos humanos serem expressão e fazerem parte da ambivalência da era moderna, junto com todos os seus perigos, são eles, também, a resposta para essa mesma ambivalência. Representam a tentativa de garantir condições elementares de vida digna nessa era, do ponto de vista político e jurídico. Isso ocorre, de um lado, como reação a situações concretas de injustiça e de ameaça à humanidade, especialmente aquelas advindas como consequência da crise da sociedade moderna. Essa resposta através desses direitos humanos também é especificamente moderna, porque assume a incumbência ética como genuína chance de liberdade, dando-lhe validade política e jurídica pelo bem da dignidade humana. Em sentido duplo, portanto, os direitos humanos são um desafio da era moderna: considerando as ameaças modernas à vida humana, formulam simultaneamente um novo *ethos* de liberdade que, pela crise dessa era, tornou-se possível e, ao mesmo tempo, imprescindível (BIELEFELDT, 2000, p. 47).

1.5 UMA TEORIA REALISTA E CRÍTICA DOS DIREITOS HUMANOS

As ambivalências da modernidade e dos direitos humanos, suas virtualidades emancipatórias em inevitáveis choques com ameaças, perigos e violações

no multifacetário mundo da vida, sugerem uma complexidade a um só tempo teórica e prática. Tal situação levou Flores a propugnar por uma “teoria realista e crítica dos direitos humanos”, livre da “jaula de ferro da teoria tradicional” e do “círculo vicioso em que caíram as proclamas idealistas acerca dos direitos humanos” (FLORES, 2009, p. 60).

Para Flores, ser realista significa construir condições concretas de vida digna. Tal orientação recusa as concepções formalistas e essencialistas que reduzem ou desprezam a complexidade do real. E, ao mesmo tempo em que elege a dignidade humana como princípio norteador e impulsionador dos processos individuais e sociais emancipatórios, que considera os verdadeiros construtores históricos dos direitos humanos, vincula tal dignidade à aquisição de bens materiais e espirituais necessários à satisfação das necessidades primárias e secundária, esta entendida como a construção da dignidade humana “não submetida aos processos depredadores do sistema em que uns têm e outros não têm controle algum sobre os recursos para vida digna” (FLORES, 2009, p. 61). Assim, para Flores, a dignidade humana não é só ponto de partida principiológico, mas, principalmente, ponto de chegada, “objetivo global pelo qual se luta utilizando, entre outros meios, o direito” (FLORES, 2009, p. 75), o que também lhe reforça o caráter epifenomênico.

Sua teoria está profundamente alicerçada na metodologia relacional (item 1.3), em que não se pode deixar de vincular os direitos humanos ao contexto cultural, social e econômico no qual existem. Trata-se de uma teoria “realista”, que considera mais os fatos que as formulações abstratas e apriorísticas.

Quatro *condições* se fazem necessárias para tal teoria: a) “visão realista do mundo”, que é também uma visão “materialista”, e supõe o conhecimento da sociedade e a possibilidade de sua transformação, a fim de que sejam cada vez mais factíveis as condições concretas de acesso aos bens necessários à vida digna; b) pensamento crítico de combate, eficaz na mobilização participativa dos indivíduos e dos grupos e na construção de uma linguagem própria que signifique o empoderamento do cidadão na contramão da ordem hegemônica; c) construção do pensamento crítico pelas coletividades que dele necessitam, no qual o direito é visto como arma de acesso igualitário aos bens e força capaz de criar as formas de garantir resultados das lutas sociais; d) superação dos condicionamentos da ação social, de modo que sempre seja possível “fazer e desfazer mundos”, nada sendo eterno nem imutável, aí incluídas as relações hegemônicas.

A teoria realista de Flores é também autocrítica, pois pressupõe a existência de *deveres* que, entre outras coisas, servem como “antídotos” para evitar imposições colonialistas e universalistas e para gerar espaços de luta pela dignidade em plataformas de construção de “zonas de contato emancipadoras”, onde os que nelas se encontram ocupem posições de igualdade no acesso aos bens (FLORES, 2009, p. 62). Recusando a ideia de direitos humanos tradicionalmente entendidos como resultantes da essência do homem, a teoria realista e crítica, opta, em lugar de tais direitos, por partir da “assunção de compromissos e deveres que surgem das lutas pela dignidade”. Dessa forma, “os conflitos e as práticas sociais sempre estarão presentes em nossa análise, pois é a partir da inserção em tais conflitos que vamos assumir compromissos e deveres com os demais” (FLORES, 2009, p. 27). A atitude heraclitiana de tomar o conflito como um dos “pais” dos direitos humanos intimamente se vincula à concepção concreta de dignidade humana, para a qual é fundamental o acesso igualitário aos bens necessários para uma vida digna.

Por essa razão, nossa teoria crítica dos direitos humanos trabalha com a categoria de deveres autoimpostos nas lutas sociais pela dignidade, e não de direitos abstratos nem de deveres passivos que nos são impostos a partir de fora de nossas lutas e compromissos (FLORES, 2009, p. 27).

A ideia de que os direitos humanos e os “deveres autoimpostos” são inconcebíveis fora das lutas individuais e sociais pela dignidade encontra perfeita adequação na concepção de direito esposada por Jhering (1978, p. 39), para quem a “vida do direito é uma luta” que se dá nas esferas individual e social e na vida nacional:

Todos os direitos do mundo foram conquistados com luta; todas as normas importantes do direito começaram por serem arrancadas aos que se lhe opunham, e todo direito, direito de um povo ou direito de particular, supõe que se esteja continuamente disposto a mantê-lo. O direito não é pura teoria, mas uma força viva (JHERING, 1978, p. 39).

Em relação aos direitos humanos, igual pensamento é perfilhado por Bobbio (2004, p. 43), autor de famosa frase segundo a qual direitos humanos são um problema não filosófico, mas político. Entendendo direitos humanos como eminentemente históricos, afirma ele que “o problema filosófico dos direitos do homem não pode ser dissociado do estudo dos problemas históricos, sociais, econômicos, psicológicos, inerentes à sua realização: o problema dos fins não pode ser dissociado do problema dos meios” (BOBBIO, 2004, p. 44).

O “problema dos meios” remete aos cinco *deveres* presentes na teoria realista e crítica que, aliados às *condições* mencionadas, induzem a práticas emancipadoras, baseadas nas lutas pela dignidade. São eles: a) *reconhecimento* da aptidão universal de que todas as pessoas são capazes de reagir culturalmente frente às relações nas quais se vive; b) *respeito* como forma de ver o *reconhecimento* necessário, mas insuficiente, “na hora de pôr em prática as lutas pela dignidade” (FLORES, 2009, p. 67), sendo que através do respeito distinguem-se quem tem posições de privilégio e quem tem de subordinação, no emaranhado (des)encontro das diversas concepções de mundo; c) *reciprocidade*, “base para saber devolver o que tomamos dos outros para construir os nossos privilégios, seja dos outros seres humanos, seja da natureza” (FLORES, 2009, p. 67); d) *responsabilidade* pelos danos cometidos aos outros, o que estabelece um duplo papel: responsabilidade pela subordinação dos outros e “responsabilidade de exigir responsabilidades aos que cometeram o saqueio e a destruição das condições de vida dos demais” (FLORES, 2009, p. 68); e) *redistribuição*, isto é, “estabelecimento de regras jurídicas, fórmulas institucionais e ações políticas e econômicas concretas” (FLORES, 2009, p. 68) que possibilitem a todos satisfação das necessidades primárias e a construção de uma dignidade humana “não submetida aos processos depredadores dos sistemas impostos pelas necessidades de benefício imediato que caracterizam o modo de relações baseado no capital” (FLORES, 2009, p. 68) .

A teoria realista e crítica de Flores procura enxergar o real nas suas múltiplas facetas, daí por que não reduz sua complexidade, antes a afirma, para também reconhecer a complexidade *cultural, empírica, jurídica, científica, filosófica, política e econômica* dos direitos humanos, entendidos como “processos institucionais e sociais que possibilitem a abertura e a consolidação de espaços de luta pela dignidade humana” (FLORES, 2009, p. 27). Para a teoria realista e crítica, falar de direitos humanos é dizer de processos de luta pela dignidade humana.

Escapando à concepção naturalista segundo a qual os direitos humanos são parte de uma essência humana que os possui pelo simples fato de o homem existir, a teoria realista de Flores começa por abordar a complexidade desses direitos. Tal abordagem exige

[...] em primeiro lugar, não cair na “armadilha dos direitos”. Quando começamos a falar de direitos humanos destacando o conceito de “direitos”, corremos o risco de “nos esquecer” dos conflitos e lutas que conduziram à existência de um determinado sistema de garantias dos resultados das lutas sociais e não a outro diferente. Falamos de direitos e parece que tal

reconhecimento jurídico já solucionou todo o problema que envolve as situações de desigualdade ou de injustiça que as normas devem regular. Somente devemos nos preocupar com as garantias judiciais dos direitos, desprezando absolutamente que, atrás de todo edifício jurídico se escondem sistemas de valores e processos de divisão do fazer humano que privilegiam uns grupos e subordinam outros (FLORES, 2009, p. 27).

A existência iniludível dos conflitos e dos processos de lutas de indivíduos e grupos que contribuem para a construção de sistemas de garantias de direitos sugere a alta complexidade temática dos direitos humanos. Em primeiro lugar, uma complexidade cultural, uma vez que nos direitos humanos “dá-se uma confluência estreita entre elementos ideológicos (que se apresentam como ‘universais’) e premissas culturais (que tem a ver com os entornos de relações ‘particulares’ em que as pessoas vivem)” (FLORES, 2009, p. 41). Flores também partilha da tese segundo a qual os direitos humanos *surgiram no Ocidente*, “como resposta às reações sociais e filosóficas que pressupunham a consciência da expansão global de um novo modo de relação social baseada na constante acumulação de capital” (FLORES, 2009, p. 42). Tal circunstância, talvez biográfica, indica que os direitos humanos *surgiram* num contexto peculiar de expansão capitalista europeia e que possuem fundamentos culturais (filosóficos e ideológicos) ocidentais, que não lhes desfiguram nem lhes retiram a importância, reconhecida pela teoria realista e crítica de Flores.

Não podemos analisar os direitos humanos de fora de seus contextos ocidentais. Entretanto, também não devemos esquecer sua enorme capacidade de gerar esperanças na luta contra as injustiças e explorações que sofre grande parte da humanidade. São essas lutas que, na realidade, permitem que tal conceito se “universalize” como base ética e jurídica de toda prática social voltada a criar e garantir instrumentos úteis na hora de poder ascender aos bens materiais e imateriais exigíveis para se viver com dignidade (FLORES, 2009, p. 42-3).

A complexidade cultural dos direitos humanos se manifesta, por exemplo, quando se tenta implementá-los em sociedades com concepções culturais distintas daquelas que propiciaram o seu surgimento. Flores cita o caso das cosmovisões de povos e nações indígenas “que nem sequer têm em sua bagagem linguística o conceito de direito”, situações que geram graves conflitos de interpretação dos direitos humanos, “que se deve saber *gerir* sem imposições nem colonialismos” (FLORES, 2009, p. 43). Nesse mesmo sentido, embora contrapondo-se à origem exclusivamente ocidental e moderna dos direitos humanos, Bielefeldt entende que “o desenvolvimento dos direitos humanos ocidentais pode servir exemplarmente de possibilidade interpretativa para

análogas mediações críticas da ideia de direitos humanos em outras tradições culturais ou religiosas” (BIELEFELDT, 2000, p. 34). Tal “mediação crítica” está mais consentânea com a ideia não impositiva e intercultural de direitos humanos.

A complexidade cultural torna-se mais evidente ao ser analisada *pari passu* com a complexidade empírica, esta advinda da natureza deôntica do direito, que não afirma “o que é”, mas o que “deve ser”. Assim, por mais que as declarações internacionais e as constituições nacionais afirmem que todos os homens “têm” determinados direitos, esse “direito dado” há que ser confrontado com a realidade concreta onde esse mesmo direito deve ser “construído”. Quando se confronta o mundo do “ser” com o do “dever ser”, o resultado certamente será diferente para umas e outras pessoas: “tudo dependerá da *situação que cada um ocupe* nos processos que facilitem ou dificultem o acesso aos bens materiais e imateriais exigíveis em cada contexto cultural para se alcançar a dignidade” (FLORES, 2009, p. 44).

Assim, o simples fato de o texto declarar ou outorgar o direito não esgota a questão: direito “dado” não significa necessariamente direito “construído” ou implementado, já que uma série de fatores concretos – falta de condições econômicas, ausência de vontade política, invocação de premissas culturais etc – pode dificultá-los ou impedi-los. Nesse caso, a universalidade dos direitos humanos está em xeque, pois os direitos “para todos”, reconhecidos em textos internacionais e nacionais, só se tornam realidade concreta, em termos de efetividade da norma, para alguns. Daí não ser simples o tema dos direitos humanos, pelo que pergunta Flores: “o que fazer com um instrumento que ‘temos’ se não podemos colocá-lo para funcionar por falta de meios, por falta de políticas públicas ou por razões que apelam a alguma tradição considerada intocável?” (FLORES, 2000, p. 45).

A dicotomia estabelecida entre o “empírico” e o “normativo” e entre o “ser” e o “dever ser” remete para a complexidade jurídica dos direitos humanos. Dada a especificidade normativa política e jurídica de que são portadores, a teoria realista e crítica de Flores revê o significado de norma e dá a ela um caráter marcadamente instrumental ou procedimental, de sorte que a norma “não é mais que um meio, um instrumento a partir do qual se estabelecem caminhos, procedimentos e tempos para satisfazer, de um modo ‘normativo’, as necessidades e demandas da sociedade” (FLORES, 2009, p. 46). Por seu caráter epifenômico, o direito não funciona por si mesmo e “tampouco é o único instrumento ou meio que pode ser utilizado para a legitimação ou transformação das relações sociais dominantes” (FLORES, 2009, p. 24).

A norma e o direito são importantes, mas nada podem fazer por si sós, pois sua dinâmica sempre depende do sistema de valores nos quais foram gerados e nele tem existência.

Uma norma nada mais pode fazer por si só, já que sempre depende do conjunto de valores que impera em uma sociedade concreta. Dos sistemas de “valores dominantes” e dos processos de divisão do fazer humano é que surgem as pautas gerais para construir as normas e, assim mesmo, de onde surgem os critérios mais importantes para sua justificação, interpretação ou legitimação perante os cidadãos e cidadãs que estão obrigados a cumpri-las (FLORES, 2009, p. 46).

É dentro dos sistemas de valores que as normas são criadas, os processos sociais se estabelecem, as necessidades humanas são satisfeitas ou não e as formas pelas quais se tem acesso aos bens se instituem. O acesso aos bens necessários à vida digna é um ponto fundamental na teoria realista e crítica dos direitos humanos, já que precisam, para efetivarem-se, de uma base concreta, material e histórica. Segundo Flores, a realidade da norma jurídica que prescreve comportamentos, deveres e compromissos individuais e coletivos é interpretada a partir de um sistema axiológico e econômico dominante (FLORES, 2009, p. 46-7). Trazendo essas reflexões para a contemporaneidade, assinala o autor que o sistema de valores hegemônico é decisivo para a instituição da forma de acesso aos bens necessários à vida digna.

O sistema de valores hegemônico em nossos dias é majoritariamente neoliberal e, por conseguinte, coloca por cima as liberdades funcionais do mercado e por baixo as políticas públicas de igualdade social, econômica e cultural. Desse modo, a aplicação efetiva das normas reconhecidas nas constituições ou nos diferentes ordenamentos jurídicos não serão aplicadas em benefício de um acesso igualitário aos bens, mas em função dos “valores” que afirmam tal sistema econômico, que tanta influência teve no desmantelamento do que nossa constituição denomina Estado Social (FLORES, 2009, p. 47).

Tal situação explica a existência de indivíduos e grupos humanos que se deparam com sérias dificuldades quando buscam as garantias jurídicas para acesso aos bens necessários à vida digna. Todos os seres humanos, inclusive os “excluídos dos benefícios da modernidade ocidental”, como mulheres, povos indígenas e imigrantes, deveriam dispor de meios eficazes “que os dotassem do suficiente poder na hora de exercer suas práticas sociais em prol da dignidade” (FLORES, 2009, p. 47). A distância entre o “normativo” e o “empírico” se manifesta também no modo de acesso, nos países ricos e pobres, aos bens necessários à vida digna.

Utilizando unicamente os Relatórios Anuais do prestigiado Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), vemos, muitas vezes espantados, como o abismo entre os países pobres e os países ricos cresce um pouco a cada ano. Inclusive, dentro dos países ricos estão se criando bolsões de pobreza e desemprego, ante os quais as teorias econômicas e jurídicas não podem, ou não querem, reagir. E, no entanto, se segue dizendo, talvez com boa vontade, que todos “têm” os mesmos direitos pelo simples fato de ter nascido. Ter nascido onde? (FLORES, 2009, p. 48).

A doutrina liberal dos direitos humanos, tal como construída no século XVIII, assentada no direito natural, pode, se entendida estritamente, levar a interpretações que lhes reduzem a complexidade *científica*, uma vez que pode vê-los como normas autônomas, neutras e a-históricas, sem conexão com a realidade circundante. Tal abordagem teórica pode resultar em abstrações e em meras declarações de princípios, e, além de o direito em geral e os direitos humanos em particular não poderem reduzir-se a normas, “é óbvio que essas formas não são neutras nem assépticas” (FLORES, 2009, p. 24). O direito não é mesmo uma técnica neutra, já que está intimamente vinculado aos sistemas de valores e às diferentes e desiguais condições nas quais se vive em sociedade, daí que “somente tendo em conta tal realidade é que poderemos investigá-los cientificamente” (FLORES, 2009, p. 51).

Ora, a realidade em que se fundam os direitos humanos, ao invés de transcendências platônicas separadas do humano, tem caráter real e material, expressa no contexto social, econômico, político e cultural em que eles se dão. Assim, não há, na teoria realista e crítica, lugar para “essencialismo”: “Postular essências consiste, portanto, em sobrepor a uma pluralidade de significados e símbolos (...) uma esfera unitária e homogênea de produtos culturais que reduz a complexidade do real” (FLORES, 2009, p. 52). O “essencialismo” pode levar à passividade, pois considera o real como algo absoluto, separado da capacidade humana de transformação do mundo, bem como ao dogmatismo atemporal e a-histórico. “Em definitivo, o essencialismo dos direitos humanos (os seres humanos já *têm* os direitos) propicia a ignorância e a passividade, ao invés de promover o conhecimento e a ação” (FLORES, 2009, p. 52), que pressupõem uma investigação que destaque os vínculos desses direitos com a realidade.

Com isso, abandonamos toda pretensão de pureza conceitual e o contaminamos de contextos. “Mundanizamos” o objeto para que a análise não se fixe na contemplação e no controle da autonomia, neutralidade ou coerência interna das regras, senão que se estenda a descobrir e incrementar

as relações que tal objeto tem com o mundo híbrido, mesclado e impuro em que vivemos (FLORES, 2009, p. 53)

A teoria realista e crítica reivindica, pois, a complexidade dos direitos humanos. Rejeita então a busca filosófica de tais direitos na essência ou em algum lugar sagrado ou transcendente e investiga o fundamento necessário para entendê-los e colocá-los em prática, que não é outro senão o contexto social, econômico, político e cultural no qual ocorrem como produtos culturais que são.

1.6 METODOLOGIA RELACIONAL

A formulação heraclitiana do conflito como pai de todas as coisas, a “fúria radical do coração” (BERTHOLD, 2006, p. 114) e a “marca suja da vida”, esta vislumbrada, poeticamente, por Bandeira (1986, p. 96), sugerem que o mundo da vida não tem uma existência cor-de-rosa, mas múltiplos e contraditórios matizes que a natureza e o gênero humano podem criar. Por isso, parafraseando Rouanet (1987, p. 12), para quem “depois de Marx e Freud, não podemos mais aceitar a ideia de uma razão soberana, livre de condicionamentos materiais e psíquicos”, também é inaceitável a ideia de direito ou de direitos humanos livres não só de condicionamentos, mas também de interesses, expectativas e ideologias, tampouco é razoável que não se deixem de ser lidos, interpretados e, quem sabe, transfigurados pela dúvida e pela crítica. Tal perspectiva sugere o uso da palavra *teatron*, que no antigo teatro grego significava *lugar de onde se vê*. Para efeito da presente pesquisa, o “lugar metodológico” do qual se pode ver os direitos humanos é a “metodologia relacional” proposta por Flores, que os tematiza no espaço onde as pessoas se movimentam (*espaço/ação*), na multiplicidade de pessoas e de vias (*corporalidade*) e no tempo (*história*), sem deixar de relacionar esses conceitos entre eles mesmos e com os processos sociais em que se acham inseridos. Trata-se, pois, de uma metodologia contextualizada, também denominada pelo autor de *holística*, profundamente mergulhada no mundo da vida.

Nunca devemos entender os direitos humanos ou qualquer outro objeto de investigação de um modo isolado, mas sempre em relação ao restante dos objetos e fenômenos que se produzem em uma determinada sociedade [...]
Cada direito, cada interpretação e cada prática social que esteja relacionada com os direitos não deve ser considerada casual ou acidental do trabalho de indivíduos ou grupos isolados, mas parte de um processo amplo de relações sociais, políticas, teóricas e produtivas (FLORES, 2009, p. 92).

A metodologia relacional recusa versões idealistas ou essencialistas¹³ para o surgimento e fundamentos dos direitos humanos, como a relatada por Helferich (2006), em relação à Revolução Francesa, a de que os filósofos são os “professores” e seus pensamentos devem ser assimilados, disseminados e aplicados pelos “alunos”, o povo. A explicação de Helferich está em sintonia com a ideia da complexidade que informa os direitos humanos e os processos históricos, porque

primeiro, é preciso que mude muita coisa no processo histórico, na experiência de vida dos homens, antes que se solicitem novas interpretações. Ou seja, a nova interpretação (quando dizemos, portanto: aqui um pensamento, um sentimento, foi formulado pela primeira vez) é antes um componente no processo de transformação de toda uma ordem de vida. Essa transformação não é produzida pelos filósofos; pelo contrário, o pensamento deles está sujeito a alterações constantes em contato com os problemas da vida (HELFERICH, 2006, p. 221).

Fulminando qualquer abordagem “metafísica” ou descontextualizada sobre interpretações de direitos humanos ou ações políticas a eles dirigidas, a metodologia relacional rejeita concepções isoladas de processos singulares, pois as mesmas podem conduzir a deformações e a redução de complexidade. Em verdade, a metodologia relacional integra a abordagem teórica de Flores (2009), da qual fazem parte uma *teoria realista e crítica* e uma *filosofia impura dos direitos humanos*. Antes, porém, de por aí enveredar, convém situar os direitos humanos no processo amplo que marca o seu surgimento e desenvolvimento.

¹³ Versões idealistas podem ser consideradas aquelas que veem os direitos humanos como ideal a ser alcançado, e essencialistas aquelas que os veem como parte de uma essência humana. A ambas Flores contrapõe uma racionalidade crítica mais atenta aos processos históricos e aos desejos e necessidades humanos.

2 PROCURANDO O FIO DE ARIADNE DO TEATRO DO OPRIMIDO

Assim como ocorreu com os direitos humanos em relação à modernidade, é razoável dizer que o Teatro do Oprimido é filho da época contemporânea, mas uma afirmação de Boal sugere que ele *sempre existiu*, o que desvincula sua filiação a uma data específica. Em verdade, Boal faz uma revisão crítica do teatro ocidental desde Aristóteles até Brecht, para situar o TO num contexto de ideias e expressões artísticas inseparáveis da dinâmica política da sociedade.

2.1 A DESTINAÇÃO POLÍTICA DO HOMEM E DO TEATRO

“Todo teatro é necessariamente político” (BOAL, 1983, p. 13). Se não uma síntese, essa afirmação parece uma chave de compreensão do Teatro do Oprimido, teorizado pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1931-2009), sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, e aprimorado nos decênios seguintes, até sua morte¹⁴. A assertiva parte de uma constatação fundamental: o caráter político é indissociável do teatro, “porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (BOAL, 1983, p. 13). Nesse sentido, é sintomático o fato de que o Teatro do Oprimido “começou a se desenvolver na etapa mais cruenta da ditadura brasileira (...). E prosseguiu em regimes ditatoriais latino-americanos” (BOAL, 1996, p. 9).

De imediato, essa chave de compreensão abre a porta para um antepassado ilustre do Teatro do Oprimido: Aristóteles. A formulação aristotélica segundo a qual o homem é um animal político surge aqui como uma aspiração humana de tomar suas ações, a um só tempo, como instituintes e razão de ser da própria comunidade política. Por isso, toda e qualquer ação humana e, por extensão, toda arte e todo teatro são políticos.

Porém, a moldura aristotélica é, antes, um ponto de partida conceitual, um marco sinalizador desse aspecto, talvez arquetípico, da existência humana, que é, por definição, política. Não se deve reduzi-lo a um axioma, porque outra afirmação-síntese

¹⁴ Cf. Boal, o que ele e seus seguidores procuraram fazer foi “uma ampla sistematização de todas as formas possíveis através das quais o oprimido pode manifestar-se teatralmente” (BOAL, 1980, p. 23). Tal processo de sistematização culminou com a publicação de *A estética do oprimido*.

de Boal, inserta no livro póstumo *A estética do oprimido*¹⁵, vem, sem contradizer *zoonpolikon*, levá-lo a consequências, digamos, mais radicais (de raiz): “Cidadão não é aquele que vive em sociedade – é aquele que a transforma!” (BOAL, 2009, p. 22).

Para o Teatro do Oprimido, a “animalidade política” do homem só é compreensível como possibilidade transformadora do próprio homem e da realidade que o cerca. O “determinismo” da “animalidade política” aristotélica não deve, pois, sugerir nenhuma passividade, o que, obviamente, não resolve nenhum problema, nem responde às perguntas possíveis e imagináveis, antes conduz a outras.

2.2 COMBATE ESTÉTICO E POLÍTICO

Assim como é inútil procurar por uma certidão histórica do nascimento do direito (BIELEFELDT, 2000, p. 101), é talvez igualmente vã toda tentativa de buscar a certidão de nascimento do teatro ou do Teatro do Oprimido.

O teatro do oprimido não foi inventado por uma só pessoa ou pequenos grupos de pessoas. Não *nasceu* num determinado momento ou num determinado país, Sempre existiu! As mesmas formas que agora se tornam mais conhecidas e habituais (como, por exemplo, o *teatro invisível*)¹⁶ existiram desde sempre em matizes diferentes, mas de forma essencialmente semelhante (BOAL, 1980, p. 23).

É preciso voltar atrás no tempo, até mesmo antes de Aristóteles, para encontrar o fio de Ariadne¹⁷ do Teatro do Oprimido, indo talvez a uma “idade de ouro” do teatro, em que este não tinha, obviamente, a configuração de hoje, mercê das transformações experimentadas pelas sociedades e pela própria arte, ao longo da história. Como o Teatro do Oprimido “sempre existiu!” (BOAL, 1980, p. 23), é possível encontrá-lo, por exemplo, nas formas existentes na era homérica, em que o teatro tinha uma forma livre de expressão, pois “era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia chamar ‘canto

¹⁵ BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

¹⁶ O teatro invisível é uma das técnicas do Teatro do Oprimido. Deve ser representado diante de espectadores que não têm consciência de sê-lo. A cena é preparada como se fosse para ser apresentada num teatro convencional, mas ocorre no próprio lugar onde poderia ter ocorrido, como restaurantes, estações de metrô, ruas etc. A ideia central é possibilitar ao espectador agir como protagonista dos acontecimentos (BOAL, 1980, p. 84).

¹⁷ Ver nota 1.

ditirâmico'¹⁸. Era uma festa em que podiam todos livremente participar” (BOAL, 1980, p. 14). Pode-se capturar, nessa experiência primordial de teatro, estreitamente vinculada ao povo, conteúdos de *universalidade* e de *liberdade*, uma vez que dela “podiam todos livremente participar”. Berthold recupera lapidarmente as origens arquetípicas do teatro:

Suas origens encontram-se nas ações recíprocas de dar e receber que, em todos os tempos e lugares, prendem os homens aos deuses e os deuses ao homem: elas estão nos rituais de sacrifício, dança e culto. Para a Grécia homérica isso significava os sagrados festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dionísio, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante. Seu séquito é composto por Sileno, sátiros e bacantes. Os festivais rurais da prensagem do vinho, em dezembro, e as festas das flores de Atenas, em fevereiro e março, eram dedicados a ele. As orgias desenfreadas dos vinhateiros áticos honravam-no, assim como as vozes alternadas dos ditirambos e das canções báquicas atenienses. Quando os ritos dionisiacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro (BERTHOLD, 2006, p. 103)

Algo, porém, mudou a configuração que tinha o povo como participante ativo, autor e destinatário do teatro. “O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas” (BERTHOLD, 2006, p. 104). Segundo Boal, foi a aristocracia quem operou a transformação do teatro grego, estabelecendo demarcações até então inexistentes: “algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar, enquanto que todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam os espectadores, a massa, o povo” (BOAL, 1983, p. 14).

Quando, no século VI a. C, as modificações ocorridas nas formas populares de teatro levaram, no século seguinte, à criação da tragédia, em Atenas, Psístrato, um dos seus tiranos, fundou as Panateneias e as Grandes Dionisiacas e contratou o ator Téspis, procedente de Icária, para participar delas. Téspis introduziu uma novidade: colocou-se à parte do coro e “assim criou o papel do *hypocrites* (‘respondedor’ e, mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro” (BERTHOLD, 2006, p. 105).

Boal enxerga um significado eminentemente político nas divisões estabelecidas no teatro pela aristocracia ateniense:

¹⁸ Nos primórdios do teatro grego, o canto em homenagem a Dionísio. Cf. Boal (1996, p. 7), o canto ditirâmico “ainda não era teatro”.

E para que o espetáculo pudesse refletir eficientemente a ideologia dominante, a aristocracia estabeleceu uma nova divisão: alguns atores seriam os protagonistas (aristocratas) e os demais seriam o coro, de uma forma ou de outra simbolizando a massa. ‘O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles’ nos ensina o funcionamento deste tipo de teatro (BOAL, 1983, p. 14).

2.3 O SISTEMA TRÁGICO

Em relação à dicotomia estabelecida desde antes de Aristóteles, segundo a qual a arte é pura contemplação ou, pelo contrário, revela sempre uma visão do mundo em permanente transformação, Boal perfila explicitamente a ideia da arte como eminentemente política, uma vez que apresenta os meios de realizar, retardar ou impedir essa transformação (BOAL, 1983, p. 17). O acréscimo inovador do diálogo ao rito, empreendido por Téspis, que mais tarde se desenvolveria na tragédia, e a separação entre protagonistas e espectadores são, para Boal, sinais evidentes de uma arte política criada para “refletir eficientemente a ideologia dominante” (BOAL, 1983, p. 18), no caso, a ideologia da aristocracia. Para ele, “Aristóteles constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das ‘más’ tendências ou tendências ‘ilegais’ do público espectador” (BOAL, 1983, p. 18).

Tal sistema tem, pois, caráter coercitivo e foi concebido para reprimir o povo, para a manutenção do *status quo* da aristocracia ateniense. Esse sistema fundamentalmente não mudou e encontra ampla aplicação nos dias de hoje, tratando-se, na verdade, de “cinema, teatro e TV aristotelicamente unidos para reprimir o povo” (BOAL, 1983, p. 18).

“Felizmente, o teatro aristotélico não é a única maneira de se fazer teatro” (BOAL, 1983, p. 18). Levada às últimas consequências, essa assertiva significa uma ruptura do Teatro do Oprimido para com o sistema trágico apresentado por Aristóteles na Poética. O sistema trágico não é, assim, um sistema inocente: está impregnado das condições sociais e políticas da democracia ateniense, na qual o mesmo foi concebido, que privilegiava a aristocracia. Segundo Hauser (1995, p. 84), no festival de teatro¹⁹, a *polis* possuía o mais valioso instrumento de propaganda e certamente não permitia que um poeta fizesse o que lhe aprouvesse. Os trágicos eram pagos pelo Estado, que só

¹⁹ Os principais festivais públicos existentes em Atenas eram as Panateneias e as Grandes Dionisiacas, criados por Pisístrato, no século VI a. C., em homenagem, respectivamente, a Palas Atena e a Dionísio. Ambos os festivais estavam intimamente vinculados à “política de poder e uma deliberada e sagazmente conduzida intensificação da vida religiosa” (BERTHOLD, 2006, p. 103).

autorizava a encenação de peças não contrárias aos interesses das classes dominantes. Hauser faz uma apreciação bastante crítica do sistema trágico aristotélico, também acentuando o seu aspecto político:

A tragédia é a criação mais característica da democracia ateniense; em nenhuma outra forma artística os conflitos interiores da estrutura social estão mais clara e diretamente apresentados. Os aspectos exteriores do espetáculo teatral para as massas eram, sem dúvida, democráticos. Mas o conteúdo era aristocrático. Exaltava-se o indivíduo excepcional, diferente de todos os demais mortais: isto é, o aristocrata. O único progresso feito pela democracia ateniense foi o de substituir gradualmente a aristocracia de sangue pela aristocracia do dinheiro. Atenas era uma democracia imperialista, e as suas guerras traziam benefícios apenas para a parte dominante da sociedade. A própria separação do protagonista do resto do coro demonstra a impopularidade temática do teatro grego. A tragédia grega é francamente tendenciosa. O Estado e os homens ricos pagavam as produções e naturalmente não permitiam a encenação de peças de conteúdo contrário ao regime vigente (HAUSER, 1995, p. 84).

Sem deixar de reconhecer fatores estéticos na tragédia grega, Boal assevera que seu aspecto central é a “função repressiva”, pois sua finalidade última é provocar a catarse²⁰, pela qual se dá a purgação de erros e debilidades que merecem ser destruídos e que são aqueles que ameaçam o indivíduo e a sociedade. A *impureza*, objeto da purificação trágica, é “algo que não é uma virtude, que não é a maior virtude, a Justiça, e tudo que é injusto será previsto nas leis. A impureza que o processo trágico vai destruir é, pois, algo que atenta contra as leis” (BOAL, 1983, p. 47). A virtude máxima do homem aristotélico era a obediência às leis, sendo a falha trágica a desobediência àquelas necessárias ao bom comportamento. A tragédia existe, então, para corrigir essa falha, “através da purificação, da catarse, da purgação do elemento estranho, indesejável, que faz com que o personagem não alcance os seus objetivos. Esse elemento estranho é contrário à lei, é uma falha social, uma carência política” (BOAL, 1983, p. 47).

O Teatro do Oprimido é radicalmente contra o teatro catártico, concebido este, segundo Boal (1983, 18), para “reprimir o povo”, seja na forma das tragédias gregas apresentadas no século V a. C, seja nas formas posteriores do teatro convencional, no cinema *western* e nos dramalhões da TV. As mudanças introduzidas no teatro praticado originalmente pelo povo, em que era ao mesmo tempo autor e

²⁰ Cf Boal (1983, p. 41), “a natureza tem certos fins em vista; quando fracassa e não consegue atingir seus objetivos, intervém a arte e a ciência. O homem, como parte da natureza, tem certos fins em vista: a saúde, a vida gregária no Estado, a felicidade, a virtude, a justiça, etc. Quando falha na consecução desses objetivos, intervém a arte da Tragédia. Essa correção das ações do homem, do cidadão, chama-se ‘*cartarse*’”.

destinatário, e que resultaram na separação entre protagonistas e espectadores, são, para Boal, responsáveis pela equiparação entre *espectador* e *oprimido*, duas palavras “quase sinônimas”, que solapam o diálogo para instituir o monólogo.

Num diálogo normal, os interlocutores mudam de posição a todo instante. “A cada momento de um diálogo, um dos interlocutores é ator e o outro, espectador. No momento seguinte, o ator se transforma em espectador e vice-versa” (BOAL, 1983: 26). Não há nenhum problema nessa alternância entre emitir e receber mensagens, uma vez que os interlocutores não podem ou não devem falar constantemente ao mesmo tempo. O problema começa quando o que era para ser diálogo passa a ser monólogo. Boal chama a isso de obscenidade:

A obscenidade começa quando o diálogo se transforma em monólogo, quando um dos interlocutores se especializa em *falar* e o outro em *ouvir*, um se especializa em *emitir* mensagens e o outro, em *recebê-las* e em *obedecer-lhes* – um se transforma em *sujeito* e o outro, em *objeto*.

Essa relação na qual um aparente diálogo é, na verdade, um monólogo, existe em toda parte, em todas as relações inter-humanas. Ela existe, ou tende a existir, nas relações professor-aluno, pai-filho, marido-mulher (ou vice-versa), sargento-soldado, e assim por diante. Ela se sacraliza na relação *ator-espectador*. É nessa relação que o monólogo atinge seu mais alto grau de estratificação, onde o *código social* se transforma num ritual, e esse num verdadeiro rito.

Essa relação *intransitiva* é sempre autoritária, castradora, inibidora, e deve ser destruída em qualquer estrato (BOAL, 1980, 26).

Segundo Boal (1983, p. 62), o sistema aristotélico sobrevive até hoje devido à sua eficácia, e não hesita em chamá-lo de coercitivo e intimidatório, com uma finalidade definida: “A estrutura do sistema pode variar de mil formas, fazendo com que seja às vezes difícil de descobrir todos os elementos de sua estrutura, mas o sistema estará aí, realizando sua tarefa básica: a purgação de todos os elementos anti-sociais” (BOAL, 1983, p. 62). A purgação dos elementos antissociais termina por condescender com a manutenção do *status quo*, evitando a proliferação de impulsos transformadores ou revolucionários da sociedade. “Esse sistema funciona para diminuir, aplacar, satisfazer e eliminar tudo que possa romper o equilíbrio social: tudo, inclusive os impulsos revolucionários, transformadores” (BOAL, 1983, p. 63).

Contrário à instituição de formas autoritárias em qualquer estrato da sociedade e ao mesmo tempo pugnando que sejam destruídas, Boal defende a busca de novas poéticas, que escapem à moldura aristotélica:

Que não reste nenhuma dúvida: Aristóteles formulou um poderosíssimo sistema purgatório, cuja finalidade é eliminar tudo que não seja comumente aceito, legalmente aceito, inclusive a revolução, antes de que aconteça... O seu Sistema aparece dissimulado na TV, no cine, nos circos e nos teatros. Aparece em formas e meios múltiplos e variados. Mas a sua essência não se modifica. Trata-se de frear o indivíduo, de adaptá-lo ao que pré-existe. Se é isto o que queremos, este sistema serve melhor que nenhum outro. Se, pelo contrário, queremos estimular o espectador a que transforme sua sociedade, se queremos estimulá-lo a fazer a revolução, nesse caso teremos que buscar outra Poética. (BOAL, 1983, p. 64).

O Teatro do Oprimido é, assim, uma tentativa de constituição de uma nova poética para o teatro, radicalmente desvinculada do sistema trágico aristotélico.

2.4 A POÉTICA MAQUIAVÉLICA

Como Aristóteles (1986), Hegel (1977) e Marx (1998), Boal (1983) também entende que a arte é uma forma de transmitir conhecimentos. Mas não hesita em tomar o partido de Marx, ao afirmar que tais conhecimentos são revelados não só em conformidade com a perspectiva do artista, mas também do setor social ao qual está vinculado, especialmente “daquele setor da sociedade que detém o poder econômico, e com ele controla os demais poderes, estabelecendo as diretrizes de toda criação, seja artística, científica, filosófica ou outra” (BOAL, 1983, p. 71). Na visão boaliana, que é a mesma marxista²¹, a arte que o artista produz possui a marca do setor da sociedade que detém o poder econômico, a quem interessa transmitir os conhecimentos que o ajudem a manter ou a conquistar o poder. Mesmo admitindo que segmentos não hegemônicos também patrocinem e produzam arte, “a arte dominante, no entanto, será sempre a da classe dominante, eis que esta é a única possuidora dos meios de difundi-la preponderantemente” (BOAL, 1983, p. 71-72). E embora isso seja válido para todas as artes, o teatro é quem mais se ressentido do fenômeno, pois

o teatro é determinado pela sociedade muito mais severamente que as demais artes, dado o seu contato imediato com a plateia, e o seu maior poder de convencimento. Essa determinação atinge tanto a apresentação exterior do

²¹ Boal esposa integralmente a ideia de Marx e Engels (1998, p. 48) segundo a qual “os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes; em outras palavras, a classe que é o poder *material* dominante numa determinada sociedade é também o poder *espiritual* dominante”. Bottomore (2001, p. 64) assinala que a expressão “classe dominante” abrange duas noções: “a primeira é a de uma classe economicamente dominante que, em virtude de sua posição econômica, domina e controla todos os aspectos da vida social (...). A segunda noção é a de que a classe dominante, para manter e reproduzir o modo de produção e as formas de sociedade existentes, deve necessariamente exercer o poder de Estado, isto é, dominar politicamente”.

espetáculo, quanto o próprio conteúdo de ideia do texto escrito (BOAL, 1983, p. 72).

As evidentes relações da arte em geral e do teatro em particular com a sociedade, a economia e a política estão no núcleo das reflexões que resultaram na sistematização do Teatro do Oprimido. Para tanto, Boal identifica períodos históricos e dramaturgos e pensadores com os quais dialoga numa perspectiva crítica, para revelar o sentido de tais relações. Esse exercício prospectivo o faz empreender uma espécie de revisionismo através do qual elege os alvos críticos fundamentais para a elaboração de sua poética: o sistema trágico aristotélico, a “abstração medieval”, a “concreção burguesa” e as ideias estéticas de Hegel e Brecht. Seu revisionismo crítico adota, pois, a atitude filosófica segundo a qual a filosofia deve intervir, e não apenas interpretar o mundo (MARX; ENGELS, 1998, p. 103).

Escapa às pretensões desta pesquisa detalhar como se deram, nos vários períodos históricos da humanidade, as complexas relações entre teatro e sociedade. O importante aqui é ressaltar que elas sempre existiram e que há pontos de inflexão, mediante os quais se tornam mais explícitas. Boal destaca, por exemplo, que na Idade Média o controle sobre a produção teatral era exercido de forma eficaz pelo clero e pela nobreza e que as relações entre feudalismo e arte podem ser reveladas através do estabelecimento do tipo de arte produzida na época. Havia um conteúdo político nesse controle e nessas relações, já que “a arte feudal procurava atingir os mesmos objetivos do clero e da nobreza: imobilizar a sociedade perpetuando o sistema vigente. A sua característica principal era a despersonalização, a desindividualização, a abstração” (BOAL, 1983, p. 73).

Assim, a arte e o teatro feudal guardavam íntima relação com o sistema sócio-econômico-político vigente e iriam sofrer transformações determinadas pelas mudanças ocorridas na sociedade com o advento da burguesia como classe social preponderante²².

E com a burguesia nascente surgiu um novo tipo de arte, uma nova poética, através da qual começaram a ser traduzidos novos conhecimentos, adquiridos e transmitidos de acordo com uma nova perspectiva. Maquiavel é uma das testemunhas dessas transformações sociais e artísticas. Maquiavel é iniciador da poética da *virtù*. (BOAL, 1983, p. 77)

²² Cf. Marx e Engels (2008, p. 12), “a burguesia desempenhou na história um papel altamente revolucionário”.

O testemunho de Maquiavel dá-se através de *A Mandrágora*, “uma das experiências mais bem logradas da dramaturgia popular” (BOAL, 1983, p. 92). Na obra, Maquiavel não reproduz o sistema aristotélico, no qual a empatia²³ ocupa lugar fundamental. Ao contrário, “*A Mandrágora* atinge o espectador inteligentemente e, quando consegue emocioná-lo, ela o consegue através do raciocínio, do pensamento e nunca através da ligação empática, abstratamente emocional” (BOAL, 1983, p. 93).

A *Mandrágora* é uma peça típica da transição entre o teatro feudal e o teatro burguês, e seus personagens contêm, equivalentemente, tanto abstração como concreção. Ainda não são seres humanos completamente individualizados e multidimensionalizados, mas já deixaram de ser meros símbolos e sinais. Sintetizam características individuais e ideias abstratas, conseguindo um perfeito equilíbrio (BOAL, 1983, p. 86).

Segundo Boal (1983), a burguesia talvez tenha levado longe demais as fronteiras do teatro, o que significa que o homem burguês expandia os próprios limites, expansão também presente, por exemplo, conforme Boal (1983), nos dramas de Shakespeare. Porém, “a burguesia cedo deu-se conta desse fato e, na medida em que assumiu o poder político, iniciou a tarefa de desarmar o teatro das armas que ela própria lhe dera, em seu benefício” (BOAL, 1983, p. 94), “desarme” que se deu através das “modernas reduções da *virtù*” (BOAL, 1983, 94), que ele enumera.

A primeira “redução” da poética da *virtù*, segundo Boal, ocorre com Hegel. Identificando o momento histórico de transição do teatro feudal para o burguês, Boal supõe uma conexão entre Maquiavel, Shakespeare e Hegel, num contexto de mais liberdade política cuja repercussão no campo teatral é uma maior liberdade do personagem dramático:

Maquiavel propunha a libertação do homem de todos os valores morais. Shakespeare seguia à risca essas instruções, embora sempre se arrependesse no quinto ato e restaurasse a legalidade e a moral. Era necessário que surgisse alguém que, sem renegar a liberdade recém-adquirida pelo personagem dramático, pudesse impor-lhe certos limites, teorizando uma fórmula que lhe preservasse a liberdade formal, embora fazendo sempre prevalecer a verdade dogmática, preestabelecida. Esse alguém foi Hegel (BOAL, 1983, 94).

²³ Cf. Boal (1983, p. 50), “a empatia é uma relação emocional entre personagem e espectador. Uma relação que pode ser constituída, basicamente, de piedade e terror, como sugere Aristóteles, mas que pode igualmente incluir outras emoções, como sugere o próprio Aristóteles, e que poderão ser o amor, a ternura, o desejo sexual (como no caso de muitos e muitas artistas de cine em relação aos seus respectivos fãs-clubes), etc.”

Para Hegel (apud BOAL, 1983, p. 95), a liberdade do personagem não era ilimitada, sem freios, mas limitada pela consciência da necessidade ética. Por isso que, no drama hegeliano, o comportamento do personagem é sempre um comportamento ético: “Hegel consegue fazer com que o personagem passe a incorporar um princípio ético, e a sua liberdade consiste unicamente em traduzir esse princípio, em concretizá-lo na vida real, no mundo exterior” (BOAL, 1983, p. 95). Para Hegel (1977, p. 50), a arte deve ser portadora da verdade, pois “*la moralización* constituye el objetivo del arte” (HEGEL, 1977, p. 50) e o despertar da alma é seu desígnio final (HEGEL, 1977, p. 43). Boal enxerga, assim, na perspectiva hegeliana de arte o mesmo viés do romantismo de pretender “resolver no campo do espírito os problemas que os homens enfrentavam no campo social” (BOAL, 1983: 97). Isso quer dizer que os homens devem preservar a liberdade espiritual, mesmo se estiverem, por exemplo, famintos. Para Boal, “esta foi a primeira grave redução imposta ao homem no teatro: ele passou a ser equacionado em relação aos valores ditos eternos e imutáveis” (BOAL, 1983, p. 97).

A segunda redução, segundo Boal, foi o realismo, no qual “o homem passou a ser o produto direto do seu meio ambiental” (BOAL, 1983, p. 97). E se o realismo também explorou a psicologia, o fez reduzindo o homem a “equações psico-algébricas” (BOAL, 1983, p. 98). Na sua contramão, houve um caminho inverso: a subjetivação, através, por exemplo, do impressionismo, expressionismo e surrealismo, imbuídos da ideia de restauração da liberdade humana, mas sob o viés exclusivo da subjetividade (BOAL, 1983, p. 98).

Outra redução moderna da *virtù*, apontada por Boal, são os “descaminhos do misticismo” (BOAL, 1983, p. 98), isto é, “a procura de Deus como fuga aos problemas materiais” (BOAL, 1983, p. 98), cujo exemplo principal mencionado é o do dramaturgo Eugene O’Neill²⁴. A mais recente e também mais severa redução foi o “antiteatro de Eugene Ionesco²⁵, que procura retirar do homem até mesmo sua capacidade de comunicação” (BOAL, 1983, p. 100).

Ao revisitar criticamente a trajetória do teatro desde o surgimento da burguesia, Boal faz questão de ressaltar que sua tentativa de análise não significa menosprezo aos autores citados.

²⁴ Eugene O’Neill, dramaturgo americano (1888-1953).

²⁵ Eugène Ionesco, dramaturgo romeno (1909-1994).

Esta tentativa de análise e estas objeções não significam que pretendemos afirmar que estes autores carecem de importância. Pelo contrário, acreditamos que eles são extremamente significativos, por serem justamente as testemunhas da fase final da sociedade e do teatro burgueses. São eles que concluem a trajetória deste teatro, quando o homem multidimensionalizado é submetido a reduções que o transformam por completo em novas abstrações, quer sejam elas de ordem psicológica, moral ou metafísica (BOAL, 1983, p. 100).

O revisionismo crítico de Boal apresenta uma conclusão: a de que o teatro burguês é confrontado no século XX por um novo tipo de teatro, que dele diverge de forma profundamente radical:

Esse novo teatro, materialista dialético, será forçosamente também um teatro de abstrações, pelo menos em sua fase inicial. Não mais apenas abstrações superestruturais, mas também infra-estruturais. Seus personagens ainda revelam, em algumas peças de Brecht, a sua condição de simples objetos. Objetos de funções sociais determinadas que, entrando em contradição, desenvolvem um sistema de forças que determina o movimento da ação dramática (BOAL, 1983, p. 101).

O novo teatro referido por Boal é o teatro épico, formulado por Brecht, em que os personagens não têm, digamos, um “querer” (ou pelo menos a subjetividade não lhes determina as ações), porque objetos de forças sociais. Boal, então, contrapõe Hegel a Brecht, o personagem-sujeito ao personagem-objeto:

Toda a Poética de Brecht é, basicamente, uma resposta e uma contraproposta à Poética idealista hegeliana [...]. A confrontação central entre estas duas Poéticas (hegeliana e brechtiana) se dá no conceito de *liberdade do personagem*, como já veremos: para Hegel o personagem é inteiramente livre quer se trate da poesia lírica, épica ou dramática; para Brecht (e para Marx) o personagem é objeto de forças sociais (BOAL, 1983, p. 107).

Nesse ponto, assinala Boal a concordância entre Aristóteles e Hegel, exatamente oposta à concepção brechtiana das forças que originam o drama:

Vemos assim que na poesia dramática coexistem a objetividade e a subjetividade, mas é importante notar que, para Hegel, *esta precede aquela*: a “alma” é o sujeito que determina toda a ação exterior e interior. Como em Aristóteles, eram igualmente as paixões convertidas em atos as que moviam a ação. Nestes dois filósofos, o drama mostra a colisão exterior de forças originadas no interior, isto é, o conflito *objetivo* de forças *subjetivas*. Para Brecht, como já veremos, tudo acontece à inversa (BOAL, 1983, p. 109).

Segundo Boal (1983, p. 113), a inversão brechtiana ocorre porque a poética de Brecht é uma poética marxista. Para Brecht (e para Marx), a objetividade é anterior à subjetividade:

Se, por um lado, para a poética idealista, o pensamento condiciona o ser social, por outro lado, para a poética marxista, o ser social condiciona o pensamento social. Para Hegel, o espírito cria a ação dramática; para Brecht, a relação social do personagem cria a ação dramática (BOAL, 1983, p. 113-14).

Para Williams (2002, p. 57), operou-se, sob a influência de Marx, a um só tempo, uma reafirmação e uma transformação no caráter objetivo da história do espírito: “O conflito de forças éticas e a sua resolução por meio de um poder mais alto passaram a ser vistos em termos sociais e históricos”. Na verdade, apesar de perfilar a ideia segundo a qual o personagem é objeto de forças sociais e econômicas, Brecht não menospreza as vontades individuais, nem tampouco esposa que estas nunca intervêm, porém as entende como nunca sendo o fator determinante da ação dramática (BOAL, 1983, p. 120).

Para Boal, o que Brecht faz é colocar a ênfase na compreensão e não na emoção, por isso se volta contra as *orgias emocionais* das peças idealistas e propõe um teatro de inspiração marxista, no sentido de ser também um meio de transformar o mundo: “O que afirma Brecht é que, nas peças idealistas, a emoção atua por si mesma, produzindo o que ele chama de *orgias emocionais*”, enquanto que nas poéticas materialistas o objetivo não é tão-somente o de interpretar o mundo mas também o de transformá-lo (BOAL, 1983, p. 121).

A influência do pensamento marxista na formulação do teatro épico brechtiano é evidente, sendo igualmente fundamental na formulação do Teatro do Oprimido, que também se pretende um instrumento de transformação da sociedade. Nesse sentido, o que Boal afirma sobre a poética marxista brechtiana pode ser aplicado, *mutatis mutandis*, ao Teatro do Oprimido:

[...] um artista marxista, ao contrário, deve propor o movimento em direção à liberação nacional e à liberação das classes oprimidas pelo capital. Hegel e Aristóteles purgam as características anti-establishment de seus espectadores. Brecht clarifica conceitos, revela verdades, expõe contradições e propõe transformações. Os primeiros desejam uma quieta sonolência ao final do espetáculo: Brecht deseja que o espetáculo teatral seja o início da ação, o equilíbrio deve ser buscado transformando-se a sociedade e não purgando o indivíduo dos seus justos reclamos e de suas necessidades (BOAL, 1983, p. 123).

Nesse ponto, é o próprio Brecht que sintetiza: “a forma dramática de teatro proporciona-lhe sentimentos; o teatro épico força-o a tomar decisões” (BRECHT, 2005, p. 31).

2.5 TEATRO PEDAGÓGICO

Os primeiros textos teóricos de Boal sobre Teatro do Oprimido foram escritos entre os anos de 1962 e 1973 e posteriormente reunidos no livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*²⁶. É inevitável, de início, supor uma questão geral muito importante: que relações podem ser estabelecidas entre o Teatro do Oprimido e as principais ideias políticas e culturais em voga na época?

Assinalam Alencar et al (1996, p. 372) que o conjunto de transformações sociais, políticas e econômicas por que passou a sociedade brasileira a partir da redemocratização iniciada em 1946, aliada à euforia desenvolvimentista do governo do presidente Juscelino Kubitschek, provocaram, além de suas consequências econômicas, novas condições para a criação cultural brasileira. Em fins da década de 50 e início da de 60, surgiram algumas vanguardas artísticas brasileiras, como poesia concreta, neoconcretismo e poesia práxis; autores de teatro tematizando a problemática social urbana, como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Dias Gomes; o “cinema novo” de Glauber Rocha e de outros diretores; e, na música, “um movimento que, já a partir do seu próprio nome, funcionou como uma síntese e um lema dessa época – a bossa nova” (ALENCAR et al, 1996, p. 372). No bojo de tais transformações, os artistas brasileiros tiveram participação ativa:

Todo esse desenvolvimento, evidentemente, não se processou sem traumas. (...) a inflação e as tensões sociais iriam produzir grandes mudanças no cenário político. Os artistas brasileiros tomaram parte atívisima em todas essas transformações; e não só como indivíduos, mas também através de sua produção intelectual.

O movimento da bossa nova evoluiu rapidamente na direção da chamada ‘canção de protesto’, que correspondia à poesia engajada ou participante (ALENCAR, 1996, p. 373).

Alencar et al destacam a relação intrínseca entre as “novidades culturais” e a conjuntura política da época, marcada pelo populismo:

²⁶ Cf. Peixoto (1984, p. 10), a primeira edição, com o título *Teatro do Oprimido*, foi publicada em 1976. O livro “reúne ensaios que foram escritos com diferentes propósitos, desde 1962 em São Paulo, até fins de 1973 em Buenos Aires, relatando experiências realizadas no Brasil, na Argentina, no Peru, na Venezuela e em vários outros países latino-americanos” (BOAL, 1983, p. 13).

Todas essas novidades refletiam, no plano da arte, a crise da sociedade e do regime populista. Os artistas assumiam posições muitas vezes meramente doutrinadoras ou paternalistas em relação ao povo que queriam retratar na sua arte. Um jovem dramaturgo – Oduvaldo Viana Filho – dava, por exemplo, a uma de suas peças o título de “A mais-valia vai acabar, seu Edgar” [...] Chocavam-se tendências nacionalistas com as “entreguistas” na política, e, na arte, a polêmica se refletia, acirrada. A televisão começava a se tornar o grande veículo de massas que é hoje em dia (ALENCAR et al, 1996, p. 305)

Segundo os autores, um grupo posteriormente dissolvido por força do movimento político-militar instaurado a partir do Golpe de 1964 teve papel importante no cenário político-cultural da época: o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, “que representou uma síntese da ideologia ‘populista’ na área cultural, e sua influência estendeu-se até depois da mudança do regime” (ALENCAR et al, 1996, p. 305). Na verdade, o CPC²⁷ da UNE representava uma das tendências político-culturais de uma etapa marcada pela heterogeneidade cultural, dentro da qual se pode vislumbrar um aspecto comum: intelectuais e artistas que procuravam participar ativamente para influenciar os destinos da arte, da cultura e da política brasileira²⁸. “Com suas diferentes tendências, esses intelectuais permanecem participando, de uma maneira ou de outra, na tentativa de dar novos rumos à cultura brasileira²⁹” (ALENCAR et al, 1996, p. 305).

Afirma Prado (1988, p. 60) que autores e encenadores brasileiros que atingiram a idade da razão nas vésperas de 1960 não tinham motivo de queixa: havia um imenso e inexplorado campo de criação teatral que as gerações anteriores não

²⁷ O primeiro CPC surgiu no Rio de Janeiro, em 1961, “colocando na ordem do dia a definição de estratégias para a construção de uma cultura ‘nacional, popular e democrática’. Atraindo jovens intelectuais, os CPCs – que aos poucos se organizavam por todo o país – tratavam de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Um novo tipo de artista, ‘revolucionário e consequente’, ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela ‘arte revolucionária, definida como instrumento a serviço da revolução social (...)’ (HOLANDA; GONÇALVES, 1990, p. 9-10).

²⁸ Para se ter uma ideia da politização de artistas e intelectuais na década de 1950, afirma Boal, nas suas “memórias imaginadas”: “Anos cinquenta, o Partido Comunista tornou-se popular entre artistas. Filiavam-se ou simpatizam; ou, de longe, desconfiavam. Uns se diziam PSB e os comunistas brincavam: ‘Socialista é um comunista que não vai preso nem apanha da polícia’” (BOAL, 2000, p. 165).

²⁹ Sobre a “conscientização” operada pelo teatro e pelos CPCs, Boal (2000) comenta, com ironia, o pensamento vigente na época entre intelectuais e artistas: “O Brasil não podia continuar colônia dos EUA. Não éramos República das Bananas, bordel! O teatro tinha que ajudar as transformações. Como? Conscientizando platéias populares! Quem faria a revolução? O povo! Quem conscientizaria? Nós. Muito simples, meu caro Watson... “Nesse período, a palavra conscientizar era a nova Revelação Divina. Não nos conscientizávamos nós mesmos: conscientizávamos os outros. Nos CPCs essa era a palavra-chave” (BOAL, 2008). Em outro momento, Boal reconhece a importância dos CPCs: “É verdade que a gente fazia coisas erradas, mas a essência era correta. A essência era que cada um ensinava aos outros aquilo que sabia. Isso era maravilhoso, não é?! Era tão importante que o primeiro ato da ditadura, antes de fazer outros atos igualmente medonhos, o primeiro decreto foi extinguir, ilegalizar, pôr na ilegalidade os Centros Populares de Cultura” (BOAL, 1986, p. 8)

ocuparam. Prado enumera uma série de autores, surgidos a partir da década de 50, entre os quais Boal, que tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista:

Aos poucos, aqui e ali, por todo o Brasil, mas concentrando-se particularmente em São Paulo, foram surgindo as peças que nosso teatro reclamava para completar a sua maturidade. Em 1955, *A Moratória*, de Jorge Andrade. Em 1956, no Recife, com a descida triunfal ao Rio de Janeiro no ano seguinte, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Em 1958, *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho (1936-1972). Em 1960, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e *Revolução na América do Sul*³⁰, de Augusto Boal. Descontando os de atuação mais efêmera, em média, a revelação de um autor importante por ano (PRADO, 1988, p. 61).

Em recente estudo sobre a obra do dramaturgo pernambucano Hermilo Borba Filho, Reis prefere chamar de “renovação do teatro brasileiro” ao mesmo fenômeno mencionado por Prado:

Compreende-se por “renovação do teatro brasileiro” o processo por meio do qual, desde as primeiras décadas do século XX, e mais acentuadamente nos anos 1940 e 1950, foi se instituindo o chamado “teatro brasileiro moderno”, isto é, um teatro que, sem necessariamente romper com a lógica comercial do teatro de entretenimento burguês, passa a se impor como criação artística, alardeando preferências por temas sérios e profundos, rejeitando a função de mero passatempo, de diversão inconsequente, assumida com naturalidade pelo grosso da produção teatral existente até então no país (REIS, 2008, p. 14-5).

Prado assinala que, dentre as companhias de teatro em atividade na década de 50, uma delas “compreendeu e exprimiu melhor do que as outras os imperativos da década, chamando para si a tarefa de nacionalizar os nossos palcos” (PRADO, 1988, p. 62). Trata-se do Teatro de Arena³¹, “que não só teorizou com abundância, através de

³⁰ De forma irônica, Boal (2000, p. 176) comenta a repercussão da peça *Revolução na América do Sul*, que estreou no Teatro de Arena, em 1960: “Todos elogiavam, mas alguns, como João das Neves, que escrevia para um jornal comunista, Novos Rumos, reclamavam que a peça falava sobre o povo para platéia classe média! Sempre a mesma queixa!”. Cf. Guarnieri (1978, 111), a peça tinha influência brechtiana, que “Brecht foi sempre uma paixão do Boal”.

³¹ O Teatro de Arena foi criado em 1953, por José Renato, egresso da Escola de Arte Dramática. Cf. Prado, no início o Teatro de Arena “não ambicionava mais do que abrir caminho para os iniciantes na carreira, propondo-lhes uma disposição cênica diferente – atores no centro, espectadores ao redor –, já experimentada com êxito nos Estados Unidos e que facilitava enormemente a formação de novas companhias” (PRADO, 1988, p. 62). Entretanto, não foi a forma “arena” que deu prestígio ao grupo. Segundo o magistério de Prado, “a projeção só lhe veio quando se juntaram a José Renato três jovens homens de teatro destinados a revolucionar a dramaturgia brasileira. Augusto Boal trazia dos Estados Unidos a técnica do *playwriting*, no que diz respeito ao texto, e, quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica, consequência já do ‘método Stanislavski’, difundido por intermédio do Actors’ Studio de Nova York. Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, por outro lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde a adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a realidade política nacional, cuja temperatura começava a se

notas de programa, entrevistas, prefácios de livro, como procurou sempre reescrever em benefício próprio a história recente” (PRADO, 1988, p. 62). O teórico aponta, então, três fatores que concorreram para a evidência do Teatro de Arena: “A vocação ensaística e o espírito polêmico de Augusto Boal, a fase em que entrava o Brasil, de agudo questionamento político, e a necessidade de estabelecer novas bases estéticas e sociais para a renascente dramaturgia nacional” (PRADO, 1988, p. 62).

O engajamento político de Boal e do Teatro de Arena, nitidamente de esquerda, fez com que o aspecto estético não fosse privilegiado, tampouco ignorado e muito menos dissociado do “panorama social em que o teatro deve se integrar” (PRADO, 1988, p. 63). Prado assinala que, no Arena, “a militância revolucionária marxista, com a sua tradição de luta, vinha em primeiro lugar, o teatro em segundo” (PRADO, 1988, p. 63), mas desse engajamento advieram “os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los” (PRADO, 1988, p. 63). Conforme Castro (2006, p. 28), “os modelos de inspiração do TO vêm de uma linha marxista latino-americana, como a educação popular e a teologia da libertação”, sendo possível entender tal engajamento político como corolário de uma profunda inserção de Boal e do Teatro de Arena no seu período histórico, o que, aliás, é um dos marcos de ação do intelectual marxista. Com efeito, de acordo com Lukács (1969, p. 187), “estabelecer o contato com a sua época – com tudo o que isso implica – é, para o artista, um problema intelectual e moral dos mais graves. É seu dever tomar posição em face dos maiores fenômenos de sua época”.

Em entrevista concedida à revista *Caros Amigos*, Boal afirma que seus primeiros contatos com a esquerda começaram quando ainda era criança:

José Arbex Jr. – E a coisa ideológica aconteceu como na tua vida? Por que você foi para a esquerda?

Augusto Boal – Eu não fui, nasci nela. Naquela época, você imagina como era a Penha no Rio de Janeiro, né? E desde os onze anos eu trabalhava, ajudava meu pai e perto da padaria tinha uma fábrica que chamava Curtume Carioca, então eu via os operários, a vida que levavam, tudo, e era inevitável que me solidarizasse com eles. Quer dizer, a esquerda não veio pra mim pelos livros, veio pelo contato com eles, pelas coisas que contavam. Depois é que fui ler e tudo isso (BOAL, 2001, p. 29).

elevantar. Da interação entre esses elementos, artísticos uns, sociais outros, do jogo de influências, travado entre pessoas com pouco mais de vinte anos, na idade da maior incandescência emocional e intelectual, resultou a fisionomia definitiva do Teatro de Arena” (PRADO, 1988, p. 62).

Em palestra proferida em 15/10/1985, no Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas, Boal (1986) relata um episódio ocorrido com ele no início da década de 60 que o fez refletir profundamente sobre a atividade teatral que até então desenvolvia e que pode ser considerado o fato propulsor do começo da sua teorização e de sua prática sobre o que viria a denominar de Teatro do Oprimido:

E eu me lembro que, naquela época, como muita gente, a gente fazia teatro, a gente fazia teatro político, o que a gente chamava de teatro político e era um teatro bastante agressivo, bastante. A gente chegava e falava: “Tem que fazer isso, tem que fazer aquilo” – e começava a dar muita lição de moral aos espectadores e ensinávamos às pessoas o que elas tinham que fazer. E eu me lembro que uma vez, patrocinado por esses Centros de Cultura, o meu teatro, o Teatro de Arena de São Paulo, o que eu dirigia, foi para o Nordeste, onde a gente ia muito. Organizados por esses CPCs, fizemos o espetáculo de uma peça para Ligas Camponesas³² [...]. Eu me lembro que a peça que levávamos de São Paulo era uma peça exortativa, uma peça que terminava com todo mundo levantando o braço, punho fechado e com um fuzil de madeira na mão. A gente segurava o fuzil e dizia: “Proletários do mundo inteiro, uni-vos; o povo unido jamais será vencido; Reforma Agrária já” [...]. Eu me lembro que um dia terminou o espetáculo e veio o camponês, nunca mais esqueci o nome dele, nem a figura física dele – ele chegou, um sujeito grande, enorme, chegou e falou: “Olha, nós estamos emocionados, porque vocês vêm lá de São Paulo, vocês pensam exatamente como nós. Nós estamos felicíssimos. É isso mesmo, a gente pensa mesmo, a gente tem que se unir e fazer a Reforma Agrária. Se for pela violência, pela violência; se for de bom modo, é de bom modo, mas tem que fazer”. Ele continuou: “pois é. A gente está tão feliz que vocês pensam como nós que nós pensamos no seguinte: agora a gente vai almoçar [...] e depois do almoço vocês pegam os fuzis e vamos juntos desalojar o coronel que ocupou umas terras aí.” Nós ficamos abalados e respondemos: “A gente pensa como vocês. O que a gente falou é verdade, a gente acha isso mesmo. É tudo verdade. Só o que não é verdade é o fuzil. O fuzil que a gente tem é um fuzil cenográfico, que não dá tiro”. O camponês olhou para nós e falou: “Bom, não tem problema. O fuzil é falso mas vocês não são, vocês são de verdade e vocês pensam o que vocês disseram, vocês pensam que temos de fazer a revolução. Então nós temos fuzis para todo mundo. Vocês vêm com a gente, nós distribuimos os fuzis e vamos lá brigar”. [...]. Aí pensamos. “Poxa, temos que explicar para ele que a gente está transmitindo uma idéia que a gente acha correta. Mas que não pode realizar isso que a gente acha que deve ser realizado. Queremos que outros façam aquilo que deve ser feito, que nós achamos que deve ser feito, mas nós não podemos fazer”. Foi um momento muito traumático, mas que me ensinou muito e me ensinou a verdade óbvia. [...]

Então aprendi que o trabalho que tínhamos feito no teatro político era um trabalho importante, um trabalho honesto e correto, mas uma parte desse trabalho moralmente era questionável, porque induzíamos gente, incitávamos gente a fazer o que não poderíamos fazer nós mesmos [...]. Então eu achava que não tinha mais o direito de continuar fazendo isso. Nesse momento é que comecei a mudar (BOAL, 2001, p. 29).

³² Analisando o governo João Goulart (1961-1964), Fausto (1997, p. 443) assinala que houve um avanço dos movimentos sociais e o surgimento de novos atores, entre os quais as Ligas Camponesas, que representavam “setores esquecidos do campo – verdadeiros órfãos da política populista”. Ressalva, porém, que o pano de fundo da mobilização política dos novos atores sociais “parece se encontrar nas grandes mudanças estruturais ocorridas no Brasil entre 1950 e 1954, caracterizadas pelo crescimento urbano e uma rápida industrialização” (FAUSTO, 1997, p. 443-4).

Boal explica que, a partir de então, começou a compreender nitidamente dois aspectos na atividade teatral que desenvolvia: o primeiro era o teatro que fazia enquanto artista, testemunha e participante de uma realidade, por meio do qual produzia imagens dela e as apresentava ao público (sob esse viés, menciona as peças escritas por ele, como *Murro em Ponta de Faca*, uma visão pessoal dos nove anos que passou no exílio³³); o segundo era o teatro com objetivo pedagógico, isto é, o Teatro do Oprimido.

Mas, paralelamente, comecei a desenvolver uma outra coisa, que eu chamo Teatro do Oprimido, e que é o aspecto pedagógico da arte. Queria continuar fazendo as minhas peças, mas eu disse, comecei a me dizer: “O Virgílio tem razão. Tenho também que ensinar aos outros a utilizar o teatro para que descubram, façam e inventem as soluções para os problemas deles” [...]. O Teatro do Oprimido é pedagógico, é uma pedagogia de luta, é uma pedagogia de vida. Ele não é uma arte contemplativa, ele é uma pedagogia de vida. Assim, desde que a gente faça imagens, vamos ensaiar todas as formas de libertação. É isto o Teatro do Oprimido: é ensaiar formas de libertação através de imagens construídas por nós mesmos. O objetivo final não é ficar na contemplação estética. É extrapolar na vida real todas as soluções, táticas, estratégias, métodos que foram ensaiados na ficção da imagem. Está claro? Isso é uma parte da minha atividade. Essa parte começou moralmente nesse episódio com o Virgílio (BOAL, 1986, p. 12-3).

O caráter pedagógico do Teatro do Oprimido foi também destacado por Michalski, na sua coluna do *Jornal do Brasil*, publicada em 12/07/1980. Após assistir a uma sessão de teatro foro no Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, o conhecido crítico teatral afirma que somente pela função pedagógica é que o Teatro do Oprimido deve ser encarado:

O Teatro do Oprimido só em termos pode ser considerado teatro; fundamentalmente, ele é uma técnica de educação, e é pelo prisma desta função que deve ser discutido. É claro que não pode deixar de pairar no ar a pergunta de até que ponto é válido apresentar uma técnica de educação numa casa de espetáculo, com bilheteria funcionando, para um público heterogêneo e que comparece ao teatro no pressuposto de estar cumprindo um ritual teatral (MICHALSKI, 2004, p. 354).

Entretanto, Michalski reconhece o aspecto polêmico e reflexivo do Teatro do Oprimido:

[...] é inquestionável que o projeto tem um potencial polêmico e leva as pessoas a refletirem sobre os papéis que costumeiramente desempenham na

³³ Boal ficou no exílio político de 1971 a 1986, período em que residiu em Buenos Aires e Paris.

vida, bem mais que um programa tradicional de teatro. E não é isso, afinal, o que Boal e seus companheiros querem? (MICHALSKI, 2004, p. 354).

Castro (2002, p. 17) vislumbra no Teatro do Oprimido correlação com a Pedagogia do Oprimido: “As técnicas de TO correlacionam-se à contribuição da pedagogia libertária de Paulo Freire (1921-1997), a qual sistematiza a práxis da educação popular, colocando como ponto de partida a problematização e o diálogo”³⁴. Kanashiro (2009, p. 8) também assevera que o Teatro do Oprimido surgiu “sob influência das propostas de Paulo Freire para educação e Brecht para teatro”.

As vinculações com a Pedagogia do Oprimido são reconhecidas pelo próprio Boal, a começar pela denominação Teatro do Oprimido (BOAL, 2001, p. 31), sendo a criação das suas técnicas não só frutos de exercícios exclusivamente intelectuais, mas também, como ocorre na Pedagogia do Oprimido, estão sempre ancoradas em situações concretas (FREIRE, 1978, p. 21). O radical “comprometimento com a libertação dos homens”, a exigência de conhecer a realidade para poder transformá-la (FREIRE, 1978, p. 24), o reconhecimento de que são os oprimidos os que mais entendem e sentem os efeitos de uma sociedade opressora (FREIRE, 1978, p. 32), a preocupação de constituir uma pedagogia de libertação *com* o oprimido e não *para* ele (FREIRE, 1978, p. 32), a constatação de que os oprimidos que introjetam a “sombra” dos opressores temem a liberdade, na medida em que esta, implicando a expulsão da “sombra”, exige sua substituição pela autonomia e pela responsabilidade (FREIRE, 1978, p. 35), a aceitação de que a libertação é um parto doloroso, viável somente pela superação da contradição oprimido-opressor (FREIRE, 1978, p. 36), a necessidade de ação profunda para enfrentar a “cultura da dominação”, primeiro pela mudança da percepção pelos oprimidos do mundo opressor e depois pela expulsão dos mitos criados na estrutura opressora (FREIRE, 1978, p. 44), tudo isso são aspectos fundamentais da Pedagogia do Oprimido amplamente incorporados na base, digamos filosófica, do Teatro do Oprimido.

³⁴ Boal dedica um de seus livros (*Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, São Paulo: Hucitec, 1984) exclusivamente ao tema.

2.6 TODOS NASCEM ARTISTAS

Como atividade pedagógica, o primeiro ensinamento do Teatro do Oprimido é ser a vocação do ser humano artística, mesmo que ele não queira e ainda que a profissão não o seja. “A atividade estética é imanente a todos os homens, é constante e não pode ser impedida, como a respiração. Só um morto não respira – só os mortos não têm atividade estética” (BOAL, 1980, p. 30). O problema é que, segundo Boal, a sociedade contemporânea produziu uma das mais graves reduções: a estética, causada pela especialização, que

conduz à hipertrofia de todos os elementos necessários ao desenvolvimento da tarefa específica que o indivíduo deve realizar (física e mentalmente), e igualmente conduz à atrofia de todos os elementos (físicos e mentais) desnecessários à realização dessa tarefa específica.

Os corpos humanos nascem equivalentes, nascem semelhantes, mas a especialização encarrega-se de diferenciá-los. O mesmo acontece com o pensamento (BOAL, 1980, p. 29).

Boal enxerga na especialização um significado político, pois, para ele, a sociedade ideal é aquela em que todas as pessoas podem fazer tudo, até mesmo dirigi-la. Como isso é perigoso, “a sociedade se protege, isto é, as pessoas que nela ocupam posições de privilégio defendem necessariamente esses privilégios, elas se protegem! E a forma de proteger-se é através da consolidação de um *status quo*, através da especialização” (BOAL, 1980, p. 29). Para Boal, todas as pessoas podem dirigir, escrever, curar, ensinar etc., mesmo não sendo, respectivamente, políticos, escritores, médicos ou professores. E todos podem fazer teatro, até os atores! (BOAL, 1980, p. 29).

[...] fazer teatro não é apanágio, não é propriedade privada, zona proibida, de acesso restrito aos artistas de teatro [...] Toda e qualquer pessoa, independentemente do seu ofício, pode igualmente desenvolver sua *vocação* de fazer teatro, utilizar o teatro como linguagem, embora não seja um *especialista* nessa forma de comunicação entre os homens (BOAL, 1980, p. 30).

Sempre vendo a arte em geral e o teatro em particular como forma de comunicação entre os homens e, mais que isso, um meio de ir “radicalmente (radical = raiz!) ao âmago do ser humano e revelá-lo” (BOAL, 2009, p. 137), em *A estética do oprimido*, livro póstumo, Boal aprofunda a conexão entre arte e democracia e enfatiza que a arte pertence ou deve pertencer a todos, como a terra, a água e o ar, asseverando

que os artistas não podem deixar de atuar como cidadãos. “É necessário que todos os homens e mulheres reconheçam que são artistas, produzam arte como artistas, e que todos os artistas reconheçam que são cidadãos e, na sociedade, atuem como tais” (BOAL, 2009, p. 139).

2.7 PONTO DE PARTIDA: O CORPO

“O corpo é a essência do teatro” (BOAL, 1986, p. 12). Essa sentença vincula-se a uma compreensão fundamental de Boal, segundo a qual homens e mulheres se exprimem pelos sentidos, isto é, pelo corpo. “É através desse corpo que as coisas se passam e a comunicação sensorial é o que se chama comunicação estética. Todo mundo se comunica sensorialmente e a linguagem teatral é a linguagem global por excelência” (BOAL, 1986, p. 12). Conhecer o próprio corpo é, pois, ponto de partida para se fazer teatro, e se apropriar dos meios de produção teatral:

A primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo para poder depois torná-lo expressivo (BOAL, 1983, p. 143).

O conhecimento do corpo é, assim, condição *sine qua non* não só da expressividade fundamental da linguagem teatral, mas também da possibilidade de o espectador se libertar da condição “passiva”, passando a ser “ativo” (ator), o que, aliás, constitui o principal objetivo da Poética do Oprimido³⁵:

Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista (BOAL, 1983, p. 143)

Tomar consciência do corpo é essencial para se conhecer em si mesmo os conteúdos da opressão e possibilitar o uso da linguagem corporal. No Teatro do Oprimido, quem sofre a opressão a conhece, no próprio corpo, mais do que ninguém:

³⁵ “Para que se compreenda bem esta Poética do Oprimido deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática” (BOAL, 1983, p. 138).

A gente toma consciência para a gente poder falar essa linguagem. E falar essa linguagem porque cada um de nós, enquanto oprimido, cada um de nós, enquanto proletário, enquanto negro, enquanto mulher, enquanto camponês, enquanto não sei vítima de que opressão, cada um de nós conhece muito melhor do que qualquer artista a opressão que oprime. O outro pode ser solidário, simpático, mas não é a própria pessoa. E uma vez que o oprimido, ele mesmo descobre, constrói imagens de sua opressão, elas vão ser muito mais autênticas, muito mais corretas e muito mais ricas e muito mais vitais do que as daquele que não é oprimido (BOAL, 1986, p. 13).

Na sistematização do Teatro do Oprimido, Boal concebeu um “plano geral da conversão do espectador em ator” (BOAL, 1983, p. 143), objetivando a concretização do principal objetivo dessa poética. Esse plano é constituído por quatro etapas, a primeira delas o Conhecimento do Corpo³⁶, que compreende uma “sequência de exercícios em que se começa a conhecer o próprio corpo, suas limitações e suas possibilidades, suas deformações sociais e suas possibilidades de recuperação” (BOAL, 1983, p. 143). Os exercícios dessa fase inicial têm por finalidade

“*desfazer*” as estruturas musculares dos participantes. Isto é: desmontá-las, verificá-las, analisá-las. Não para que desapareçam, mas sim para que se tornem conscientes. Para que cada operário, cada camponês compreenda, veja e sinta até que ponto seu corpo está determinado pelo seu trabalho. Se uma pessoa é capaz de “desmontar” suas próprias estruturas musculares, será certamente capaz de “montar” estruturas musculares próprias de outras profissões e de outros *status* sociais, estará mais capacitado para *interpretar* outros personagens diferentes de si mesmo (BOAL, 1983, p. 146).

³⁶ Segunda Etapa – Tornar o Corpo Expressivo – Sequência de jogos em que cada pessoa começa a se expressar unicamente através do corpo, abandonando outras formas de expressão mais usuais e cotidianas; Terceira Etapa – O Teatro como Linguagem – Aqui se começa a praticar o teatro como linguagem viva e presente, e não como produto acabado que mostra imagens do passado (...); Quarta Etapa – Teatro como Discurso – Formas simples em que o espectador-ator apresenta o *espetáculo* segundo suas necessidades de discutir certos temas ou de ensaiar certas ações. Exemplos:

- 1) teatro-jornal
- 2) teatro invisível
- 3) teatro-fotonovela
- 4) quebra de repressão
- 5) teatro-mito
- 6) teatro-julgamento
- 7) rituais e máscaras (BOAL, 1983, p. 143-4)

A primeira forma criada foi o teatro-jornal (1971), depois surgiram o teatro-fórum, o teatro-invisível e o teatro-imagem (1971-1976). “Na Europa, de 1976 a 1986, desenvolveram-se as técnicas introspectivas, genericamente chamadas *Arco-íris do desejo* (Civilização Brasileira, 1996), incorporando-se maneiras de se teatralizar a subjetividade” (BOAL, 1996, p. 9). No exercício do mandato de vereador na cidade do Rio de Janeiro (1993-1996), Boal criou a mais recente forma de Teatro do Oprimido: o teatro legislativo.

2.8 CONCEITO DE OPRIMIDO

Boal rejeita qualquer identificação com um teatro de classe, como o teatro proletário, uma vez que, no interior da classe proletária, podem existir (e certamente há) opressões. Apoiando-se na concepção marxista, segundo a qual “as ideias dominantes numa sociedade são as ideias da classe dominante”, considera possível que opressões existentes no interior da classe proletária sejam resultado da propagação dos valores da classe dominante, sendo provável que haja na classe operária opressões de homens contra mulheres, de adultos contra jovens etc. “O teatro do oprimido será o teatro também desses oprimidos em particular, e não apenas dos *proletários* em geral” (BOAL, 1980, p. 25), pelo mesmo motivo de que “não é um teatro de sexo (feminista, por exemplo), ou *nacional*, ou de *raça* etc., porque também nesses conjuntos existem opressões” (BOAL, 1980, p. 25). Dessa forma, o Teatro do Oprimido se destina a oprimidos em geral:

[...] A melhor definição para o teatro do oprimido seria a de que se trata do teatro das classes oprimidas e de todos os oprimidos, mesmo no interior dessas classes. Não é o teatro das classes opressoras, nem dos oprimidos dentro dessas classes, porque nesses oprimidos predomina o caráter opressor (BOAL, 1980, p. 143).

Boal ilustra essa ideia com o exemplo de um operário que, no interior da sua família, pode ser opressor da mulher e dos filhos. “Mas o conjunto de suas atividades sociais estará sempre marcado prioritariamente por sua condição de operário. E, creio, o próprio estado de sua opressão revelará seu caráter oprimido-opressor” (BOAL, 1980, p. 25).

Seja como for, o que caracteriza a opressão é a ausência de diálogo. É, por conseguinte, a vigência do monólogo (ver item 2.3), em que um dos interlocutores emite a mensagem e o outro a recebe e a obedece. Por isso, Boal equipara o *oprimido* ao *espectador*, enfatizando a relação monológica *ator-espectador* como autoritária, castradora e inibidora, fazendo-se necessário destruí-la não só no teatro, mas onde quer que se apresente (BOAL, 1980, p. 26). Entretanto, apesar de reconhecer que as sociedades em geral são (ou tendem a ser) autoritárias e por isso produzem uma cadeia de opressões, Boal assinala a dificuldade de se reduzir a pessoa humana à condição permanente de receptor passivo, pois ela própria possui o *impulso* de também participar e transformar monólogo em diálogo:

Embora oprimido, o *espectador* mantém o *impulso* de também dialogar, pois conserva atrofiada sua capacidade de participação, de contribuição, de criatividade. Aquele que assume momentaneamente a condição de *espectador* diante de qualquer ator (seja ele general ou professor) conserva, não obstante, um caráter *subversivo*, um desejo de transformar essa relação onde seu papel é passivo. *Esse caráter subversivo é sagrado, e é esse desejo subversivo que todo teatro verdadeiramente popular deve procurar estimular, desenvolver, desatrofiar, amadurecer, fazer crescer* (BOAL, 1980, p. 27, destaque no original).

Chega-se, aqui, a um ponto muito importante da teorização do Teatro do Oprimido: o teatro como estimulador do espírito subversivo e transformador das relações opressivas, muitas vezes mantidas e alimentadas pelo próprio oprimido, que é ao mesmo tempo opressor, ou *oprimido-opressor*. Aliás, “uma sociedade opressora, autoritária, conta com o *oprimido-opressor* para poder instalar-se e manter-se” (BOAL, 1980, p. 27), porque nela forma-se uma “cadeia de opressões”:

O patrão oprime o capataz, que oprime o operário, que oprime a esposa, que oprime os filhos... Essa cadeia de opressões deve ser redirigida em sentido contrário: contra o opressor e não a favor de uma nova opressão. Quando o *oprimido-opressor* exerce sua violência contra um novo oprimido, ele reforça a estabilidade da sociedade opressora. Quando, ao contrário, dirige sua violência contra o opressor, ele *inicia um movimento de decomposição* dessas estruturas sociais opressoras.

Esta é a tarefa do teatro do oprimido: inverter a cadeia de opressões. Uma tarefa profundamente democrática, a partir da base (BOAL, 1980, p. 27-8).

2.9 ESTÉTICA DO OPRIMIDO

No início do capítulo, foram apresentados os motivos pelos quais Boal rejeita as poéticas de Aristóteles, Hegel e, em parte, a de Brecht, e propõe uma nova poética teatral, intitulada por ele de Poética do Oprimido, que concebe o teatro como instrumento “posto ao serviço dos oprimidos, para que estes se expressem e para que, ao utilizarem essa nova linguagem, descubram igualmente novos conteúdos” (BOAL, 1983, p. 138). O principal objetivo de tal poética é, assim, “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática” (BOAL, 1983, p.138). Boal explica por que sua poética é diferente das poéticas de Aristóteles e de Brecht:

Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas

vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma ‘catarse’; no segundo, uma ‘conscientização’. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume o papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente ‘ensaio’ da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: *importa que é uma ação*.

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo *os meios de produção teatral*, para que o próprio povo os utilize, *à sua maneira e para os seus fins*. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la! (BOAL, 1983, p. 138-9).

Esse texto é datado de dezembro de 1973. Boal manteve-se fiel à sua Poética ao longo dos anos subsequentes, mas antes de sua morte, em 2009, concluiu o livro *A estética do oprimido*, no qual amplia as bases teóricas do Teatro do Oprimido, agora num contexto histórico distinto daquele em que escreveu os primeiros textos sobre o assunto. Não é pretensão dissecar aqui os conteúdos teóricos da referida obra, porém assinalar os pontos relevantes para uma aproximação dialógica com os direitos humanos, expandida no capítulo 3.

Em *A estética do oprimido*, Boal mantém a formulação marxista, esposada em livros anteriores, segundo a qual as ideias dominantes em uma sociedade são as ideias das classes dominantes³⁷ (BOAL, 2009, p. 15), sendo mais incisivo no que tange às formas pelas quais se dá a penetração de tais ideias, “pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndios dos opressores” (BOAL, 2009, p. 15), não se afastando do propósito de usar esses domínios como campo de luta para a construção de uma sociedade justa: “É também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos. Um novo mundo é possível: há que inventá-lo!” (BOAL, 2009, p. 15). Aprimorando as bases teóricas de sua Poética, Boal apresenta, com *A estética do oprimido*, duas teses principais, não mencionadas nas obras anteriores:

1 – existem duas formas humanas de pensamento – Sensível e Simbólico –, e não apenas esta que se traduz em discurso verbal. São formas complementares, poderosas, e são ambas manipuladas e aviltadas por aqueles que impõem suas ideologias às sociedades que dominam;

2 – como todas as sociedades estão divididas em classes, castas, etnias, nações, religiões e outras confrontações, é absurdo afirmar a existência de uma só estética que a todos contemple com suas regras, leis e paradigmas:

³⁷ Ver nota 21.

existem muitas estéticas, todas de igual valor, quando têm valor (BOAL, 2009, p. 16).

Na classificação de Boal, o Pensamento Simbólico é aquele que se expressa através da palavra, e o Pensamento Sensível, através da imagem e do som. Portanto, não é só com a palavra que o ser humano pensa, e não é apenas por meio de uma estética que ele se exprime.

Sem desprezar o aspecto estético, *A estética do oprimido* possui caráter acentuadamente político: propõe que os meios simbólicos e sensíveis devem ser usados para que os cidadãos se tornem conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la. Assim, o uso consciente de tais meios é condição *sine qua non* para o surgimento de uma real democracia (BOAL, 2009, p. 16), daí porque o analfabetismo é utilizado pelas classes, clãs e castas dominantes como uma das armas de opressão, embora haja uma sua espécie, talvez mais deletéria: o analfabetismo estético.

Mais lamentável é o fato de que também não saibam falar, ver, nem ouvir. Esta é igual, ou pior, forma de analfabetismo: a cega e muda surdez estética. Se aquela proíbe a leitura e a escritura, esta aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura, e do exercício criativo de todas as formas de Pensamento Sensível. Reduz indivíduos, potencialmente criadores, à condição de espectadores.

A castração estética vulnerabiliza a cidadania, obrigando-a a obedecer mensagens imperativas da mídia, da cátedra e do palanque, do púlpito e de todos os sargentos, sem pensá-las, refutá-las, sequer entendê-las! (BOAL, 2009, p. 15)

O analfabetismo estético está, pois, intimamente vinculado aos sistemas políticos opressores, como o neoliberalismo, produtor da “estética anestésica”:

A maioria dos sistemas políticos, como o neoliberalismo – predatório em todas as suas modalidades e não apenas nos seus excessos –, busca sempre mais poder e riqueza sem limites: esta é sua essência e razão! Para tanto, ocupam espaço e oprimem – faz parte da sua natureza.

No mundo real em que vivemos, através da arte, da cultura e de todos os meios de comunicação que as classes dominantes, com o claro objetivo de analfabetizarem o conjunto das populações, os opressores controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas...), a imagem (fotos, cinema, televisão...), o som (rádios, CDs, shows musicais...), monopolizando esses canais, produzindo uma *estética anestésica* – contradição em termos! –, conquistam o cérebro dos cidadãos para esterilizá-lo e programá-lo na obediência, no mimetismo e na falta de criatividade [...].

Essa comunicação unívoca introduz simbólicas cercas de arame farpado nas cabeças oprimidas, embalsamando o pensamento e criando zonas proibidas à inteligência. Abre canais sensíveis por onde se inocula a obediência não contestatória, impõe código, rituais, modas, comportamentos,

fundamentalismos religiosos, esportivos, políticos e sociais que perpetuam a vassalagem (BOAL, 2009, p. 17-8).

Contra o controle da palavra, som e imagem, exercido pelas classes dominantes, a Estética do Oprimido sugere o uso da Arte e da Estética como “instrumentos de libertação” (BOAL, 2009, p. 19) do estado de luta permanente entre os seres humanos por espaço “físico, intelectual, amoroso, histórico, geográfico, social, esportivo, político...” (BOAL, 2009, p. 17), cujo antídoto é a Ética da Solidariedade, a ser construída pela “incessante luta dos próprios oprimidos, e não dádiva celeste” (BOAL, 2009, p. 17). Na Estética do Oprimido, o teatro é instrumento político conscientizador – “se falo teatro, penso estruturas sociais e falo vida consciente” (BOAL, 2009, p. 19) – no âmago do qual há a recusa intransigente a todas as formas de imperialismo:

Não renuncio a nenhuma das minhas convicções anti-imperialistas, anticolonialistas, antirracistas, antissexistas, antienvilecimento do ser humano. Sou, cada vez mais, inimigo irreconciliável de todas as formas políticas, morais, econômicas e sociais que hoje escravizam a maior parte da humanidade (BOAL, 2009, p. 20).

Levando a Ética da Solidariedade às últimas consequências, Boal entende que todas as pessoas devem tomar partido e juntar-se na luta contra todas as formas de opressão, mantendo a estética indissolúvelmente ligada à política: “Criar nossa própria cultura, sem servidão àquelas que nos são impostas, *é ato político e não apenas estético; ato estético, não apenas político*” (BOAL, 2009, p. 36). Arte de combate ao mesmo tempo estético e político, o Teatro do Oprimido implica três 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).

Como afirma Boal, o Teatro do Oprimido é um “ensaio para a realidade” (BOAL, 2009, p. 185), na verdade, arte e estética usados para provocar ações que extrapolam o palco e a cena para instalar-se na vida real, transformando-a: “Eu acho que tem que haver essa extrapolação do teatro. O teatro tem que extrapolar porque o teatro é a representação do real. Ele é político por isso” (GARCIA, 2002, p. 263). Assim,

nenhum espetáculo ou evento do Teatro do Oprimido termina quando acaba: deve continuar no futuro, produzindo efeitos individuais e sociais.

Nenhuma oficina, encontro, ensaio ou qualquer atividade do TO deve terminar quando acaba: pelo contrário, deve projetar-se no futuro e produzir consequências individuais e sociais, por menores que sejam, reais. Todo e qualquer evento do TO deve objetivar as *ações sociais concretas continuadas* (BOAL, 2009, p. 186).

Ao invés da catarse aristotélica e do idealismo hegeliano, Boal, como Brecht³⁸, propõe que o espetáculo teatral seja o início da ação política que busca a transformação da sociedade, e não a purgação do indivíduo de seus problemas, reivindicações e necessidades.

³⁸ Boal (1983, p. 138) considerava que o teatro brechtiano ainda não se libertara inteiramente da *catarse*, por entender que, nele, o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, embora se reserve o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao próprio personagem.

3 UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Direitos humanos e Teatro do Oprimido se aproximam pelas aspirações emancipatórias de ambos, mas podem colidir pelo caráter crítico e questionador da arte em geral e do teatro em particular. Isso pode levar a um diálogo fecundo.

3.1 POLOS QUE SE ATRAEM E SE REPELEM

Ao aproximarem-se, para fins de estudo, o direito e o teatro, fatalmente o pensamento conduz o tema a um substrato comum a ambos: a sociedade humana, “o meio em que o direito surge e se desenvolve”, pois “Direito não haveria sem sociedade” (LIMA, 1976, p. 7). Isso corrobora a hipótese de que o direito é tão antigo quanto o homem, assim entendido o ser arquetipicamente gregário, pertencente à sociedade humana, à comunidade política. Da mesma forma, é impossível pensar o teatro fora da sociedade humana, estranho à comunidade política, já que se o direito é tão antigo quanto o homem,

o teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos (BERTHOLD, 2006, p. 1).

Não será uma temeridade afirmar que, nos primórdios da existência humana, há prenúncias do que hoje se entende por direito: “Desde as sociedades pré-letradas às pós-industriais, os homens se movem no interior de sistemas de regras, cuja complexidade é diretamente proporcional à intensidade das transações e ao nível de culturas” (LOSANO, 2007, p. 3). O autor diz que, de forma indireta ou não, todo sistema de normas jurídicas regula modos não violentos de transferência da propriedade, mediante a organização de um poder supraindividual (LOSANO, 2007, p. 3), que no Estado moderno é o poder político, sancionador das normas jurídicas válidas.

Na esfera do teatro, o “poder” reside no “encanto mágico” (BERTHOLD, 2006, p. 3), que sugere a criação do estado poético, tal como o entende Morin (1997, p.

37-8), para quem independentemente da cultura a que pertença, o ser humano produz dois tipos de linguagem: uma racional, empírica, prática, técnica; outra simbólica, mítica, mágica. A primeira apoia-se na lógica, denotação e objetividade; a segunda recorre à conotação, à analogia e à metáfora e intenta expressar a subjetividade. A tais linguagens, segundo Morin, correspondem, respectivamente, dois estados: o prosaico, que cobre boa parte da vida cotidiana, e o poético, que pode ser proporcionado pela dança, canto, culto, cerimônias e poemas. E também pelo teatro, cujo “encantamento”, ao contrário do que possa à primeira vista parecer, não se dissocia da realidade empírica e guarda com ela estreita relação. O teatro, na verdade, se alimenta da realidade, sendo-lhe, quase sempre, um crítico.

Essa constatação está na base da análise de Lehmann (2003, p. 9-11) sobre as relações entre teatro pós-dramático³⁹ e política, aludindo especificamente a uma maneira como a política entra na arte, a da “interrupção”, que pode orbitar o significado de “estado poético” mencionado por Morin. Segundo Lehmann, a “interrupção”, pausa ou cesura pode ser experimentada, por exemplo, quando se está caminhando e se pode, por um momento, suspender o andar e pensar sobre o que ele é, ocorrendo uma interiorização do ato e, com isso, um distanciamento dele. “Pode funcionar como um choque que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso”. Para ele, todas as formas de teatro pós-dramático são respostas diferenciadas a uma questão comum a todas elas: “Como podemos, numa sociedade como a em que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do teatro essa situação de interrupção?” (LEHMANN, 2003, p. 11). Em outro momento de sua conferência, Lehmann afirma que o teatro inaugura uma realidade “mais efetiva que a própria realidade”. Nesse mesmo sentido, afirma Boal (2009, p. 137) que o teatro é uma forma de ir fundo no âmago do ser humano e desnudá-lo.

Tão antigo quanto o homem, o direito e o teatro há o conflito, diante do qual o direito é frequentemente apontado como meio de solucioná-lo, como afirmam, por exemplo, Jhering (1978, p. 39), “é a paz o objetivo procurado pelo direito”, e Grau (2008, p. 23), “o direito é habitualmente descrito como *mecanismo tendente à regulação de conflitos*”. Losano (2007, p. 3-4), porém, problematiza a função reguladora dos conflitos atribuída ao direito, ao dizer que

³⁹ Cf. o próprio Lehmann (2003, p. 9), teatro pós-dramático é “um mínimo denominador comum entre uma série de formas dramáticas muito diferenciadas, mas que tem em comum uma única coisa, que é terem atrás de si uma história, que é o teatro dramático”.

[...] os conflitos sociais não são eliminados, mas apenas mantidos sob controle, impedindo que coloquem em risco as transações e, com isso, a própria sociedade. É essa a substância econômica das definições abstratas de direito, como, por exemplo, ‘o direito é a técnica da convivência social’.

Ambos, direito e teatro, têm em alta conta o conflito, com perspectivas e modos de abordagem distintos. Enquanto o primeiro o vê sob o ponto de vista da preservação das condições da vida humana em sociedade e passa a regulá-lo, instrumentando o Estado de poder coercitivo, o segundo, nas suas origens, o encara atravessado pelo mito, a partir de “um vislumbre mais alto” (BERTHOLD, 2006, p. 1).

A origem do teatro ocidental está indissoluvelmente ligada ao culto a Dionísio, a partir do século VI, a. C., quando Atenas passou a homenageá-lo em festividades de vários dias, que incluíam representações dramáticas. “Quando os ritos dionisiacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro” (BERTHOLD, 2006, p. 103). Mesmo hoje, o ator parece obedecer ao mesmo comando a que se submetiam o xamã e o dançarino das épocas primevas, “que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira” (BERTHOLD, 2006, p. 1). Por isso, “do ponto de vista da evolução cultural, a diferença essencial entre formas de teatro primitivas e mais avançadas é o número de acessórios cênicos à disposição do ator para expressar sua mensagem” (BERTHOLD, 2006, p. 1).

Tais constatações indicam que o ator hodierno traz consigo essa espécie de “encantamento” que o teatro possui desde suas origens mais remotas, expresso através do corpo do ator, que continua sendo veículo de amplas significações, a ponto de amalgamar o primitivo e o moderno:

O artista que necessita apenas de seu corpo para evocar mundos inteiros e percorre a escala completa das emoções é representativo da arte de expressão primitiva do teatro. O pré-histórico e o moderno manifestam-se em sua pessoa (BERTHOLD, 2006, p. 1).

O próprio deus do teatro, Dionísio, exprime a dupla natureza humana: ao mesmo tempo encarnação do êxtase, embriaguez, abundância, vida procriadora e bem-aventurança, e fonte de crueldade, horror e destruição. Como assinala Berthold (2006, p. 104), essa natureza ambígua caiu como uma luva na tragédia grega. Aliás, essa dualidade pode ser lembrada quando se procuram explicações acerca das violações modernas aos direitos humanos, que exprimem a capacidade do homem de fazer coisas

belas, mas também de cometer atrocidades, assomando-lhe duas características aparentemente inconciliáveis: a de *sapiens* e a de *demens*.

A ideia que se possa definir homo, dando-lhe a qualidade de sapiens, isto é, de um ser razoável e sábio, é uma ideia pouco razoável e pouco sábia. Homo é também demens: manifesta uma afectividade extrema, convulsiva, com paixões, cóleras, gritos, mudanças brutais de humor; traz em si uma fonte permanente de delírio; crê na virtude de sacrifícios sangrentos; dá corpo, existência, poder a mitos e deuses da sua imaginação. Há no ser humano um salão permanente de Ubris, a desmesura dos gregos.

A loucura humana é fonte de ódio, crueldade, barbárie, cegueira. Mas sem as desordens da afectividade e as irrupções do imaginário, sem a loucura do impossível, não existiria entusiasmo, criação, invenção, amor, poesia (MORIN, 1997, p. 9).

O correr de tais considerações sugere o uso da linguagem simbólica, presente no teatro e na arte em geral, mas não de todo ausente da esfera do direito. Ost (2004, p. 9), por exemplo, lembra que, “em toda iconografia europeia, os olhos vendados da Justiça passarão a simbolizar sua imparcialidade, a exemplo do olhar interior dos adivinhos antigos, próximos da verdade porque apartados do mundo”. Ele também se apodera de outra imagem, que foi objeto de corrosiva inversão por Kafka, no início do romance América: a da estátua da liberdade, na ilha de Manhattan, em New York. O protagonista Karl Rossmann, prestes a desembarcar, tem a impressão de que o braço da estátua acabara de erguer-se naquele instante, segurando uma espada e não a tocha. A “desmontagem” crítica do símbolo, feita pelo escritor tcheco, amplia o seu conteúdo, emprestando-lhe significações, alcançadas pelo uso de recursos literários, para explicitar outra possível leitura da realidade. Fundamentalmente, o que o escritor faz, via literatura, o ator pode também fazer com o seu corpo e outros elementos teatrais. Ost (2006, p. 10) procede à seguinte leitura da inversão kafquiana:

A liberdade teria cedido lugar à justiça? Mas então o que é ela, essa justiça ameaçadora cujo braço acaba de se erguer e cuja sombra se estende por todo o romance? E o que a distingue da vingança, ou mesmo da violência pura e simples? Aqui também a escrita literária está em operação: um ínfimo deslocamento, uma palavra por outra, e todo o universo se racha.

O universo que se racha ante a imagem demolidora de Kafka não pode ser, entre outros, o do “sonho americano” que construiu a Revolução Americana de 1776, a Declaração de Independência, de 4 de julho daquele ano, a invenção histórica da cidadania e da liberdade nos EUA (KARNAL, p. 136) e que tem continuidade na democracia americana dos dias de hoje? Perguntas assim não constam dos cânones

jurídicos, e se dirá que essa não é tarefa do direito⁴⁰, mais afeito à construção de estatutos para observância geral que a indagações que podem estremecer a ordem que ele próprio ajuda a instituir e no âmbito da qual deve vigorar a “certeza jurídica” que, no Estado de Direito⁴¹, favorece “uma interação social mais estável” (ZOLO, 2006, p. 40). Questões que põem em xeque convicções dogmáticas habitam a literatura, como no exemplo de Kafka e tranquilamente pode-se afirmar que habitam também o teatro, constituído, em parte, pela literatura dramática. Por isso, Ost (2004, p. 10) é categórico ao dizer que “as relações do direito e da literatura se inauguram sob o signo de um não-acolhimento ou, pior ainda, de uma censura recuperadora”, ao que, sob esse aspecto, pode-se, no âmbito desta pesquisa, reescrever a afirmação: direito e teatro também se aproximam sob o signo do não-acolhimento.

No teatro pós-dramático, Lehmann (2003, p. 11-12) capturou bem “o teatro como incômodo, como uma perturbação”, após analisar, no livro *Teatro pós-dramático* (2007), experimentos teatrais e formas criadas por diretores e grupos insatisfeitos com o modo tradicional de tratar o real a partir das formas tradicionais da fábula. Assevera Lehmann que a arte em geral e o teatro em particular dispõem sempre dessa possibilidade de “destruir essa tradição de contar histórias”, o que coloca a arte e o teatro como meios de crítica às verdades estabelecidas.

Se o mito de Dionísio encarna a dissolução da individualidade humana pela emoção levada ao paroxismo (CIRLOT, 1984, p. 210), a deusa da justiça⁴² é seu antípoda, pois representa a ideia do exato equilíbrio bilateral. A balança, que ela segura em uma das mãos, é o peso do bem e do mal, o equilíbrio; e a espada é o símbolo da decisão psíquica (CIRLOT, 1984, p. 327).

O “signo do não acolhimento” não autoriza, entretanto, o desprezo a características comuns ao direito e ao teatro, como a já assinalada origem social, o que fatalmente conduz à natureza social e política de ambos. Aqui reverbera a afirmação enfática de Boal (1983, p. 13) de que todo teatro é necessariamente político. E todo

⁴⁰ Grau (2008, p. 19) entende como necessário distinguir “o discurso que trata do direito no plano das abstrações daquele que dele cogita como realidade(s) concreta(s). É que não existe, concretamente, o *direito*; apenas existem, concretamente, os *direitos*.”

⁴¹ Cf. Costa (2007, p. 95), para quem a parábola histórica do Estado de Direito parece não ter sido concluída, apelar-se a ele “pode servir, conforme os pontos de vista, para opor a liberdade ao totalitarismo, ou para reivindicar a importância dos direitos ou, ainda, para exaltar a autonomia dos indivíduos contra a intromissão da burocracia”. O Preâmbulo da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) considera essencial que os direitos humanos sejam protegidos pelo Estado de Direito.

⁴² Para Boal (2009, p. 73), “gigantesca tolice é simbolizar a justiça por uma mulher de olhos vendados quando ela deveria ter os olhos bem abertos para tudo ver e pesar”.

direito não será, também, necessariamente político? Embora destacando o direito positivo, ou os direitos positivos (“por serem o elemento relevante na vida de toda sociedade, enquanto as abstrações dos filósofos do direito ou os desejos dos políticos do direito só incidem na realidade quando traduzidos em normas jurídicas positivas”), e afirmando que “o direito desejável é objeto da filosofia e da política do direito” e que “o direito positivo, ao contrário, é objeto da ciência jurídica nos seus níveis inferiores de abstração”, Losano (2007, p. 5) não é talvez tão direto quanto Boal, mas assevera precisamente que o direito positivo é fruto da atividade política:

Todo direito positivo exprime uma certa filosofia do direito (às vezes inconscientemente) e é fruto de uma atividade política, na qual se procurou sobrepor um certo valor socioeconômico a alguns outros: a vitória final é sancionada pela consolidação daquele valor numa norma do direito positivo.

Se todo direito, assim como todo teatro, tem origem na sociedade humana, são ambos necessariamente políticos e convivem modernamente sob o “signo do não acolhimento”, mercê da aptidão do teatro de ser um crítico contumaz da sociedade e das certezas dogmáticas.

3.2 O POLÍTICO: PENSAMENTO E PRÁTICA CONTRA-HEGEMÔNICOS

O fato de se colocar direito e teatro na mesma esfera de existência social e política sugere inicialmente duas ordens de preocupações: a complexidade temática e a definição do que se entende por político. A primeira já foi tematizada, entre outros, por Losano (2007, p. 3), para quem um milenar debate teórico procura responder à simples indagação: “o que é direito”? No campo jurídico que interessa aqui, Flores (2009, p. 41) sentenciou que “os direitos humanos são um tema de alta complexidade”, a qual é *cultural, empírica, jurídica, científica, filosófica, política e econômica*⁴³.

Que dizer da complexidade do teatro? Desde Aristóteles e Platão – os únicos autores, segundo Carlson (1997, p. 14), de comentários de peso sobre o drama antes da Poética de Aristóteles –, o teatro vem sendo objeto de estudo especulativo e “de modo algum existe consenso geral (hoje talvez menos que nunca) quanto ao que constitui ou deve constituir o corpo de teoria crítica devotado a essa arte” (CARLSON, 1997, p. 9). Dos gregos aos pós-dramáticos, o teatro ocidental teve uma evolução

⁴³ A complexidade dos direitos humanos está melhor explicada no item 1.5.

extraordinária, a ponto de chegar na contemporaneidade com uma profusão de estilos e experiências que desafiam o espírito crítico e qualquer tentativa de estabelecer uma suposta unidade comum à gama de variedades expressivas. Prova disso é o que afirma Bornheim (1975, p. 9) acerca do teatro contemporâneo, no qual se insere o Teatro do Oprimido:

A situação do teatro contemporâneo é extremamente complexa, para não dizer caótica. Errado, contudo, andaria quem disso inferisse que se trata de um teatro pobre, sem imaginação, desprovido de recursos maiores. Deve-se mesmo afirmar que é exatamente o contrário que se verifica: o panorama do teatro de hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiências jamais vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte cênica.

Bornheim (1975, p. 11) levanta duas hipóteses para explicar essa “complexidade atomizante”. Uma delas seria “a ânsia de originalidade” que acompanha todas as manifestações culturais de hoje, e a outra o desgaste da tradição cultural do ocidental, que sugere talvez um frenesi criativo para poder superá-lo. Correlata à ideia de decadência do Ocidente, há a noção de “fim da história”, que não é nova, mas passou a ser mais conhecida a partir da publicação do livro homônimo de Fukuyama (1992). Segundo Santos⁴⁴ (2008, p. 51), essa tese “exprime a incapacidade do Ocidente de se reinventar a si próprio”.

O presente estudo apresenta, assim, uma dupla complexidade: a dos direitos humanos e a do teatro. No que tange à segunda preocupação, impõe-se uma revisitação ao significado clássico de política como “tudo aquilo que se refere à cidade, e portanto ao cidadão, civil, público e também sociável e social” (BOBBIO, 2000, p. 159). O termo *político*, que no étimo grego e latino diz respeito ao Estado e ao cidadão, é invariavelmente associado a *polis*, que não só significa a cidade-Estado na Grécia antiga, mas também o Estado ou a sociedade caracterizados pelo senso de comunidade (HOUAISS, 2001, p. 2252-3). Via de regra, a *polis* grega é tida por estudiosos da ciência política como um parâmetro de sociedade, muito lembrada nas reflexões sobre a associação política no Ocidente. Nesse sentido, ainda continua em parte atual o conceito aristotélico de cidadão como a pessoa que possui a faculdade de intervir nas funções

⁴⁴ Santos (2008, p. 52) vislumbra também no “fim da história” a impossibilidade de renovação do sistema capitalista. Para ele, tal teoria, na verdade, revela “o máximo de consciência possível de uma burguesia internacional que vê finalmente o tempo transformado na repetição automática e infinita do seu domínio”.

deliberativa e judicial da cidade (ARISTÓTELES, s/d, p. 102), sendo, pois, um “homem investido de um certo poder” (ARISTÓTELES, s/d, p. 103).

Tendo como pano de fundo esse conceito aristotélico, Berthold (2006, p. 103) afirma que o teatro grego começa aos pés da Acrópole, assinalando com essa imagem a vinculação original do teatro ocidental à comunidade política, embora lhe reconheça as origens arquetípicas na dança e no culto, que “em todos os tempos e lugares, prendem os homens aos deuses e os deuses ao homem”. Garcia (2006, p. 245), citando Dort, também observa que o teatro é *ontologicamente político*, uma vez que “todo grande teatro é, por definição, político; mesmo quando se recusa a ser político” (DORT, 1987, p. 381).

Afirma Bobbio (2000, p. 160) que o conceito de política como práxis humana está ligada ao de poder. E, discorrendo sobre a tipologia moderna das formas de poder, apresenta uma classificação baseada nos meios utilizados pelo sujeito ativo da relação interpessoal para condicionar o comportamento do sujeito passivo, pelo que distingue três tipos: econômico, ideológico e político. O poder econômico vale-se da posse de bens para induzir aos que não os têm a um determinado comportamento; o ideológico funda-se na influência de ideias sobre o comportamento humano, nela se destacando os que sabem, como os sacerdotes nas sociedades arcaicas e os cientistas e os intelectuais nas evoluídas; o político apoia-se no uso exclusivo da força, sendo o poder, de fato, coercitivo. Bobbio, aliás, assevera que

todas as três formas de poder instituem e mantêm uma sociedade de desiguais, isto é, dividida entre ricos e pobres, com base no primeiro, entre sapientes e ignorantes, com base no segundo, entre fortes e fracos, com base ao terceiro: genericamente, entre superiores e inferiores (BOBBIO, 2000, p. 163).

Flores (2009, p. 82), todavia, aposta na recuperação do verdadeiro significado do político:

Primeiro, recuperar o político não consiste em entender a política como a busca de um melhor ou pior sistema de governo. Essa compreensão apenas reduz a ação pública a uma mera gestão das crises. O político nada mais é que uma atividade compartilhada com outros na hora de criar mundos alternativos ao existente. A dignidade do político não reside unicamente na gestão, mas, verdadeiramente, na criação de condições para o desenvolvimento das potencialidades humanas (FLORES, 2009, p. 82).

Para Boal, como para Flores, a recuperação do significado do político só faz sentido como pensamento e prática contra-hegemônicos: “No confronto com o pensamento único, temos que ter claro que a política não é a ‘arte de fazer o que é possível fazer’, como é costume dizer, mas sim a *arte de tornar possível o que é necessário fazer*” (BOAL, 2009, p. 22).

3.3 A PLURALIDADE DE VIAS E O CRITÉRIO DA ARTE

Em *A estética do oprimido*, Boal (2009) inclui o texto integral da Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada pela Resolução 217 da Assembleia Geral das Nações Unidas, de 10 de dezembro de 1948. Ele próprio vítima da ditadura militar instaurada no Brasil pelo golpe de 1964, certamente tinha a Declaração Universal dos Direitos Humanos como um importante instrumento a ser usado contra a opressão⁴⁵, tanto que, ao falar sobre o Centro do Teatro do Oprimido⁴⁶, faz-lhe, explicitamente, um elogio:

Temos como referência maior a *Declaração universal dos direitos humanos*, que nos oferece o melhor que podemos desejar como cidadãos: trabalho e lazer, moradia e dignidade, igualdade de gênero e raças, direito à vida e à segurança pessoal, educação e saúde, cultura e arte etc. Proíbe a escravidão, a tortura, o tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante... Enfim, ela nos propõe um mundo aceitável no qual se poderia viver razoavelmente bem – e é viável [...].

Temos que honrá-la e não permitir que se transforme em soberba hipocrisia, como tem sido até agora (BOAL, 2009, p. 183).

Todavia, honrar a Declaração e tê-la como “referência maior” não significa aceitá-la acriticamente ou sem diálogo, pois o Teatro do Oprimido rejeita a instituição de formas monológicas autoritárias em qualquer estrato da sociedade. Assim, uma aproximação entre direitos humanos e Teatro do Oprimido não se dará senão por via do diálogo, significando, em primeiro lugar, que esses direitos, como produto histórico específico da modernidade ocidental, não deve ser imposto a outras culturas.

O suposto caráter universal dos direitos humanos angariou críticos desde Marx, que em *A questão judaica* (s/d) afirma serem os da Declaração Francesa os do

⁴⁵ De maneira realista, a cena do prólogo da peça *Torquemada* (1990) mostra o interrogatório a que Boal foi submetido, quando encarcerado pela ditadura: “o ‘pau-de-arara’ a que me submeteram no terceiro andar do DEOPS de São Paulo, choque elétrico, as perguntas absolutamente idiotas que me fizeram etc.” (BOAL, 1984, p. 82)

⁴⁶ Cf. Boal (2009, p. 183), o Centro do Teatro do Oprimido é “uma organização não-governamental sem fins lucrativos dedicada ao estudo, à prática e à difusão do Teatro e da Estética do Oprimido no Brasil e nos países onde quer que seja necessária e possível a sua utilização”.

homem da classe burguesa. Contemporaneamente, acentua Nunes (2004, p. 15) que, após a queda do Muro de Berlim (1989) e o fim da Guerra Fria, “os direitos humanos foram por muitos apontados como o horizonte partilhado de uma ordem mundial que, finalmente, seria baseado no respeito universal pela dignidade humana”. Mas os debates sobre a sua alegada universalidade, levados a efeito especialmente ao longo do século XX, mostraram conflitos e dissensões sobre tal hipótese, como de resto da própria aceitação das concepções de democracia, cidadania e justiça a eles associadas (NUNES, 2004, p. 15). A crítica à universalidade parte não só de autores de origem não ocidental. Tosi (2005, p. 35-36) sintetiza bem a questão:

Os críticos do alcance universal dos direitos humanos afirmam que a pretensa universalidade dos mesmos esconde o seu caráter marcadamente europeu e cristão, e que eles não podem, portanto, ser estendidos ao resto do mundo, onde permanecem tradições culturais e religiosas próprias, estranhas, quando não contrárias e incompatíveis com as doutrinas ocidentais, tradições estas que precisam ser respeitadas. Essas críticas inserem-se num debate mais amplo sobre os processos de homogeneização cultural que o Ocidente está impondo ao mundo inteiro e encontram receptividade entre todos aqueles que estão preocupados com o respeito das culturas e manifestam uma franca desconfiança para com qualquer forma de universalismo. Os direitos humanos arriscam assim de se tornar um ‘pensamento único’ que justificam uma ‘prática única’, politicamente correta, nivelando as diferenças e as divergências culturais.

Em face da problematização da universalidade dos direitos humanos e discorrendo sobre a sua aplicação na África, Na-Na’im (2004, p. 447) diz que há uma desilusão a respeito do seu conceito, mas que é preciso, em relação às nações africanas, rejeitar-se-os da mesma forma que faz nos países ocidentais desenvolvidos, sob pena de se “gerar alegações relativistas de que as sociedades africanas eram compelidas apenas por seus próprios valores e normas religiosos e culturais, em contraste com os padrões internacionais de direitos humanos”. O autor admite a universalização dos direitos humanos somente “como premissa em relação a particularidades culturais e contextuais, em vez de se ignorar a existência ou a significância dessas condições específicas”. No mesmo sentido, Marsilac (2007, p. 50) assevera que “os direitos humanos não são simplesmente universais como em geral se pretende, mas têm vocação para a universalidade a partir de uma negociação intercultural das mais complexas”.

No trato com outras culturas, os direitos humanos não se podem constituir numa via de mão única, impositiva, a espelhar a “superioridade” da cultura ocidental: “Nenhuma cultura, tradição, ideologia ou religião pode, hoje em dia, falar pelo conjunto

da humanidade, muito menos resolver seus problemas. São necessários o diálogo e a interação com vistas à fecundação mútua” (PANIKKAR, 2004, p. 206). Esse autor sugere, pois, uma pluralidade de concepções sobre dignidade humana e constrói uma metáfora muito útil para se entender o problema do diálogo entre culturas sobre os direitos humanos:

Os Direitos Humanos são uma janela através da qual uma cultura determinada concebe uma ordem humana justa para seus indivíduos, mas os que vivem naquela cultura não enxergam a janela; para isso, precisam da ajuda de outra cultura, que, por sua vez, enxerga através de outra janela. Eu creio que a paisagem humana vista através de outra janela é, a um só tempo, semelhante e diferente da visão de outra. Se for este o caso, deveríamos estilhaçar a janela e transformar os diversos portais em uma única abertura, com conseqüente risco de colapso estrutural, ou deveríamos antes ampliar os pontos de vista tanto quanto possível e, acima de tudo, tornar as pessoas cientes de que existe, e deve existir, uma pluralidade de janelas? A última opção favoreceria um pluralismo saudável (PANIKKAR, 2004, p. 210).

Recorrendo à metáfora de Panikkar, pode-se, como hipótese de trabalho, afirmar que o Teatro do Oprimido é uma “janela” através da qual se vê o teatro, a sociedade, as relações de opressão que possui e as formas de desfazê-las usando o teatro como instrumento. A imagem da janela sugere o diálogo em vez do monólogo e um “pluralismo saudável” no campo teatral e político. O próprio Boal (2009, p. 183) afirma que

respeitamos todas as formas do fazer teatral por mais diferentes que sejam. Não desejamos competição: acreditamos no intercâmbio criativo de informações e descobertas em todas as áreas artísticas, sociais e políticas, especialmente com as organizações fraternas que praticam o Teatro do Oprimido com as mesmas preocupações éticas e estéticas que justificam o nosso trabalho.

A coexistência entre as formas de fazer teatral e a troca de informações criativas esbarram, porém, no problema da manipulação do pensamento, o sensível e o simbólico, “por aqueles que impõem suas ideologias às sociedades que dominam” (BOAL, 2009, p. 16), daí ele ser radicalmente contra a existência do “pensamento único”, de uma só estética e de uma só concepção de dignidade humana. Sob essa perspectiva, como bem notou Flores (2009, p. 172), os direitos humanos não podem ser unilateralmente apresentados como “postulados generalizáveis a toda a humanidade”, pois onde isso ocorreu “os direitos humanos se tornaram o campo de batalha em que os interesses de poder se enfrentam uns aos outros para institucionalizar ‘universalmente’

seus pontos de vista sobre os meios e os fins a conseguir”. Parafraseando Panikkar, isso quer dizer que os direitos humanos não podem falar em nome do conjunto da humanidade, enxergando Flores (2009, p. 172), nesse viés, o interesse da classe social hegemônica de manter suas estratégias de dominação: “toda classe social em ascensão formula suas pretensões em nome da humanidade; toda ideologia hegemônica pretende justificar os interesses a que se vinculam sob a forma do universal; e toda cultura dominante exige a aceitação geral de ‘seus’ pressupostos básicos”. Para ele, a versão liberal dos direitos humanos se apresenta como porta-voz da humanidade.

Por ser a visão ocidental-liberal dos direitos humanos aquela que se apresenta *globalmente* como a universal, qualquer desvio é visto como cruel violação dessa ética e dessa justiça universais. Essa visão apresenta-se, pois, como a ideologia global dos direitos humanos, mas não como uma perspectiva parcial a ser contrastada com outras formas culturais não hegemônicas (FLORES, 2009, p. 174).

Denunciando o universalismo “a priori” dos direitos humanos, em que as culturas que não falam segundo o idioma universal dessa concepção ocidental encontram dificuldades para verem garantidas suas opções de índole econômica, política e cultural, Flores (2009, p. 174) assinala que “a força das armas ou as cotas de mercado” terminam por impor “um critério que determina se uma cultura cumpre ou não com os requisitos de adequação à ordem hegemônica”, mas indaga se é possível existir algum outro modo de referir-se ao humano sem cair nessa armadilha ideológica.

Esse caminho do ser humano ao ser humano dependerá da força e do poder hegemônicos, ou os fracos, os excluídos e os esquecidos por essa ordem dominante têm algo a propor? Afirmar que toda construção universalista se compõe de ficções, sem outra objetividade que aquela outorgada pela hegemonia cultural, impede buscar um critério que nos permita julgar se esta ou aquela teoria ou prática social estabelecem um progresso ou um retrocesso axiológico? (FLORES, 2009, p. 174).

Flores parte da hipótese de que tal critério existe. É o “critério da arte” que permite afirmar ou negar a generalidade de um direito, teoria ou prática social e repudiar qualquer transcendência situada além das condições concretas do ser e do estar. Ao contrário da ciência, a arte submete-se a uma contínua e sempre renovada interpretação para a compreensão das relações e dos processos:

A obra artística é um exemplo de que são necessárias duas liberdades para construir um conhecimento adequado da realidade. A razão científica somente reconhece uma liberdade: a do grupo de especialistas que dirige os

instrumentos cognitivos e materiais necessários para se aproximar do resultado da investigação. Na arte, sempre será necessário contar com duas liberdades, a do autor e a do receptor, e ambas não podem se separar do contexto em que se situa a obra (FLORES, 2009, p. 175).

Diante do que Flores (2009, p. 177) denomina “a Grande Improbabilidade da existência de valores fixos e universais”, o “critério da arte”, que convive com juízos de valor, leva não só a questionar o universalismo “a priori” dos direitos humanos, mas também a duvidar da supostamente universal razão científica. Enquanto a ciência pressupõe a “autoridade” de si própria, “a arte permite o múltiplo comentário, a dúctil e plural interpretação, a variedade de leituras e recepções” (FLORES, 2009, p. 175). Conforme Lukács (1969, p. 195), arte e ciência são radicalmente diferentes: “Nas ciências, quando se estabelecem os fatos – não me refiro à sua interpretação – é necessário se abster de qualquer juízo de valor. Na arte, o juízo de valor é fundamental”.

Na ora empreendida aproximação dialógica entre direitos humanos e Teatro do Oprimido, o “critério da arte” sugere que pode haver, e certamente há, uma pluralidade de visões, leituras e recepções desses direitos, um só “particularismo” não sendo suficiente para construir o conhecimento.

3.4 TODOS NASCEM NUS

Em palestra no Seminário Internacional, realizado no Instituto Goethe de São Paulo, Lehmann (2003) cuida, entre outros, de um aspecto bastante específico da função do teatro na contemporaneidade, relacionado com a função filosófica da linguagem. Trata-se da ideia da presença, resumida por ele como se fosse uma revelação, já que a presença aparece, mas “sempre tem alguma coisa que não está ali necessariamente”. Mesmo sendo autoidentidade, trata-se de uma ilusão, “é como se fosse um ideal no horizonte, mas sempre tem alguma coisa que não está presente” (2003, p. 17). O que fornece a ilusão da presença é a “convenção do cotidiano”, pois “tudo que falamos são como que paradas casuais dentro de um leque de possibilidades infinitas” (2003, p. 17-8). Em outras palavras, há entre uma várias possibilidades: “o homem é, simplesmente, um possível”.

Lehmann revisita essa ideia para explicá-la como um possível filosófico do teatro, não como afirmação, mas como “possibilidade de desconstrução da presença”, que depõe inclusive contra a tradição de que essa arte, ao contrário de outras, é uma arte

da presença. Se em parte isso é verdade, pois ator e público estão presentes e interagindo, isso não é necessariamente real: ninguém está consciente o tempo todo da presença, apenas de um recorte parcial dela. Embora o teatro cumpra a função importante de melhorar a percepção de uma pessoa, é impossível reduzi-la unicamente à presença dela: “Eu não posso observar simplesmente uma pessoa, do ponto de vista ético, como ela é, como ela está ali, mas sempre a partir da possibilidade do que ela pode ser. Porque uma pessoa pode se transformar numa outra situação, em outras condições” (LEHMANN, 2003, p. 18). Isso sugere dizer que as pessoas estão em estado de possibilidade e não se pode julgá-las só pelo ser, pelo que são, mas pelo que poderão vir a ser. Levando tal compreensão para a dimensão artística do teatro, Lehmann (2003, p. 178) o considera “como o espaço das possibilidades, onde a realidade é mais efetiva que a própria realidade”.

A ideia filosófica da presença foi trazida aqui a fim de, com ela, fazer-se uma aproximação dialógica com a sentença contida no art. I da DUDH⁴⁷: “Todas as pessoas nascem livres e iguais em dignidade e direitos”. A princípio, convém notar que a afirmação, acolhida hoje pelo direito interno da maioria dos Estados nacionais, é fruto de uma convenção humana, o que lhe revela o aspecto convencional, humanamente modificável. No contexto dessa ideia, a igualdade e a liberdade de nascença são um “ideal no horizonte”, uma possibilidade que se mostra, mas deixa entrever outras, também factíveis, um vir a ser além desse recorte parcial esculpido na Declaração. Indo mais fundo, pode-se dizer que a assertiva de que todos nascem livres e iguais é uma presença discursiva ou, em outras palavras, uma artificialidade ou ilusão. Como assinala Freire (1978, p. 38), “dizer que os homens são pessoas e, como pessoas, são livres, e nada concretamente fazer para que esta afirmação se objetive, é uma farsa”.

Já foi mencionada, em 1.3, a filiação dos direitos humanos à teoria hugogrociana do direito natural fundado na razão e os matizes do idealismo platônico que a inspira, a-histórico e resistente à “lógica dos fatos”. A *metodologia relacional* (1.6), adotada aqui como lugar de onde se veem os direitos humanos, rejeita os conceitos fixos, universais e imutáveis, traspassando a “igualdade de nascença” pelo questionamento e pela dúvida, como de resto “todo tipo de *naturalização de uma ideologia*, em favor de uma concepção histórica e contextualizada dos direitos humanos” (FLORES, 2009, p. 78).

⁴⁷ O art. I da DUDH foi jocosamente reescrito pelo cronista carioca Carlos Eduardo Novaes: “Art. 1 – Todos os homens nascem nus” (NOVAES, 1978, p. 7).

O primeiro efeito da recusa à naturalização⁴⁸ e à idealização dos direitos humanos é, segundo Flores, a necessidade de *recuperar a ação política*, cujo pressuposto é a aceitação dos antagonismos dentro da *polis*, ponto de partida para a ruptura com “as posições naturalistas que concebem os direitos como esfera separada e prévia à ação política democrática” (FLORES, 2009, p. 78) e que leva a uma visão redutora deles, dando-lhes a aparência enganadora de que são “instâncias neutrais”, não afetadas pelo político, como se fossem “esferas cindidas do todo que significa a vida com todos os seus conflitos, seus consensos e suas incertezas”. Porém, a realidade é o oposto disso: “todo produto cultural é sempre uma categoria impura, contaminada de contexto e sempre submetida às iniludíveis relações fáticas de poder” (FLORES, 2009, p. 79).

Flores denuncia a crença no fim dos antagonismos “clássicos” (das lutas de classes e da história) como sendo a base do liberalismo político, que exerce enorme influência em todo o mundo, sobretudo desde as últimas três décadas do século XX. O evento emblemático é a queda do Muro de Berlim, após a qual “temos assistido às tentativas dirigidas para legitimar e justificar a hegemonia global de um sistema único de valores (o do mercado autoregulamentado e o da democracia reduzida a seus aspectos puramente eleitorais)” (FLORES, 2009, p. 80).

A eliminação dos antagonismos e a supressão dos contextos em que os direitos humanos são gerados não passam de abstrações. Para Flores (2009, p. 85), desde os primórdios na Grécia até a *Teoria da Justiça*⁴⁹, de Rawls, a filosofia e a cultura ocidentais priorizaram o puro e o incontaminado, em detrimento do impuro e plural.

Contra essas abstrações (que têm, obviamente, objetivos de justificação da ordem de dominação existente), nós pretendemos construir uma teoria que, abandonando as purezas e as idealizações (de um único sistema de relações sociais e uma única forma de entender os direitos), aposte numa concepção materialista da realidade. Em outras palavras, desejamos uma teoria que fixe uma forma de conceber o nosso mundo como um mundo real, repleto de situações de desigualdade, de diferenças e disparidades, de impurezas e mestiçagens que nunca devemos ocultar sob qualquer “véu de ignorância”. Para nós, somente o impuro – o contaminado de contexto – pode ser objeto de nossos conhecimentos (FLORES, 2009, p. 86).

⁴⁸ Para Flores (2009), a naturalização dos direitos humanos é uma ideia segundo a qual nascem eles com o homem e independem, assim, para serem construídos, da realidade empírica.

⁴⁹ Cf. Flores (2009, p. 85), “Rawls defende em seu livro que a liberdade é um valor separado e hierarquicamente superior à igualdade (...). É uma liberdade concebida como princípio puro e neutral de autonomia pessoal que se fixa no frontispício de todo edifício jurídico e político”.

A Estética do Oprimido tem concepção assemelhada: “Meu pensamento estético é necessariamente impuro, ganga bruta, porque não se liberta por completo dos nomes de gentes e lugares, não se liberta por completo dos fatos” (BOAL, 1996, p. 12). Ora, a “ganga impura” como fonte de conhecimento para os direitos humanos e para o Teatro do Oprimido conduz ao que Flores denomina “uma filosofia impura dos direitos humanos”, que os enxerga, a partir da “realidade corporal”, como resposta normativa a um conjunto de necessidades e expectativas. Nela, os direitos humanos são compreendidos em função dos vínculos entre o jurídico, o político, o econômico, o social e o cultural, como normas que proporcionam meios concretos de atuação diante da desigualdade de posições ocupadas nos processos de acesso aos bens, e como produtos culturais ocidentais que, pouco a pouco e impulsionados pelas lutas sociais, podem generalizar-se sem imposições coloniais e imperialistas (FLORES, 2009, p. 90-1).

À ideia filosófica da presença, que sugere ser a “igualdade de nascença” apenas “um possível”, apontando para a sua “desconstrução” e para a recusa à idealização e naturalização dos direitos humanos, pode-se acrescer a perspectiva da “janela” da Estética do Oprimido.

Como intelectual e dramaturgo influenciado por ideias de Marx, Brecht e Freire e sempre atento às vicissitudes do seu tempo, Boal tinha um olhar crítico sobre o mundo, no qual o ser humano está potencialmente apto a desempenhar múltiplos papéis. Embora tenha genericamente proclamado sua profissão de fé na DUDH, a Estética do Oprimido problematiza a sentença de que *Todas as pessoas nascem livres e iguais*, pois entende é que todas as pessoas nascem com vocação artística, isto é, *ser humano é ser artista* (BOAL, 2009, p. 184). Pode-se apontar nisso um aparente naturalismo, entretanto a arte é entendida aí no seu significado arquetípico, “impulso fundamental do homem”, uma vez que “enquanto existir o humano, a Arte existirá” (SUASSUNA, 2005, p. 260).

Para a Estética do Oprimido, essa vocação artística imanente está despojada de qualquer conteúdo imobilizante, pois ser artista é ter a capacidade de pensar através dos meios sensível (som e imagem) e simbólico (palavra), juntando a ela a capacidade da ação. Como a potência do pensar só faz sentido com a potência do agir, a Estética do Oprimido reivindica para o ser humano “alfabetização” sensível e simbólica como antídoto à “estética anestésica” e imobilizante do “pensamento único”. Nesse ideário, a

noção de luta é tão “natural” quanto a vida, da qual nunca pode separar-se, sendo necessária a consciência de ambas, a fim de empreender as transformações necessárias:

“A natureza permite a vida, mas exige a morte: oferece o prazer – seu preço é a dor. Biologia não tem ética. Viver é luta de morte. Melhor sabê-lo para mudar” (BOAL, 2009, p. 17).

“Arte e estética são instrumentos de libertação (2009, p. 19). Ser artista me confere a liberdade poética de buscar a verdade por outros meios” (2009, p. 154).

“A meta principal do TO é, através dos meios estéticos, descobrir e conhecer a sociedade em que vivemos e, sobretudo, transformá-la” (BOAL, 2009, p. 215).

Mesmo fazendo a apologia da arte e do artista (“Cada dia é um novo dia: estamos condenados à criatividade” (BOAL, 2009, p. 74)), a Estética do Oprimido prioriza a qualidade de cidadão, isto é, a de participante ativo dos destinos da *polis*, que necessita de criatividade não só estética, mas também social e política, na contramão do pensamento e da prática hegemônica:

Como cidadãos, antes de tudo, como artistas por vocação ou profissão, temos que entender que só através da contracomunicação, da contracultura-de-massa, do contradogmatismo; só a favor do diálogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte, do pleno e livre exercício das duas formas humanas de pensar, só assim será possível a liberação consciente e solidária dos oprimidos e a criação de uma sociedade democrática (2009, p. 18-9).

Para a Estética do Oprimido, o “direito de nascença” é uma abstração, uma vez que o corpo humano é “social desde antes de nascer” (BOAL, 2009, p. 50). Mesmo do ponto de vista biológico, ainda no ventre materno, o ser humano não é uma “página branca” (possui código genético, necessidades vitais e os cinco sentidos, responsáveis por suas dores, prazeres, emoções). Além disso, os “sons culturais são recebidos pelos sentidos em formação e passam a fazer parte do sistema receptivo do não-nascido, porém vivo” (BOAL, 2009, p. 52). O ventre materno não é, assim, uma muralha intransponível e por isso possibilita que o feto tenha influências exteriores, não só naturais, mas também culturais:

As informações vindas de fora e do corpo em fase de construção fazem com que os neurônios sejam formados *socialmente* (neurônios + informações sensoriais) desde antes do nascimento do infante.

[...]

Através dos sentidos, o mundo social se amalgama com a matéria biológica do cérebro e dela se faz parte. A cultura de cada sociedade está imbricada no sistema nervoso de cada um de nós.

[...]

Como grande parte das informações sensoriais que o feto recebe do mundo exterior não são fenômenos naturais, como vento, chuva e cachoeiras, mas sociais, como vozes, timbres, ritmos e movimentos corporais, é claro que o cérebro já é social desde os primeiros estágios da sua formação (BOAL, 2009, p. 53-4).

Boal (2009, p. 55) diz que interessam à formação neuronal do feto as características das informações em si mesmas e o seu *histórico*, isto é, “a ordem e a intensidade com que são inscritas no cérebro físico durante e depois da sua construção inicial no ventre materno”. Elas explicam as diferenças que podem ocorrer, por exemplo, entre gêmeos univitelinos e a diversidade entre os próprios indivíduos da mesma cultura ou de culturas distintas:

Esse histórico explica a diversidade psicológica e ideológica de indivíduos da mesma cultura e mesmas condições sociais, vivendo no mesmo continente, mesmo país, mesmo bairro e mesma rua, na mesma casa, cabana ou barraco, no mesmo quarto ou espaço compartilhado... ou mesmo ao léu. Explica as *ovelhas negras, azuis, e brancas*, e a mesma variedade de *normalidades*, conceito que, no plural, contradiz a si mesmo (BOAL, 2009, p. 55).

A diversidade física e psicológica dos indivíduos reivindicada pela Estética do Oprimido problematiza a ideia da igualdade que, no artigo I da DUDH, aparece como algo que o ser humano possui pelo simples fato de ser humano, sem nenhuma consideração de ordem ou característica social. Para Flores (2009, p. 33), trata-se de uma lógica bastante simplista que permeia a concepção teórica dominante dos direitos humanos e “nos faz pensar que temos os direitos mesmo antes de ter as condições adequadas para poder exercê-los”.

3.5 RESISTÊNCIA À OPRESSÃO

Incondicional recusa à opressão parece ser uma característica fundamental tanto dos direitos humanos quanto do Teatro do Oprimido, estando nesse ponto ambas as formulações de acordo e por isso se aproximam mutuamente, o que nem sempre se dá de forma integral. Por exemplo, na formulação teórica da Estética do Oprimido, o TO “sempre existiu” desde o tempo em que o povo era autor e destinatário do teatro e se manifestava livremente em festividades públicas, embora, como produto cultural

específico, tenha surgido na época contemporânea (o teatro-jornal, primeira forma de Teatro do Oprimido, apareceu em 1971). É fácil para o Teatro do Oprimido aceitar a ideia de não ser uma criação exclusivamente contemporânea, já que a opressão e as lutas dos seres humanos contra ela existem desde tempos imemoriais, mas o mesmo não se dá em relação aos direitos humanos, cujo conceito está geralmente associado a “uma linha particular de desenvolvimento filosófico e cultural nas sociedades da Europa Ocidental e na América do Norte” (NA-NA’IM, 2004, p. 435). Segundo essa visão, os direitos humanos são um produto específico da modernidade ocidental, historicamente datado e gerado em lugares definidos, e a ela se opõe, por exemplo, Mamdani (apud NA-NA’IM, 2004, p. 434):

Onde quer que ocorra opressão e nenhum continente teve um monopólio sobre este fenômeno na história é necessário que haja uma concepção de direitos... Esta é a razão pela qual é difícil aceitar que direitos humanos constituem uma noção teórica criada há apenas três séculos pelos filósofos europeus.

A exclusiva filiação dos direitos humanos à modernidade ocidental automaticamente exclui as concepções e experiências por justiça social e resistência à opressão empreendidas por outras sociedades humanas com distinta localização geográfica e temporal. Mas, como já se disse, esse entendimento parece corresponder apenas a uma linha específica do pensamento ocidental, daí que Na-na’im (2004, p. 436) afirma não haver nem mesmo no Ocidente uma unidade em torno da aceitação de uma ampla gama de direitos humanos. Além disso, nunca é demais lembrar que outras sociedades, em distintos tempos e espaços, construíram e podem construir as próprias concepções de direitos humanos e de resistência à opressão, usando para tal suas peculiaridades e especificidades, de acordo com as suas condições políticas e sociais.

Advogando o ponto de vista segundo o qual o conceito moderno de direitos humanos resulta de uma longa história de lutas por justiça social e resistência à opressão que constantemente adapta-se às condições históricas variáveis, Na-na’im (2004, p. 435) sugere, ao invés da filiação exclusiva à modernidade, uma “autoria conjunta” do conceito moderno de direitos humanos por todas as sociedades. Tal conceito admite o dissenso, até mesmo proveniente de perspectivas filosóficas e ideológicas ocidentais, considera necessária sua vigência em sociedades que adotaram os poderes extensivos e centralizados do Estado e do desenvolvimento capitalista e recusa a atitude determinista do conteúdo normativo e dos mecanismos de implementação dos direitos humanos.

Essa recusa se refere tanto às sociedades ocidentais quanto às não-ocidentais que buscam adotar modelos políticos e econômicos não-ocidentais às próprias realidades, daí dizer Na-na'im (2004, p. 447) que “o que deve ser repellido é a universalização de hipóteses específicas e acordos institucionais para a proteção legal dos direitos humanos, com pouca possibilidade de inovação e adaptação local”. Ou seja, “autoria conjunta”, dissenso e adaptabilidade são características que depõem contra qualquer veleidade de supremacia teórica e prática dos direitos humanos e os mantêm como instrumento ético-normativo de resistência à opressão.

Segundo a DUDH, é “essencial que os direitos humanos sejam protegidos pelo Estado de Direito, para que o homem não seja compelido, como último recurso, à rebelião contra a tirania e a opressão”. Mesmo com todas as críticas que se possam fazer ao Estado de Direito no que tange à proteção individual e coletiva contra as violações aos direitos humanos, é possível ser ainda ele a principal instância garantidora de direitos, como lembrou Santos (2009, p. 13), em entrevista, após a realização do Fórum Social Mundial, em Belém (PA).

É inevitável associar imediatamente o termo opressão, no âmbito dos direitos humanos, a uma ocorrência de natureza política que afeta as relações entre governantes e governados, e esse parece o viés predominante inscrito no preâmbulo da DUDH, que remete à concepção liberal de proteção legal do indivíduo face aos desmandos do Estado. Entretanto, o Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos (1966) e o Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966) apontam para um alargamento do conceito de opressão, uma vez que, já no preâmbulo, aludem expressamente à idealizada condição do ser humano “liberto do temor e da miséria”, expressão genérica e até certo ponto vaga que sugere não só a existência da opressão política, mas a coexistência de outras espécies, como a psicológica, a econômica, a social, a cultural etc.

A Estética do Oprimido, que segundo Boal (2009, p. 132) é “a estética dos direitos humanos”, reconhece a coexistência de múltiplas formas de opressão em todos os estratos sociais, nas esferas pública e privada (ver 2.8). Pode-se mencionar, a título de exemplo, a opressão econômica que representa o pagamento do serviço da dívida externa brasileira, referida por Boal, em entrevista à revista Caros Amigos, em março de 2001: “O Brasil, no ano passado, pagou 84 bilhões de dólares de interesse da dívida externa e gastou 10 ou 12 com educação, 8 ou 12 com saúde. O que é isso se não a maior opressão do mundo?”(BOAL, 2001, p. 33)

Entretanto, a Estética do Oprimido põe em relevo os aspectos estéticos da opressão e seus efeitos no indivíduo e na sociedade. Em resposta à opressão estética realizada através da Palavra, da Imagem e do Som, “latifúndio dos opressores” (2009, p. 15), que a exercem por esses três meios, antes de o fazerem pelo dinheiro e pelas armas, a Estética do Oprimido formula um novo conceito de aura e arte, na verdade “uma Nova Estética” (2009, p. 40), uma vez que a opressão estética é, digamos, mais sutil, a exigir olhares atentos e afiados. Aliás, segundo Boal (1980, p. 34), há uma diferença fundamental entre *olhar* e *ver*: *olhar* é perceber *superficialmente* o que enxergamos e *ver* é detectar “outras imagens, as quais poderiam passar diferentes informações”⁵⁰.

Sem pretender anular outras, a Estética do Oprimido propõe uma nova forma de fazer e entender a arte, qual seja, a de promover a *multiplicação dos artistas* e não a multiplicação e reprodução de cópias de obras de arte, nem a sua vulgarização. Dessa forma, reivindica para o indivíduo o *status* de produtor da obra de arte, ao invés de consumidor passivo daquilo que já encontra produzido no mercado. Em outras palavras, os artistas é que se multiplicam, não as obras copiadas.

Seguindo lógica inversa do teatro tradicional aristotélico, aqui também o indivíduo deixa de ser espectador, mero consumidor do produto artístico, e passa a exercer a sua própria condição de artista, construindo ele próprio o objeto artístico. Essa nova perspectiva põe por terra afirmação corrente segundo a qual o povo deve ter *acesso à cultura*, como se ele já não possuísse a própria ou não pudesse ser artífice dela (2009, p. 46), ao mesmo tempo em que conduz a outra visão de *aura* da obra de arte, que agora resulta da *multiplicação dos artistas*, de sua inserção na comunidade de pertença e do intercâmbio entre obra, artista e comunidades.

A aura da Estética do Oprimido se opõe à da obra de arte na contemporaneidade capitalista. Boal (2009, p. 45) explica, citando Benjamin (1994), que o antigo conceito de obra de arte, detentora de *aura* pelo fato de ser única, perdeu sentido após a disseminação dos meios tecnológicos de reprodução mecânica, processo no qual se extraviou “o caráter ritual da arte, que, por sua unicidade, se ligava à tradição, à sua origem, às narrativas que sobre ela eram feitas, fatos reais ou imaginários, à sua autenticidade, sua história” (Boal, 2009, p. 41). Dessa forma, o

⁵⁰ Citando a publicidade, que “nos habitua a *olhar* sem *ver*”, Boal formulou uma série de exercícios físicos e psicológicos para expandir a capacidade de percepção através das imagens, que são técnicas de preparação para o teatro-imagem, uma das formas do Teatro do Oprimido (1980, p. 34-79).

encantamento do produto artístico se esvai, enquanto as cópias ganham maior penetração e abrangência.

Nesse ponto, Boal (2009, p. 45) enxerga conteúdo político, uma vez que as cópias “servem àqueles que dominam o conjunto da sociedade que detém o poder multiplicador”, os proprietários dos meios de produção. Na contemporaneidade neoliberal, é o mercado, através da mídia, que constrói a *aura*, que cobre não só obras de arte, mas os próprios artistas. Assim, a aura – “projeção que faz o observador sobre o objeto” (2009, p. 41) – surge e se desenvolve após a criação da obra artística, não antes, sendo “produzida pelo olhar subjetivo, não pela coisa concreta” (2009, p. 42).

Nesse sentido, até santinhos de igreja podem possuir aura, a depender somente da relação passional do observador. Boal (2009, p. 45) adverte que “todo objeto religioso traz em si a ideologia, as estratégias, táticas e objetivos da agrupação que o adota e que nem sempre são religiosos, mas econômicos e territoriais”, residindo o maior perigo da aura na sua utilização política antidemocrática, como se dá na época neoliberal, em que é comercialmente construída “pela mídia como forma de acrescentar valor – dinheiro e fama – a certas obras que nem sempre o tem” (2009, p. 45).

Para a Estética do Oprimido, palavra, imagem e som – veículos dos Pensamentos Simbólico e Sensível – são armas de poder, pois “quem os tem em suas mãos domina. Por isso, os opressores lutam pela posse do espetáculo e dos meios de comunicação de massas, que é por onde circula e se impõe o pensamento único autoritário” (BOAL, 2009, p. 18). Palavra, imagem e som são usados como canais de opressão, propagadores da *estética anestésica*, que “analfabetiza” amplas camadas populacionais:

No mundo real em que vivemos, através da arte, da cultura e de todos os meios de comunicação que as classes dominantes, com claro objetivo de analfabetizarem o conjunto das populações, os opressores controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas...), a imagem (fotos, cinema, televisão...), o som (rádios, CDs, shows musicais...), monopolizando esses canais, produzindo uma estética anestésica – contradição em termos! –, conquistam o cérebro dos cidadãos para esterilizá-lo e programá-lo na obediência, no mimetismo e na falta de criatividade. *Mente erma, árida, incapaz de inventar – terra adubada com sal!*” (BOAL, 2009, p. 17-8).

Nessa visão, até certo ponto esquemática, que demarca antagonismos entre opressores e oprimidos, classes dominantes e dominadas, controladores e controlados, a Estética do Oprimido propõe “rebeldia e ação” como formas necessárias para que palavra, imagem e som sejam “usados pelos oprimidos”. Ao invés do imobilismo ou da

contemplação, tal via supõe três corolários: transforma o indivíduo de consumidor em produtor de cultura, transita da situação de “gozar arte” para a de “ser artista” e torna a produção de ideias em atos sociais, concretos e continuados (BOAL, 2009, p. 19).

Arte e estética são, assim, instrumentos de liberação (BOAL, 2009, p. 15), mas só existem como tal a depender da participação ativa do cidadão, na qualidade de produtor de ações políticas contra-hegemônicas:

Como cidadãos, antes de tudo, como artistas por vocação ou profissão, temos que entender que só através da contracomunicação, da contracultura-de-massa, do contradogmatismo; só a favor do diálogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte, do pleno e livre exercício das duas formas humanas de pensar, só assim será possível a liberação consciente e solidária dos oprimidos e a criação de uma sociedade democrática (2009, p.18-9).

3.6 PARTICIPAÇÃO POLÍTICA E TRANSITIVIDADE DEMOCRÁTICA

Desde que foi oficialmente publicada – e até mesmo durante o processo de sua elaboração – a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) recebeu críticas de especialistas e estudiosos, dentre as quais se menciona a quase completa inexistência de deveres, já a única referência aparecendo somente no art. XXIX: “Toda pessoa tem deveres para com a comunidade, em que o livre e pleno desenvolvimento de sua personalidade é possível”. Assevera Abranches (1964, p.102-103) que, além de se referir de forma vaga à comunidade, o dispositivo não corresponde à finalidade educativa traçada no preâmbulo⁵¹.

Por que não há essa correlação entre direitos e deveres? A resposta não é fácil. Como já assinalado (ver item 1.3), a DUDH é produto cultural do Ocidente e “foi articulada claramente de acordo com as tendências históricas do mundo ocidental durante os três últimos séculos, e em sintonia com determinada antropologia filosófica ou humanismo individualista, que contribuiu para justificá-los” (PANNIKAR, 2004, p. 216). Há três pressupostos filosóficos subjacentes a ela: 1º) perspectiva antropocêntrica; 2º) indivíduo como um fim em si mesmo e uma forma de absoluto; 3º) ordem social formada por homens livres, sem nenhuma instância superior a ele. Notar a existência de

⁵¹ Panikkar (2004, p. 222) aduz outra crítica à DUDH, ao afirmar que demonstra a própria fraqueza, uma vez que algo se perde ao ser dito de modo explícito. “Declarar os Direitos Humanos é um sinal de que a própria fundação na qual eles estão construídos já foi enfraquecida. A declaração só faz adiar o colapso”.

tais pressupostos é essencial para saber as ideias e valores que a inspiraram (PANNIKAR, 2004, p. 216).

Antevendo a supremacia dos direitos na DUDH, Muzaffar (2004, p. 315) compara-a com o Corão, mas destaca neste livro quatro parâmetros fundamentais da existência social (responsabilidades, relacionamentos, papéis e direitos), de acordo com os quais a pessoa humana também tem responsabilidade para consigo mesmo, a família, a comunidade, o Estado e o ambiente natural, da mesma forma, tornando-se consciente dos relacionamentos para com o universo, as plantas, os animais, a família e consigo mesmo. Essa integração dos direitos com os demais parâmetros não ocorre no Ocidente, onde predomina a supremacia daqueles:

A sociedade ocidental predominante, de forma geral, tem se afastado dessa visão integrada de direitos, responsabilidades, relacionamentos e papéis, o que não significa dizer que americanos e europeus não estejam conscientes de suas responsabilidades ou atentos a certos relacionamentos no âmbito da família, ou que não estejam cumprindo determinados papéis na sociedade. O que se sugere, sim, é que o equilíbrio complexo entre os direitos e os outros três parâmetros – responsabilidades, relacionamentos e papéis – foi desgastado por uma obsessão em relação ao primeiro, que se tornou totalmente dominante, em detrimento dos outros três (MUZAFFAR, 2004, p. 316).

É por essa preponderância – continua Muzaffar (2004, p. 316) – “que uma ‘cultura dos direitos’ difundiu-se no Ocidente, com consequências desastrosas para a humanidade. Pode-se dizer que a incapacidade de compreender que a responsabilidade deve, por vezes, preceder o direito foi uma das causas detrás da crise ambiental no Ocidente”. A crise ambiental citada aqui é meramente exemplificativa, porque, na verdade, a questão de fundo é notar que “o homem ocidental ainda não está totalmente consciente do nexo profundo entre os direitos e as responsabilidades” e que “quando um direito é exercido na forma de uma responsabilidade, as implicações morais para o bem-estar da sociedade são enormes” (MUZAFFAR, 2004, p. 317).

Na base da Declaração Universal dos Direitos Humanos, do Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais e do Pacto Internacional sobre Direito Cívico e Político, há a ideia do ser humano individual como único e verdadeiro detentor de direitos. “Se o homem for a medida de todas as coisas, não precisará se submeter a uma autoridade superior (...). Decidirá o que é certo e o que é errado, o que é bom e o que é mau, resultando invariavelmente na erosão dos valores espirituais e morais absolutos” (MUZAFFAR, 2004, p. 320). Para o autor, “ao fazer

com que os direitos sirvam ao indivíduo, ao situá-lo no centro do universo, a doutrina ocidental dos direitos humanos reforçou o ego do homem” (MUZAFFAR, 2004), daí que “o interesse do indivíduo em si próprio e em seu prazer tornou-se o principal critério para a determinação de padrões éticos”, responsável pela difusão de uma “cultura hedonista, baseada na experiência sensorial materialista”. (MUZAFFAR, 2004) Assim, por não estar sujeito a uma autoridade moral superior, “por vezes busca expressar-se através de caminhos destrutivos”, de sorte que “a doutrina ocidental dos direitos humanos, centrada no indivíduo, nunca será capaz de servir de base para a unidade da humanidade”. (MUZAFFAR, 2004)

Em que pese tal problematização e embora a DUDH se refira de forma tímida aos deveres, pode-se dizer que lhe reconhece a importância, só não os colocando no mesmo pé de igualdade dos direitos proclamados. Por seu turno, o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966) e o Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos (1966), no que tange aos deveres, praticamente repetem a DUDH, mas, no preâmbulo, abordam a questão de uma forma menos contemplativa: “os indivíduos têm a obrigação de lutar pela promoção e observância dos direitos” (2002, p. 118 e 131).

A obrigação moral de lutar pelos direitos humanos certamente está vinculada ao princípio ético da responsabilidade, que existe desde a Antiguidade, e sobrevive, transformado, nas visões éticas contemporâneas, não mais destinado à transcendência ou a um sentido teleológico, mas à temporalidade sempre dinâmica e mutante. Como assinala Russ,

a responsabilidade da idade contemporânea não tem nenhuma equivalência na história das ideias: ela se esvai de toda ideia de finalidade racional, de noção de um automovimento histórico; leva em conta o fato de que o homem se tornou perigoso para si mesmo, que ele é risco absoluto, ‘percebibilidade’, de algum modo (RUSS, 1999, p. 47).

Ainda que, como afirma Russ, a ideia de dever tenha sido atenuada nas sociedades democráticas contemporâneas, em que vigora uma “moral neo-individualista indolor” em franco progresso (RUSS, 1999, p. 129), a valorização da obrigação moral de lutar pela efetividade dos direitos humanos sobrevive fortemente. É o que se dá, por exemplo, com a teoria realista e crítica dos direitos humanos esposada por Flores (2009), que recusa a busca por tais direitos em algum lugar transcendente e os encontra na impura e variada complexidade do real para nela desenvolver pensamentos e práticas

que resultem em condições concretas de vida digna. O princípio ético da responsabilidade está presente aí de forma enfática, na opção de assumir cinco “deveres autoimpostos” pela dignidade humana, concebíveis no bojo de lutas sociais e individuais pela afirmação dos direitos humanos (ver item 1.6).

O princípio ético da responsabilidade, expresso na “obrigação de lutar” pelos direitos humanos para construção de uma ordem social e internacional justa, está como que a apontar para o direito de participação política do cidadão, via pela qual a referida ética se manifesta concretamente, por ser o cidadão também responsável pelos destinos da comunidade política e precisar de meios legitimamente institucionalizados para cumprir esse fim. Chega-se, portanto, ao problema da participação política, expressão que pode significar atividades que variam desde votar, filiar-se a um partido político, fazer manifestações públicas de protesto e reivindicação, até difundir informações políticas, além de muitas outras. Estas, segundo Sani (1999, p. 888-9), podem ocorrer pelo menos de três formas: pela *presença*, com o cidadão essencialmente receptivo ou passivo, como em reuniões em que não dá nenhuma contribuição, a não ser a de estar lá; pela *ativação*, com o desempenho, dentro ou fora da agremiação política, de atividades designadas por delegação; e pela *participação política em sentido estrito*, com o cidadão contribuindo direta ou indiretamente para uma decisão em contextos políticos com reduzido número de pessoas.

Inscrita como um dos temas fundamentais das democracias ocidentais, a participação política pressupõe a existência de cidadãos conscientes e livres, sempre dispostos a influir no curso das decisões políticas:

O ideal democrático supõe cidadãos atentos à evolução da coisa pública, informados dos acontecimentos políticos, ao corrente dos principais problemas, capazes de escolher entre as diversas alternativas apresentadas pelas forças políticas e fortemente interessadas em formas diretas ou indiretas de participação (SANI, 1999, p. 889).

Entretanto, uma coisa é o ideal democrático e outra o que se verifica na real e cotidiana prática política dessas mesmas democracias. É que, não obstante o destaque dado pelos órgãos de comunicação de massa, o interesse por política se circunscreve a um número reduzido de pessoas, mesmo se considerar, além dos partidos políticos, outras estruturas de participação com influência política, como sindicatos e associações civis:

As estruturas de participação mais importantes estão ligadas, nos sistemas democráticos, aos mecanismos de competição entre as forças políticas e estão geralmente institucionalizadas nas normas que dizem respeito ao processo de renovação dos cargos públicos. Além disso, é importante realçar o papel do conjunto de associações voluntárias que constituem o tecido conectivo de uma sociedade pluralista e que tem uma tríplice função principal: são fontes de estímulo político, servem de mecanismo de recrutamento e unem os indivíduos e os grupos primários às instituições e às diversas forças políticas (SANI, 1999, p. 890).

Essas estruturas são necessárias, porém não são suficientes, pois os cidadãos precisam de motivação para participar da vida política, termômetro que mede a alta ou baixa intensidade democrática. Discorrendo a respeito do debate sobre a questão democrática, iniciado no século XIX e que continua até hoje, Santos e Avritzer (2005) assinalam que a ideia que se tornou hegemônica ao cabo de duas guerras mundiais foi a do consenso sobre um procedimento eleitoral para a formação de governos, em detrimento das formas de participação. Tal fenômeno redundou na hegemonia da democracia representativa elitista, o modelo proposto pelas sociedades democráticas do hemisfério norte para o resto do mundo.

Todavia, ainda no século XX formou-se um conjunto de concepções alternativas de democracia, distintas da concepção hegemônica. Segundo Santos e Avritzer (2005, p. 51), a maioria delas não rompem com o procedimentalismo kelseniano, mas adotam a pluralidade humana e rejeitam as formas homogeneizadoras de organização da sociedade, veem a democracia não como obra de engenharia institucional, e sim como uma “nova gramática histórica” que sempre implica rupturas a padrões estabelecidos e reivindica novas determinações e novas leis. A indeterminação – não apenas por desconhecer o próximo ocupante de uma posição de mando – passa a ser, então, o signo da sociedade democrática. Acentuam Santos e Avritzer (2005, p. 52) que, no interior das concepções contra-hegemônicas, Habermas ofereceu importante contribuição teórica, pois “abriu o espaço para que o procedimentalismo passasse a ser pensado como prática social e não como método de constituição de governos”.

Os movimentos sociais são outro fator a ser considerado quando se discute a questão democrática, por buscarem a ampliação do político, a transformação de práticas dominantes, o aumento da cidadania e a inserção na política de atores sociais excluídos (SANTOS; AVRITZER, 2005). Nesse mesmo sentido se encaminha a teoria realista e crítica de Flores (2009), que também alarga o significado do político para além das escolhas das formas de governo e da gestão de crises para situá-lo no âmago de “dinâmicas sociais de luta contra processos hegemônicos de divisão do fazer humano”

(2009, p. 38), aqueles que “impõem um acesso restringido, desigual e hierarquizado aos bens” (2009, p. 38). O conteúdo básico dos direitos humanos é o de um conjunto de lutas pela dignidade solapada pelos processos hegemônicos, sendo que o resultado delas – a depender do poder que podem ensejar – “deverão ser garantidos por normas jurídicas, por políticas públicas e por uma economia aberta às exigências da dignidade” (2009, p. 39).

Criar alternativas emancipadoras para o ser humano para além das que são oferecidas pelas forças hegemônicas é uma das preocupações, por exemplo, do Fórum Social Mundial, cuja busca por uma sociedade alternativa está, segundo Santos (2009, p. 13), no centro de uma crise do capitalismo atual, livre de regulações keynesianas dos Estados e do reformismo socialdemocrata, no mesmo cenário em que se convive com o esfacelamento das propostas socialistas desenhadas ao longo do século XX, como a ideia de revolução. Mesmo declarando uma formação marxista, Santos (2009, p. 13) recusa o projeto de sociedade pós-capitalista de Marx e só acolhe um regresso do marxismo como análise lúcida das crises do capitalismo, o que exclui de cogitação qualquer alternativa fora do Estado democrático e popular para fazer face ao inconformismo com a situação de desigualdade social:

Se quisermos uma revolução ou uma alternativa verdadeiramente pós-capitalista, não imagino que isso seja possível sem termos um Estado que seja efetivamente democrático e popular. Nunca uma ditadura de partido único. Mas enquanto não tivermos um governo mundial, democrático, que seria o sonho do movimento social internacionalizado mas que está como uma possibilidade utópica, nós, os movimentos sociais em nível regional e internacional, poderíamos ter interlocutores fortes com quem se possa promover políticas fortes. E não conheço nenhuma instância que garanta direitos senão os Estados. Vamos entrar no domínio das religiões e da filantropia? Francamente, não é uma solução socialista (SANTOS, 2009, p. 13).

A perspectiva de Santos aponta para uma alternativa amadurecida dentro de um processo de transformação que ele mesmo reconhece iniciado no final de 1989, com a queda do Muro de Berlim. Embora permaneça crítico da lógica economicista do neoliberalismo, não demoniza inteiramente o *establishment*, como ocorreu durante o início da crise financeira dos EUA, em 2008, em que a perplexidade e indefinição de rumos eram evidentes. Santos (2009, p. 12) reconheceu, então, a possibilidade de ocupação de um espaço maior nas discussões do Fórum Social Mundial e admitiu que os movimentos sociais, se estivessem munidos de propostas concretas para a crise,

poderiam fazer alianças com organizações, entre as quais os partidos políticos, dentro do *establishment*.

É nesse cenário de uma contemporaneidade marcada pela recusa das grandes narrativas totalizantes e pela “morte das ideologias”⁵² que o direito de participação política se inscreve, a um só tempo, como prática política e prática social, para propiciar o concurso dos cidadãos nos destinos da comunidade e dar a vitalidade necessária à existência democrática. Se, por um lado, esse cenário aponta para uma sociedade cada vez mais pluralista, por outro tematiza o Estado de Direito democrático como condição histórica necessária para a existência dela e para a efetivação dos direitos humanos. Entretanto, como se esposa aqui a noção trazida por Panikkar (2004), de acordo com a qual nenhuma ideologia ou religião pode falar pelo conjunto da humanidade, o Estado de Direito democrático e os direitos humanos devem ser entendidos como respostas das sociedades que adotaram os modelos ocidentais dos poderes extensivos e centralizados do Estado e do desenvolvimento econômico capitalista, nos quais se justificam o Estado de Direito e os direitos humanos como necessários para alcançar justiça social e resistir à opressão (NA-NA’IM, 2004, p. 436).

Assim, o enfoque dado aqui à participação política, como pensamento e prática contra-hegemônicos, faz-se no contexto dos modelos dos Estados de Direito ocidentais que adotam a doutrina dos direitos humanos como normatividade ético-jurídico-política, porém com todas as possibilidades de diálogo com concepções de Estado e de direitos humanos distintas das ocidentais.

A participação política e os direitos humanos, entendidos como instrumentos emancipatórios contra-hegemônicos, encontram no Teatro do Oprimido um possível campo de diálogo. Entre as especificidades desse Teatro que podem suscitar uma amplificação do conteúdo emancipatório dos direitos humanos, podem-se mencionar a recusa a qualquer tipo de imperialismo, a reivindicação do diálogo em lugar do monólogo, o uso do corpo e da própria voz do cidadão para comunicar sua visão e atitude ante situações concretas de opressão e injustiça social, a não transcendência para solução das relações opressivas, a inseparabilidade entre arte e vida real, a busca de uma sociedade sem oprimidos e sem opressores, a possibilidade de

⁵² Cf. Russ (2006, p. 10-12), a “morte das ideologias” significa que as referências tradicionais desapareceram e por isso não se sabem quais podem ser os fundamentos possíveis de uma teoria ética contemporânea. Citando Lyotard (1986), vincula a “morte das ideologias” à descrença nas grandes narrativas, tais como as doutrinas do século XVIII relativas à emancipação do ser humano, o pensamento das luzes e a visão de história como uma teleologia racional, a teoria hegeliana concernente à formação do Espírito e o marxismo.

mudar a realidade e inventar outra, a ética da solidariedade como expressão da ética da responsabilidade.

No prólogo da peça *Revolução na América do Sul* (1960), quando ainda não havia criado o *Teatro do Oprimido*, Boal afirma: “Somos uma ilha / Cercada de imperialistas / Por todos os lados. / Menos por um / Que nos leva a fazer graça”. A obra, segundo o próprio autor, quis apenas “fotografar o desastre” político e econômico, ante o qual o seu didatismo, que usa de humor e ironia, aponta para a participação do espectador, convocando-o à ação política, a ser iniciada após o espetáculo, como assinala o personagem narrador: “Podeis esquecer a peça / Deveis apenas lembrar / que se teatro é brincadeira / lá fora... é pra valer”.

A peça não deixa de ser uma prenúnciação embrionária do *Teatro do Oprimido*, que recusa toda forma de imperialismo, não só político e econômico, cuja expressão maior é o colonialismo, mas também o imperialismo que produz “a cega e muda surdez estética” ou o “analfabetismo estético”, que reduz indivíduos potencialmente criativos a espectadores passivos e consumidores, e atinge até mesmo alfabetizados em leitura. Na *Estética do Oprimido*, o imperialismo pode se dar como prática social, uma vez que a opressão – produto do imperialismo – ocorre em todos os estratos sociais, como nas relações entre marido e mulher, pais e filhos, patrão e empregado, professor e aluno.

Como saída para os estados opressivos produzidos pelos vários tipos de imperialismo, a *Estética do Oprimido* apresenta a *Ética da Solidariedade*, uma expressão do princípio ético da responsabilidade, a ser construída pela luta incessante dos próprios oprimidos. Nesse sentido, o *Teatro do Oprimido* é um mecanismo de superação da opressão, uma aplicação pragmática do teatro em que o oprimido reconhece a situação de opressão e, vivenciando-a com o próprio corpo e voz no palco, como cidadão-ator-personagem, descobre ou cria as possíveis saídas para praticar a ação política libertadora da opressão, a ser empreendida não mais no palco, mas na vida social empírica. Assim, o *Teatro do Oprimido* é um ato preparatório, um procedimento que antecede a ação política, noção é correlata ao caráter instrumental atribuído por Flores (2009) à norma jurídica, de acordo com o qual o direito é “uma técnica procedimental que estabelece formas para ter acesso aos bens por parte da sociedade” (2009, p. 24). Destarte, os direitos humanos são também uma técnica, um meio através do qual se interpreta e se usa o jurídico em função dos interesses e expectativas das maiorias sociais.

O direito não vai surgir nem funcionar por si só. As normas poderão cumprir uma função mais em concordância com o “que ocorre em nossas realidades” se as colocarmos em funcionamento – a partir de cima, mas sobretudo a partir de baixo – assumindo desde o princípio uma perspectiva contextual e crítica, quer dizer, emancipadora (FLORES, 2009, p. 24).

Como não há neutralidade das normas jurídicas, que resultam dos sistemas de valores e do que Flores denomina “processos de divisão do fazer humano”, os direitos humanos só fazem sentido quando usados numa perspectiva emancipadora de indivíduos e grupos em situação de desigualdade quanto ao acesso aos bens materiais e imateriais necessários à vida digna. Daí serem Teatro do Oprimido e direitos humanos mecanismos de superação de opressão e desigualdades, sobretudo causadas pelas forças imperialistas hegemônicas.

O caráter instrumental dos direitos humanos, colocados em funcionamento numa perspectiva emancipadora, supõe a participação política dos principais interessados, no caso as vítimas de suas violações, não só nos processos sociais, políticos e institucionais de construção normativa, mas também nas lutas para a sua própria efetivação. Nesse sentido, emerge a experiência do teatro legislativo, a mais recente forma de Teatro do Oprimido, levada a efeito por Boal durante o exercício do mandato de vereador da cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1993 a 1996.

A ideia básica que norteia o teatro legislativo é a transitividade, manuseada por Freire (1978, p. 82), segundo a qual, no ato de ensinar, o professor possui um conhecimento e o transmite ao aluno, mas dele recebe outro conhecimento, pois cada aluno possui o próprio saber. Não há uma dicotomia entre educador e educando, há educador-educando e educando-educador. Boal entende que, no teatro convencional, inexistente essa relação de transitividade, pois os atores transmitem aos espectadores emoções, ideias, moral, mas deles não recebem o seu saber.

Por isso, no Teatro do Oprimido, o espectador se transforma em ator, em *spect-ator*. De maneira análoga, no teatro legislativo, “o cidadão se transforma em legislador” (BOAL, 1996, p. 46): “Não admitimos que o eleitor seja mero espectador das ações do parlamentar; mesmo quando corretas, queremos que opine, discuta, contraponha argumentos, seja corresponsável por aquilo que faz o seu parlamentar” (BOAL, 1996, p. 46). Esse sentido de participação é mais profundo, pois na sua base está a ideia de que os cidadãos não devem aceitar pura e simplesmente a sociedade tal

como ela é, mas devem intensificar o desejo de transformá-la. O teatro legislativo é um instrumento procedimental que pode possibilitar a transformação desse desejo em lei.

Para concretizar a ideia de transitividade democrática, em que todos são sujeitos, alunos e professores, atores e espectadores, Boal criou “pequenas comunidades orgânicas, indivíduos unidos por necessidade essencial – professores, idosos, operários, estudantes, camponeses, empregadas domésticas, estudantes negros – e não apenas pelo acaso nos espetáculos de rua” (1996, p. 49). Estas foram organizadas em *Elos* e *Núcleos*, comunitários, temáticos e mistos, para desenvolverem atividades, como oficinas, espetáculos para a própria comunidade, diálogos intercomunitários, festivais e festas-festivais. *Elo* são pessoas de uma mesma comunidade que se comunicam regularmente com o mandato, emitindo opiniões e necessidades, na própria Câmara de Vereadores, na comunidade em que vivem ou em outros locais onde se dão atividades do mandato, comunicação que pode dar-se através de dois outros instrumentos criados pelo teatro legislativo: a Câmara na Praça e a Mala Direta Interativa. Já o *Núcleo* é um elo transformado em grupo de Teatro do Oprimido e que por isso mesmo participa de forma muito mais ativa, frequente e sistemática⁵³ (BOAL, 1996, p. 66).

Embora as pequenas comunidades orgânicas possam utilizar várias técnicas de Teatro do Oprimido, a Câmara na Praça é o procedimento que possui mais conteúdo legislativo e pode ser o meio mais viável para transformar em lei os anseios dos cidadãos envolvidos nos processos sociais em exame. Trata-se de uma “imitação” da Câmara de Vereadores, realizada em lugares como sala de aula, igreja, quadra de esportes. A ideia central da Câmara na Praça

é que se reúnam muitas pessoas interessadas pelo tema e que a sessão se desenrole mais ou menos como uma sessão da Câmara, com tempo cronometrado, ordem do dia, encaminhamentos etc. O que se quer é saber a opinião da cidadania sobre os temas controversos e sobre os quais eu, como Vereador, deverei dar minha opinião ou parecer (BOAL, 1996, p. 120).

[...]

E temos observado que, quanto mais teatralizada a sessão, quanto mais parecida a uma sessão da Câmara, mais empenho tem os participantes em expor com precisão seus pensamentos e sugestões. A teatralidade da cena estimula a criatividade, a reflexão e a compreensão (BOAL, 1996, p. 123).

Um dos exemplos mencionados por Boal de uma sessão de Câmara na Praça foi a instalada na Escola Levy Neves, na cidade do Rio de Janeiro, para a discussão

⁵³ Durante o exercício do mandato de vereador, foram criados 16 núcleos de Teatro do Oprimido. Duas entidades parceiras utilizaram as técnicas de TO. No município do Rio de Janeiro, o mandato atuou em 30 locais diferentes, através de apresentações, oficinas e formação de grupos (BOAL, 1996, p. 113-4).

pública do projeto de lei do Poder Executivo que pretendia armar a Guarda Municipal. A maioria de professores, pais, alunos e guardas municipais manifestou-se contra o projeto e esse foi o voto de Boal na Câmara Municipal.

Segundo Boal (1996, p. 122), as Câmaras na Praça são muito úteis para encaminhar a solução de problemas locais, como ocorreu nas comunidades de Júlio Otoni e Chapéu Mangueira, na cidade do Rio de Janeiro, que discutiram e decidiram pelo não recrutamento de lixeiros na própria comunidade, sob o argumento de que os jovens selecionados se sentiriam envergonhados com o uniforme de garis. Ou como ocorreu com gays e lésbicas, que se manifestaram contra os preços de aluguéis de quarto de hotéis: normal para casais heterossexuais e majorados em 50% para casais gays e em 100% para lésbicas. A laqueadura de trompas em hospitais públicos do município foi outro tema discutido em uma série de Câmaras na Praça. O parecer de Boal como presidente da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos da Câmara Municipal levou em consideração sugestões oriundas dos debates havidos nas Câmaras na Praça (BOAL, 1986, p. 123).

3.7 AMÁVAMOS A REVOLUÇÃO. A REVOLUÇÃO MORREU?

No início da década de 1970, afirma Boal, no livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*⁵⁴: “Disse Brecht que o teatro deve ser posto ao serviço da Revolução! Eu penso que o *teatro deve ser parte da Revolução!* Ele não está ao serviço: é a preparação da revolução, é o seu estudo, a sua análise, é o ensaio geral da Revolução” (1984, p. 19). A revolução a que se refere o dramaturgo se insere no conceito marxista de materialismo histórico em que se dá a luta de classes. Para Boal (1984, p. 95), “uma sociedade dividida em classes produzirá uma cultura dividida. Uma sociedade submetida produzirá uma cultura de submissão”. No âmbito do teatro, a luta de classes significa a luta das elites contra o teatro popular. Para romper com esse estado de coisas, Boal adere à ideia marxista de revolução, que significa mudança nas relações de produção e nas relações de força entre as classes, mediante a modificação da infraestrutura econômica, que inspira e informa as ações humanas.

⁵⁴ Embora a edição de *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, consultada para esta dissertação, seja datada de 1984, a afirmativa sob análise foi escrita, provavelmente, em 1972, uma vez que o próprio Boal diz, no início do livro, que fazia um ano que chegara à Europa (1984, p. 17)

Com a revolução, as classes oprimidas, que se libertam da dominação econômica, devem também desagrilhoar-se dos valores da classe dominante e assumir a cultura popular como a “única cultura” (1984, p. 95). Nessa ordem de ideias, “a Revolução Cultural é inevitável quando se processa uma revolução econômica e política” (1984, p. 95). Como muitos marxistas de então, Boal acreditava na vitória final do povo no âmbito geral da sociedade: “queremos afirmar que não apenas o teatro deve ser popular; tudo o mais também deve: a comida, as fábricas, as praias, as universidades, a vida (BOAL, 1984, p. 23).

No contexto desse ideário, ao povo deveriam ser transferidos os meios de produção de todas as coisas, inclusive o teatro, e o verdadeiro artista popular deveria ser alguém capaz de produzir arte e ensinar o povo a produzi-la (1984, p. 94). Em outra passagem da mesma obra, Boal expõe de forma mais explícita sua fé na revolução, libertadora não só da exploração imperialista, mas de todas as formas de dominação. Ele alimentava o sonho de unidade dos povos da América Latina:

Algo muito importante está sucedendo na América Latina. A ideia bolivariana de Pátria Grande parece depender agora da nossa geração, dos nossos esforços, da nossa solidariedade e disposição para a luta. A ideia da unidade dos nossos povos, sem a participação da Sociedade Anônima Estados Unidos da América do Norte, já se aproxima da realidade. Cuba foi a primeira vitória concreta contra o imperialismo. Foi o primeiro país a conseguir a segunda e definitiva libertação. Por outros caminhos e em distintas velocidades de trânsito, Peru, Panamá, Argentina e outros inevitavelmente se levantarão (BOAL, 1984, p. 89).

A história demonstraria o desacerto das previsões de Boal. Na América Latina, apenas Cuba fez a revolução, mas o sempre lembrado episódio da queda do Muro de Berlim, ocorrida em 1989, é o fato-símbolo do esgotamento da ideia marxista-leninista de revolução, que segundo Marciano (2010, p. 65) não mais existe no horizonte histórico. O momento histórico atual, de superação das visões totalizantes da realidade, não oferece condições objetivas para o projeto revolucionário do teatro de Brecht, muito menos para a ideia de revolução que um dia seduziu Boal. Este afirmaria mais tarde, em *a Estética do Oprimido* (2009), sem negar a existência contemporânea da luta de classes nem a necessidade de enfrentar todos os tipos de imperialismo, a impossibilidade de um Pensamento Único ou de uma única estética, à qual corresponde, politicamente, soluções totalizantes, como a “ditadura do proletariado”.

Mesmo mantendo as ideias nucleares apresentadas desde os primeiros textos teóricos, que veem “o oprimido como protagonista do processo estético, não simples

fruidor de arte” (2009, p. 166) e entendem “as forças escondidas no ventre de cada fenômeno, que são sempre sociais e políticas (2009, p. 167), Boal afirma que a Estética do Oprimido não inventou nenhuma panaceia para os males da cidadania. Isso soa como uma recusa às soluções totalizantes e uma atenuação da radicalidade revolucionária dos tempos em que escreveu Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular (1984). Agora, a visão boaliana de revolução é fundamentalmente cultural, não estando a reboque da revolução econômica e política operada na infraestrutura, da qual a revolução cultural seria um sucedâneo.

Em sua nova formulação, Boal se concentra na sublevação estética, entendendo-a como ponto de partida das mudanças que precisam ocorrer na realidade empírica: “Verdadeira *revolução* na cultura, quando a base da pirâmide se subleva, esteticamente, para depois pôr em prática seus achados” (2009, p. 167). O principal deles é descobrir a correlação de forças em conflito na sociedade da qual o oprimido faz parte e assim entender como ela funciona, condição *sine qua non* para a transformação⁵⁵. Boal intitula a Estética do Oprimido de democrática, pois torna os participantes capazes de produzir as próprias obras e os ajuda a “expelir os produtos pseudoculturais que são obrigados a tragar no dia-a-dia dos meios de comunicação, propriedade dos opressores. Democracia estética contra monarquia da arte” (2009, p. 167). Sob esse prisma, a Estética do Oprimido é mais modesta, sem deixar de permanecer ousada: “A Estética do Oprimido não inventou nenhuma panaceia para os males da cidadania, mas com ela é possível reverter o curso da acelerada desumanização dos oprimidos nessa época sombria” (BOAL, 2009, p. 168).

Em verdade, a Estética do Oprimido não se despiu de seu caráter revolucionário, apenas deu-lhe uma nova significação, próxima da apresentada por Morin (1986), para quem a revolução como solução final ou “fim da história” se dissipou. O que se torna necessário agora é vê-la não como *luta final*, mas como *nova luta inicial*, o que quer dizer que “não há mais partido-messias, classe-messias, ideias-messias” e que é urgente “atacar o problema da dominação em suas estruturas mentais e organizacionais” (1986, p. 341-2). Em termos de direitos humanos, tal problemática pode ser traduzida como resistência à opressão e, nos moldes da Estética do Oprimido,

⁵⁵ A ideia boaliana de revolução cultural exibe nítida inspiração na Pedagogia do Oprimido, que, como pedagogia humanista e libertadora, segundo Freire, tem dois momentos distintos: o primeiro, em que os oprimidos desvelam o mundo da opressão e o vão transformando na práxis; o segundo, em que, uma vez transformada a realidade opressora, a pedagogia deixa de ser do oprimido e passa a ser de todos os homens em processo de permanente libertação (FREIRE, 1978, p. 44).

como luta contra todas as formas de opressão, em todos os estratos sociais, nas esferas públicas e privadas.

Morin opera uma ressignificação da palavra revolução, que passa a ser entendida como “revolução de conjunto”, vinculada a múltiplas “mudanças/transformações/revoluções simultaneamente autônomas e interdependentes em todas as áreas (inclusive, necessariamente, a do pensamento)”, sem carecer mais de um partido, do proletariado, da tomada de poder e dos meios de produção (1986, p. 343).

Partindo da noção de que a realidade social é multidimensional e de que “a dialética entre os diferentes fatores que a constituem forma um circuito de inter-retroações, sem que um fator possa determinar ou controlar os outros” (1986, p. 342), Morin afirma que

a palavra “revolução” deve designar, no seu próprio princípio, uma mudança multidimensional, uma metamorfose em que cada mudança local ou setorial seja necessária para a mudança geral, que seria, ao mesmo tempo, necessária para a mudança local e setorial. As mudanças de estrutura social, econômica, cultural, mental, embora uma seja irreversível à outra, estão irredutivelmente ligadas na perspectiva da revolução de conjunto (MORIN, 1986, p. 342).

A “revolução de conjunto” implica a formação de circuitos ativos e retroativos entre o que Morin denomina de microtransformações (nos indivíduos, entre indivíduos), metatransformações (novas formas de organização social) e mega transformação (planetária), “que constituam circuitos em turbilhão, uma nebulosa espiral na realidade, mas uma nebulosa que contenha tanto antagonismos e lutas como fraternidade e amor” (1986, p. 342). Mesmo reconhecendo que uma revolução assim “parece logicamente e praticamente impossível” e que um “novo nascimento revolucionário da humanidade continua sendo uma possibilidade muito pouco provável” (1986, p. 343), Morin diz que a esperança dirige-se para o improvável e o inconcebível. “A criação, antes, é sempre invisível, e é preciso apostar nesse invisível” (1986, p. 344), daí que embora o pessimismo da razão mostre o pior, o otimismo da vontade deve acreditar “nesse invisível”.

No mesmo sentido, Boal afirma que “um novo mundo é possível: há que inventá-lo! (2009, p. 15)”. Por seu turno, a DUDH, “como ideal comum a ser atingido por todos os povos e todas as nações”, pode ser vislumbrada na perspectiva da “revolução de conjunto”, em que ocorrem as micro, meta e megatransformação. Sempre

alerta contra as abstrações idealistas, Flores “reescreve” a DUDH e apresenta uma proposta concreta para os direitos humanos, extensiva à ideia da “revolução de conjunto” que também resulte de um processo cotidiano de lutas:

Preâmbulo: “[...] reconhecendo que os direitos humanos não constituem um “ideal abstrato” que, como todo horizonte, se afasta à medida que nos aproximamos, proclamamos que tais direitos são o conjunto de processos que os indivíduos e os grupos humanos põem em marcha cotidianamente para ter acesso aos bens exigíveis para uma vida digna de ser vivida” (FLORES, 2009, p. 39).

3.8 SOCIEDADE SEM OPRIMIDOS E OPRESSORES: UTOPIA?

O ideal comum a todos os povos e nações, inserto no preâmbulo da DUDH, e todos os direitos nela proclamados, entre os quais o de uma “ordem social e internacional em que os direitos e liberdades estabelecidos na presente Declaração possam ser plenamente realizados” (Artigo XXVII); a “revolução de conjunto” defendida por Morin (1987); a invenção de um novo mundo sem oprimidos e opressores, imaginada pela Estética do Oprimido; a emancipação humana como tarefa da luta de indivíduos e grupos sociais, pretendida por Flores (2009, p. 77), tudo isso leva fatalmente à questão da utopia e de como ainda é uma ideia marcante no imaginário ocidental. Adota-se aqui o conceito de Szachi (1972, p. 12), para quem a utopia é o lugar que não existe, de modo que há sempre uma profunda dissonância entre ela e a realidade:

O utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente esse ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é e o que deveria ser; entre o mundo que é e o mundo que pode ser pensado (SZACHI, 1972, p. 12-3).

“Não era esta a independência que eu sonhava / não era esta a república que eu sonhava / não era este o socialismo que eu sonhava / não era este o apocalipse que eu sonhava”, diz Paes () em um poema bem humorado. Por sua vez, Andrade (1972) assinala que “no fundo de cada utopia, não há somente um sonho; há também um protesto”. Referindo-se à Utopia, de More, Szachi (1972, p. 2) afirma que, além de sonho por uma ordem social melhor, foi uma crítica aguda à Inglaterra da época.

Como “o utopista não é um reformador, isto é, alguém que corrige o mundo que encontra ao invés de criar um novo em seu lugar” (SZACHI, 1972, p. 15), é pertinente uma indagação. A DUDH propõe tão somente a “correção” do mundo e não a criação de um outro, estando, dessa forma, excluída da acepção revolucionária de utopia para inserir-se mais no âmbito de uma proposta reformista, que aceita o mundo velho como base para o novo, e este apenas outra configuração da mesma ordem? (SZACHI, 1972, p. 15).

Problema importante foi levantado por Szachi em relação à utopia entendida apenas como ideal moral e social (que, de resto, parece ser a “utopia” da DUDH), uma vez que esse ponto de vista não exige a especulação sobre o que pode e o que não pode ser realizado. Como já mencionado, a teoria realista e crítica de Flores, ao invés de ver a DUDH como um ideal, a tem como marco pedagógico e de ação para a construção histórica dos direitos humanos através de processos de lutas, entrando assim na esfera complexa e concreta do que pode ou não ser historicamente realizado. Para Boal, a DUDH propõe um mundo no qual se poderia viver razoavelmente bem: “Temos que honrá-la e não permitir que se transforme em soberba hipocrisia, como tem sido até agora” (2009, p. 183).

À concepção realista e crítica de direitos humanos em Flores pode-se aplicar uma expressão retirada de um verso de Tiago de Mello, “construtor da utopia”, cujo significado só faz sentido se a utopia dos direitos humanos puder ser realizada concretamente. Na base de sua teoria, Flores adota a concepção íntegra do ser humano de Feuerbach:

[...] arte, religião, filosofia ou ciência são somente manifestações ou modelagens da autêntica essência humana. Homem, ou mais completamente, homem autêntico somente é quem tem sentido estético ou artístico, religioso ou ético e filosófico ou científico, homem como tal somente é quem não exclui de si nada essencialmente humano (FEUERBACH, apud FLORES, 2009, p. 192).

A concepção íntegra de ser humano exclui qualquer abordagem colonialista e imperialista e elege a *riqueza humana* como critério que se desdobra no desenvolvimento das capacidades humanas e na construção de condições favoráveis à sua apropriação e consecução por indivíduos, grupos e culturas (FLORES, 2009, p. 192). Mas a *riqueza humana* precisa ser real, e para construí-la historicamente Flores defende uma concepção participativa de democracia que a amplifica e lhe aprofunda o

caráter decisório nela encontrando a *riqueza humana* e seus conteúdos materiais capazes de realização concreta, sob a forma da expressão das capacidades humanas por indivíduos, grupos e culturas. Essa é a utopia da teoria realista e crítica: consolidação da democracia com mais democracia, construída cotidianamente, na qual se dão as lutas por “direitos e teorias que recorram ao humano concreto, que se desenvolve segundo o critério da riqueza humana” (2009, p. 201). Uma utopia assim exige, para pensar e agir de forma diferente da imposta pela cultura hegemônica, através da ocupação “dos espaços políticos, sociais, econômicos, pessoais e culturais negados pela globalização hegemônica” (2009, p. 203), uma atitude afirmativa e transgressora.

3.9 HORIZONTE ÉTICO

Chega-se à questão nuclear para os direitos humanos, que segundo Flores (2009, p. 119) constituem um “diamante ético”, isto é, um “marco para construir uma ética que tenha como horizonte a consecução das condições para que ‘todos e todas’ (indivíduos, culturas, formas de vida) possam levar à prática sua concepção da dignidade humana”. O essencial é, pois, concretizar concepções de dignidade humana.

Para Boal, trata-se de uma opção ética, e não importa que seja chamada de utopia. Essa opção ética significa esforços pela humanização da humanidade, que elegem como verdade suprema o avanço social em direção a uma sociedade sem oprimidos e sem opressores em todos os campos possíveis da vida (2009, p. 35). Ir concretamente no rumo dessa sociedade é um imperativo ético, de caráter contra-hegemônico, que exige uma tomada de posição clara: “Há que se tomar partido, juntar-se a um dos lados em conflito. Se formos éticos, este partido será sempre o dos oprimidos” (2009, p. 35).

Para tornar mais clara essa opção ética, Boal concebeu a *Árvore do Teatro do Oprimido*, cujas raízes “estão cravadas na fértil terra da Ética e da Solidariedade, que são sua seiva e fator primeiro para a invenção de sociedades não opressivas” (2009, p. 185). Ética e solidariedade, em forma estética, são a seiva que caminha pelas artérias da *Palavra*, da *Imagem* e do *Som*, e pelos *jogos lúdicos*, “e iniciam o processo de nos despirmos do lixo cultural que nos envolve, estimulando a criatividade dos participantes” (2009, p. 188).

A Árvore possui quatro *Copas*: a) *Teatro-Jornal*; b) *Arco-Íris do Desejo*; c) *Teatro Invisível*; d) *Teatro Legislativo*⁵⁶. O coração é o *Teatro Fórum*. Concretamente, através dessas diversas formas do Teatro do Oprimido, o participante forma imagens de opressão e, em seguida, usando ainda as formas de teatro, transforma tais imagens, encontrando, teatralmente, saídas para as opressões nelas materializadas. Esse ato “transforma aquele ou aquela que o pratica” (2009, p. 190). Essa é a etapa propedêutica, preparatória para a seguinte, que é a própria ação política, isto é, a ação a ser realizada na concretude empírica. É que, segundo Boal, “um cidadão se faz agindo, social, política e responsabilmente (2009, p. 190).

Tal perspectiva leva à conclusão de que a ética dos direitos humanos e do Teatro do Oprimido é a ética da responsabilidade. Como sintetiza Jonas (2006, p. 353), trata-se de assumir a responsabilidade pelo futuro do homem e levar adiante o verdadeiro objetivo: “a prosperidade do homem na sua humanidade íntegra”.

⁵⁶ Sobre os significados de teatro-jornal, arco-íris do desejo, teatro invisível, teatro legislativo e teatro fórum, ver nota 36.

4 CONCLUSÃO

O episódio com o camponês Virgílio, ocorrido na década de 60, revela o tipo de teatro feito até então por Boal: um teatro político agressivo, destinado a dar lições morais aos espectadores e ensinar-lhes o que deveriam fazer. Instado por Virgílio a pegar em armas e lutar concretamente pela reforma agrária, Boal caiu em si e compreendeu que não mais poderia induzir os outros a fazer o que ele próprio não poderia. A partir de então, passou a refletir sobre o caráter pedagógico do teatro, que consiste em ensinar aos outros não o que devem fazer, mas a descobrir, inventar e fazer, por si mesmos, as próprias soluções. Embora não se possa falar, a rigor, em um *momento zero*, uma certidão histórica de nascimento do Teatro do Oprimido, já que, conforme Boal, o Teatro do Oprimido *sempre existiu*, é pertinente dizer que o episódio referido assinala o surgimento não de uma nova teoria do teatro, mas de uma pedagogia de vida que usa o teatro como procedimento preparatório de ações que extrapolam o palco para instalarem-se na vida real, a fim de transformá-la.

Outro episódio, mais recente, sugere, como o primeiro, a vinculação do Teatro do Oprimido a uma práxis humana das mais intensas, no âmago de uma prática teatral e política, e não de uma mera reflexão teórica. Trata-se do fato relatado pelo próprio Boal, em entrevista à revista *Caros Amigos* (2001): moradores de uma favela do Rio de Janeiro, participantes de um grupo de Teatro do Oprimido, queixaram-se que só representavam na rua e propuseram uma apresentação numa casa teatral, com bilheteria paga e o ritual consequente. Como eram vários grupos, no último dia apresentaram-se as empregadas domésticas, muito aplaudidas.

Após o final, alguém veio avisar que uma delas estava chorando no camarim. Ela explicou que, como empregada, tinha sido ensinada a ser *invisível, surda e muda*, isto é, a fazer todos os trabalhos de casa e não ser notada, a não ouvir nem falar sua opinião. Mas, no ensaio da peça, alguém lhe pregou um microfone de lapela e disse para ela falar bem forte, de maneira a ser ouvida em todo o teatro. Outro a instruiu a ficar no local exato, a fim de receber o foco da iluminação e ser vista por todos. Seus padrões estavam assistindo. Depois da peça, ela foi às lágrimas: *Foi a primeira vez que viram meu corpo, ouviram minha voz e entenderam o que penso. Antes eu olhava no espelho e via uma empregada doméstica. Agora, pela primeira vez, olhei e vi uma mulher.*

Ambos os episódios põem em relevo o critério da arte e o da riqueza humana. O dissenso inicial entre Virgílio e Boal evidenciam a necessidade de pelo menos duas liberdades para construir um conhecimento adequado da realidade, enquanto o *insight* da empregada doméstica que pela primeira vez descobriu-se pessoa humana põe em relevo a riqueza humana, que se manifestou por meio de capacidades humanas até então represadas.

Os episódios apontam para o *realismo* tanto da teoria realista e crítica dos direitos humanos, de Flores, quanto para a Estética do Oprimido. A primeira refuta o ranço platônico presente na teoria jusnaturalista dos direitos humanos e a segunda rechaça a catarse aristotélica e a concepção hegeliana de drama, no qual o personagem tem liberdade para resolver seus problemas com base no espírito humano. Ambos, Flores e Boal, reivindicam os direitos humanos como construções históricas conquistadas (nunca caídas do céu) em processos de luta por dignidade humana, levados a efeito por indivíduos e grupos.

Por causa da recusa a soluções transcendentais ou localizadas numa pretensa *pureza* ou *essência* humana, a teoria realista e crítica de Flores e a Estética do Oprimido apoiam-se na concretude de uma *filosofia impura*, contaminada de realidade, recheada de contextos políticos, econômicos, sociais e culturais, e põem a solução dos conflitos nas mãos dos principais interessados – as vítimas de violações de direitos humanos e os oprimidos. Despontam aí duas características: o antropocentrismo e o anticolonialismo.

O problema do antropocentrismo na doutrina ocidental dos direitos humanos, bem apanhado por Muzaffar (2004), é fazer com que eles sirvam ao indivíduo, situando-o no centro do universo, inflando-lhe o ego. Essa excessiva ênfase e interesse do indivíduo em si próprio e em seu prazer tornou-se o principal responsável pela difusão de uma cultura hedonista e materialista. É que, por não estar sujeito a uma autoridade moral superior, muitas vezes o ser humano se expressa por meios destrutivos, um dos quais a própria violação dos direitos humanos. Já o anticolonialismo, pela recusa em colonizar mentes, opõe-se à imposição dos direitos humanos como produto cultural, por mais bem intencionado que seja, a indivíduos, grupos e culturas.

O diálogo é certamente o núcleo de ambas as abordagens. No Teatro do Oprimido, a transformação do espectador em *espect-ator* indica que, ao invés de o personagem sentir e agir em lugar do espectador, este é que, pela participação ativa, sente, age e assume a responsabilidade pelos destinos de sua ação no palco e na vida

real. O paroxismo da participação cidadã ativa ocorreu com a experiência do teatro legislativo, no período em que Boal exerceu o mandato de vereador da cidade do Rio de Janeiro (1993-1996). Por seu turno, a assunção de compromissos e deveres pelo cidadão, na teoria de Flores, aponta também para sua participação ativa e consciente, possível numa democracia em que os direitos humanos apenas fazem sentido quando usados numa perspectiva emancipadora de indivíduos e grupos em situação de desigualdade quanto ao acesso aos bens materiais e imateriais necessários à vida digna. Assim, direitos humanos e Teatro do Oprimido comungam da ideia de transitividade democrática, concebida por Paulo Freire, numa práxis educativa profundamente vinculada à realidade, sendo, pois, mecanismos de superação de opressão e desigualdades, sobretudo as causadas pelas forças imperialistas hegemônicas.

Tal perspectiva leva à conclusão de que a ética dos direitos humanos e a do Teatro do Oprimido é a da responsabilidade. Trata-se de assumir a responsabilidade pelos destinos de si próprio e da sociedade, refletindo e agindo permanentemente nesse sentido. A frase de Boal, de acordo com a qual cidadão não é a pessoa que vive em sociedade, mas quem a transforma, é a síntese perfeita da visão de direitos humanos e de teatro desenvolvida ao longo desta dissertação. Essa visão corrobora o caráter procedimental do direito e do teatro. As normas jurídicas nunca são neutras, tampouco o teatro e a arte. Daí que devem ser usadas para libertar o homem da opressão e das situações de desigualdade quanto ao acesso aos bens materiais e imateriais necessários à vida digna. Tal ética reivindica o compromisso prático de avançar concretamente na direção de uma sociedade sem oprimidos e sem opressores, o que exige uma tomada de posição clara, não sendo possível ficar “em cima do muro”. Como sintetiza Boal, há que se tomar partido, juntar-se a um dos lados em conflito. Se formos éticos, o partido será sempre o dos oprimidos.

A ética da responsabilidade funciona como uma espécie de antídoto contra a obsessiva ênfase aos direitos no Ocidente em detrimento da responsabilidade, dos papéis e dos relacionamentos. Na verdade, esses quatro aspectos devem estar em equilíbrio, de modo a não provocar a supremacia dos direitos sobre nenhum deles. A própria DUDH resente-se da quase total ausência de deveres ante a profusão dos direitos proclamados.

Direitos humanos e Teatro do Oprimido, concebidos como *diamantes éticos*, marcos pedagógicos e de ação, em que a *luta* está presente nos processos cotidianos de construção concreta de vida digna, emprestam outro significado à ideia de revolução,

que se libera da visão totalizante do materialismo histórico. A opção ética de vida digna para todos reivindica a revolução como *nova luta inicial* e não como *luta final*. Não mais partidos-messias, ideologias-messias, classe-messias, mas revolução de caráter permanente, uma *revolução de conjunto*, vinculada a múltiplas microtransformações (nos indivíduos, entre indivíduos), metatransformações (novas formas de organização social) e megatransformação (planetária), sem depender mais de um partido, do proletariado, da tomada de poder e dos meios de produção. Há que se inventar um *novo mundo possível* para reverter o curso da acelerada desumanização dos oprimidos nessa época sombria.

A criação de *um novo mundo possível* (ou novos mundos possíveis) não pode se dar sem a recuperação do significado de *política*, atividade compartilhada por meio da qual podem ser criadas alternativas de organização social, econômica e política em que as potencialidades humanas tenham condições concretas de expressão, e não a mera reprodução do modelo hegemônico existente, de feição neoliberal. A política só faz sentido em contextos democráticos que não se restringem à escolha do melhor governo, à alternância de pessoas nas posições de poder, à redução aos aspectos puramente eleitorais. Nesse sentido, foi bastante fecunda a experiência do teatro legislativo, durante o exercício de Boal no mandato de vereador da cidade do Rio de Janeiro (1993-1996), quando foram criadas formas procedimentais de participação social e política de cidadãos, como grupos de Teatro do Oprimido, comunidades orgânicas e câmaras na praça.

Um diálogo fecundo entre direitos humanos e Teatro do Oprimido não pode prescindir do valor simbólico da dupla natureza de Dionísio, fonte de êxtase e bem-aventurança, mas também de crueldade e desmesura. É a dualidade humana: dir-se-á que o ser humano é a um só tempo anjo e demônio, capaz de fazer e destruir coisas belas, praticar atrocidades, violar direitos humanos. O ser humano tornou-se um perigo para si próprio e para a sobrevivência do planeta e da humanidade. Conviver com sua dupla natureza é uma prática da qual não se pode escapar e que reclama o uso da sabedoria, o estímulo ao *sapiens* e não ao *demens*. Mesmo reconhecendo a ambivalência dos direitos humanos, que, em última análise, é uma expressão da dualidade humana, eles também devem ser usados para desenvolver *sapiens*. A *razão sábia*, ao invés da *razão louca*, torna sua presença imprescindível na era moderna e contemporânea, por sua capacidade de gerar esperanças e por ser um instrumento de luta contra as desigualdades e injustiças.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, C. A. Dunshee de. **Proteção internacional dos direitos humanos**. Rio de Janeiro:: Freitas Bastos, 1964.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALENCAR, Francisco et al. **História da sociedade brasileira**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1996.

ALVES, José Augusto Lindgren. **Os direitos humanos na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ANDRADE, Oswald. **Do pau brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e poética**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1986.

BANDEIRA, Manuel. **Seleção em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIELEFELDT, Heiner. **Filosofia dos direitos humanos**. Trad. Dankwart Bernsmüller. São Leopoldo: Unisinos, 2000.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamound, 2009.

_____. Exilado. **Caros amigos**, ano IV, nº 48. São Paulo: Casa Amarela, 2001. p. 28-33.

_____. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**, vol. I. Rio de Janeiro: MinC-INACEN, 1986.

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

_____. **Murro em ponta de faca**. São Paulo: Hucitec, 1978.

_____. **O arco-íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Revolução na América do Sul**. São Paulo: Massao Ohno, 1960.

_____. **Stop: c'estmagique!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Teatro legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 1984.

_____. Torquemada. In: **Teatro de Augusto Boal** – histórias de nuestra América, a lua pequena e a caminhada perigosa. Torquemada, v. 2. São Paulo: Hucitec, 1990.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____. **Da estrutura à função** – novos estudos de teoria do direito. Trad. Daniela Beccacia Versiani. São Paulo: Manole, 2007.

_____. **Teoria geral da política** – a filosofia política e as lições dos clássicos. Trad. Daniela Beccaccia Versiani. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiarma Pais Brandão [textos coletados por Siegfried Unseld]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.
- CASSIRER, Ernst. **A filosofia do iluminismo**. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Unicamp, 1994.
- CASTRO, Tristan David Castro-Pozo. **O curinga do teatro do oprimido: e sua atuação no movimento antiglobalização**. 2006. Tese. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- COSTA, Pietro. O estado de direito: uma introdução histórica. Trad. Carlo Alberto Dastoli. In: COSTA, Pietro; ZOLO, Danilo (orgs.). **O estado de direito – história, teoria, crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 95-198.
- CRESCENZO, Luciano de. **História da filosofia grega – os pré-socráticos**. Rio de Janeiro Rocco, 2005.
- DWORKIM, Ronald. **O império do direito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- FLORES, Joaquim Herrera. **A (re)invenção dos direitos humanos**. Trad. Carlos Roberto Diogo Garcia, Antonio Henrique Graciano Suxberger, Jefferson Aparecido Dias. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FREITAG, Barbara. **Itinerários de Antígona**: a questão da moralidade. Campinas-SP: Papyrus, 1992.

FREITAG, Barbara. **A teoria crítica ontem e hoje**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. São Paulo: Rocco, 1992.

GARCIA, Silvana (org.). **Odisséia do teatro brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2002.

GIL, Gilberto. **Raça humana**. São Paulo: WEA Discos, 1984.

GOLEMAN, Daniel. **Inteligência emocional**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

GRAU, Eros Roberto. **O direito posto e o direito pressuposto**. São Paulo: Malheiros, 2008.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri (por Fernando Peixoto). In: **Encontros com a civilização brasileira**, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HEGEL, G. W. F. **Lecciones de estetica**. Trad. Alfredo Llanos. Buenos Aires: LaPleyade, 1977.

HELFERICH, Christoph. **História da filosofia**. Trad. Luiz Sérgio Repa, Maria Estela Heider Cavalheiro, Rodnei do Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOLANDA, Heloisa B. de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação política nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

JHERING, Rudolf Von. **A luta pelo direito**. Trad. Vicente Sabino Júnior. São Paulo: José Bushatsky, 1978.

JONAS, Hans. **O princípio responsabilidade** – ensaio de uma ética para a civilização tecnológica. Trad. Marijane Lisboa, Luiz Barros Montex. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC, 2006.

KAFKA, Franz. **O desaparecido ou Amerika**. Trad. Susana Kampff. São Paulo: 34, 2003.

KANASHIRO Mauricio Hiroshi. **Estética e liberdade**. nº 44. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2009.

KARNAL, Leandro. Estados Unidos, liberdade e cidadania. In: PINSK, Jaime e PINSKY, Carla Bassanezi. **História da cidadania**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 135-157.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático e teatro político**. Trad. Rachel Imanishi. In: Sala Preta, nº 3, 2003.

_____. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

LIMA, Hermes. **Introdução à ciência do direito**. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1976.

LOSANO, M. Mario. **Os grandes sistemas jurídicos**. Trad. Marcela Varejão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LUKÁCS, Georg. Literatura e Vida. In: HOLZ, Hans Heins; KOFLER, Leo; ABENDROTH, Wolfgang (orgs.). **Conversando com Lukács** Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p. 180-196.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MARCIANO, Marcio. Brecht em tempos pós-dramáticos. In: LÚCIO, Ana Cristina Martinho; SOUSA, Adriano Cabral de (orgs.). Milagre brasileiro – Teatro Alfenim – **Caderno de apontamentos**. Campina Grande: Bagagem, 2010, p. 64-69.

MARSILAC, Narbal de. Multiculturalismo e a Construção (Axiológica) dos Direitos Humanos. In: **Verba Juris**: Anuário da Pós-Graduação em Direito, n. 6. João Pessoa: Universitária, 2007, p. 49-66.

MARX, Karl. **A questão judaica**. Trad. Artur Morão. Disponível em: <<http://www.lusosofia.net>>. Acesso em 30 ago. 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Manifesto do Partido Comunista**. Trad. Miguel Cavalcante Yoshida, Geraldo Martins de Azevedo Filho e Ricardo Nascimento Barreiros. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MONDAINI, Marco. O respeito aos direitos dos indivíduos. In: PINSK, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi. **História da cidadania**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 115-133.

MUZAFFAR, Chandra. Islã e direitos humanos. In: BALDI, César Augusto (org.). **Direitos humanos na sociedade cosmopolita**. Rio de Janeiro: Renovar, 2004, p. 309-322.

NA-NA'IM, 2004, Abdullahi. A proteção legal dos direitos humanos na África. In: BALDI, César Augusto. **Direitos humanos na sociedade cosmopolita**. Rio de Janeiro: Renovar, 2004, p. 429-464.

NETO, Torquato. Poema do aviso final. In: SANTOS, Cineas (org.). **Aviso prévio**. Teresina: Edições Corisco, 1978.

NOVAES, Carlos Eduardo. **O chá das duas** – dona corrupção e dona subversão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.

NUNES, João Arriscado. Um novo cosmopolitismo? Reconfigurando os direitos humanos. In: BALDI, César Augusto. **Direitos humanos na sociedade cosmopolita**. Rio de Janeiro: Renovar, 2004, p. 15-32.

OST, François. **Contar a lei**. Trad. Paulo Neves. São Leopoldo-RS: Unisinos, 2004.

_____. **O tempo e o direito**. Trad. Paulo Neves. Bauru-SP: EDUSC, 2005.

PAES, José Paulo. A marcha das utopias. In: **Melhores poemas**. Disponível em: <<http://www.algosobre.com.br>>. Acesso em 21 fev. 2011.

PANIKKAR, Raimundo. Seria a noção de direitos humanos um conceito ocidental? In: BALDI, César Augusto (org.). **Direitos humanos na sociedade cosmopolita**. Rio de Janeiro: Renovar, 2004, p. 205-238.

PEIXOTO, Fernando. A procura da identidade. In: **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. BOAL, Augusto. São Paulo: Hucitec, 1984.

PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi. **História da cidadania**. São Paulo: Contexto, 2005.

PLATÃO. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva; USP, 1988.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho**. 2008. Tese. Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2008. Disponível em: <<http://www.ufpe.gov.br>>. Acesso em 08 out. 2010.

ROCHA FILHO, Rubem. **A personagem dramática**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

RUSS, Jacqueline. **Pensamento ético contemporâneo**. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Paulus, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Introdução geral à coleção. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Democratizar a democracia** – os caminhos da democracia participativa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **A gramática do tempo** – para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. A hora dos movimentos sociais. In: **Fórum**, n. 70, jan. 2009. São Paulo: Publisher, p. 8-13.

SANTOS, Boaventura de Sousa; AVRITZER, Leonardo. Para ampliar o cânone democrático. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Democratizar a democracia** – os caminhos da democracia participativa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, [s/d].

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

TOSI, Giuseppe. Os direitos humanos: reflexões iniciais. In: _____. (org.). **Direitos humanos: história, teoria e prática**. João Pessoa: Universitária, 2005, p. 19-44.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZOLO, Danilo. Teoria e crítica do estado de direito. Trad. Carlo Alberto Dastoli. In: COSTA, Pietro e ZOLO, Danilo (orgs.). **O estado de direito** – história, teoria, crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3-94.