

ART, POLÍTICA I EDUCACIÓ:

Una aproximació teòrica a les dimensions artístiques, polítiques i pedagògiques de la metodologia del Teatre de l'Oprimit.

Paula Castellsagué Bonada

Resum:

El present article pretén fer una aproximació teòrica a les bases de la metodologia del Teatre de l'Oprimit, plantejant-se com a principal objectiu presentar una anàlisi conceptual del caràcter polític, artístic i pedagògic del mètode. La recerca ha estat realitzada principalment a través dels llibres publicats sobre el Teatre de l'Oprimit, establint al mateix temps un diàleg teòric amb la pedagogia crítica sistematitzada per Paulo Freire. L'estudi identifica les potencialitats del mètode com a estratègia de lluita, remarcant la importància de la conscientització com a procés imprescindible per a la transformació tant personal com social. Desenvolupa l'Estètica de l'Oprimit com a eina per a la re-apropiació dels mitjans de producció artístics i culturals a través de la reflexió social i la gestió col·lectiva del coneixement. Conclou amb la consideració de la figura de la persona *curinga* com a artista, militant i educadora en els processos de participació comunitària, encaminant aquestes funcions a la síntesi d'unes conclusions que busquen organitzar les dimensions polítiques, pedagògiques i artístiques del mètode.

Resumo:

O presente artigo pretende fazer uma aproximação teórica das bases da metodologia do Teatro do Oprimido, tendo como principal objetivo apresentar um análise conceitual do caráter político, artístico e pedagógico do método. A pesquisa foi realizada principalmente a partir de livros publicados sobre Teatro do Oprimido, estabelecendo ao mesmo tempo um diálogo teórico com a pedagogia crítica sistematizada por Paulo Freire. O estudo identifica as potencialidades do método como estratégia de luta, relevando a importância da conscientização como processo imprescindível pela transformação, tanto pessoal quanto social. Desenvolve a Estética do Oprimido como ferramenta pela reapropriação dos meios de produção artísticos e culturais a partir da reflexão social e a gestão coletiva do conhecimento. Acaba considerando a figura da pessoa *curinga* como artista militante e educadora nos processos de participação comunitária, encaminhando essas funções à síntese de conclusões que buscam organizar as dimensões políticas, pedagógicas e artísticas do método.

Paraules clau:

Teatre; política; pedagogia; oprimint; estètica; transformació; col·lectiu.

Palavras chave:

Teatro; política, pedagogia, oprimido, estética, transformação, coletivo.

Introducció:

El Teatre de l'Oprimint (T.O.) és una metodologia artística que promou la reflexió col·lectiva sobre mecanismes d'opressió que provoquen conflictes en les nostres realitats. L'objectiu principal és analitzar el que genera i reproduceix aquest context de desigualtat i injustícia que ens afecta directament per entendre'l des d'una perspectiva crítica, i poder plantejar alternatives per a transformar les estructures opressores. El T.O. engloba un conjunt de tècniques i estratègies plantejades perquè els grups populars practicants del mètode, normalment sorgits de Moviments Socials, es puguin re-apropriar dels mitjans de producció artístics i culturals, proposant doncs una contra proposta a l'hegemonia cultural imposada. Avui en dia el Teatre de l'Oprimint es practica arreu del món, destacant el grup Jana Sanskriti de Calcuta a la Índia, el CTO Maputo de Moçambic i el CTO de Rio de Janeiro al Brasil. A Catalunya, organitzacions com la Xixa Teatre, uTOpia Barcelona, el Forn de Teatre Pa'tothom o Trans-Formas, són practicants i ja considerades multiplicadores del mètode. El següent article busca explorar a nivell conceptual les bases de la metodologia amb la intenció d'assentar les seves arrels teòriques per a possibles intervencions a nivell socioeducatiu en el camp de l'acció comunitària dins el marc de l'educació social.

Augusto Boal i Paulo Freire; El Teatre de l'Oprimint i la Pedagogia de l'Oprimint

Augusto Boal va ser un dels principals pensadors teatrals de la segona meitat del segle XX, i les seves propostes teòrico-pràctiques sobre el Teatre de l'Oprimint (T.O.) segueixen desenvolupant-se actualment a més de 70 països d'arreu del món. Té un total de 23 llibres publicats en portuguès, dels quals els més llegits s'han traduït a 25 llengües.

Santos (2016) ens presenta una síntesi del contingut que l'autor va sistematitzar durant la seva trajectòria i va deixar plasmat de manera dividida en cada llibre específic. Santos defineix el Teatre de l'Oprimint com a mètode estètic que engloba un conjunt d'exercicis, jocs i diferents tècniques teatrals que promouen la desmecanització¹ física i intel·lectual de les seves participants. És una proposta que es basa en un procés de comprensió de la realitat a través

¹ Concepte desenvolupat al capítol 3. *SEIVA*, a l'ítem 3.3 *Estructura de Trabajo* (Santos, 2016)

dels mitjans estètics i des d'una perspectiva política, estimulant l'exercici de creació artística, que provoqui la recerca d'alternatives per a la transformació de conflictes a través d'accions concretes i continuades.

El T.O. pretén promoure la reflexió col·lectiva sobre els mecanismes de subjugació que generen, alimenten i reproduïxen conflictes d'opressió². És per això que es fa imprescindible treballar amb problemàtiques reals, per analitzar des d'un entendre crític les macroestructures que provoquen aquestes injustícies en la quotidianitat i poder plantejar, des de la indignació i l'agitació, alternatives d'acció. Aquest diàleg analític entre l'esfera *micro* i la *macro* és el que permet, d'una banda, entendre l'origen social de la situació representada i de l'altra, experimentar mitjans concrets per a transformar-la, tenint en compte les seves especificitats.

Un dels clars antecedents de les idees de Augusto Boal el trobem en la Pedagogia de l'Oprimid, plantejada per Paulo Freire. La proposta pedagògica de Freire es sustenta en la idea que la realitat social és fruit de l'acció -o inacció- dels homes i les dones, entenent doncs que aquests són subjectes actius -i no objectes passius- en la construcció de la història. Per tant, existeix una constant relació dialògica entre els individus i amb el món. L'autor planteja una educació llibertadora basada en una pedagogia crítica, en la qual és imprescindible un procés permanent de conscientització de les persones per a la transformació de les relacions d'opressió i com a proposta d'oposició a l'Educació Bancària³.

“La pedagogía crítica plantea una ruptura epistemológica y ontológica del paradigma egocéntrico y antropocéntrico de la cultura occidental. Cuestiona las relaciones de poder que generan en los seres humanos situaciones asimétricas de las más diversas formas, y supera la visión estática del discurso monológico de la educación tradicional (depositaria de información, bancaria, en términos de Freire), que produce en el educando un efecto de pasividad y una lectura fragmentada de la realidad”. (Alvarado Arias, 2007:2)

El mètode sistematitzat per Freire defensa una pràctica basada en el principi que qualsevol procés educacional ha de tenir com a punt de partida la realitat en la qual es troba l'educand, comprenent el context social i cultural en el qual estem inscrites les persones. És d'aquesta manera que l'individu es pot apropiat de la realitat viscuda des d'una perspectiva crítica, com a base per a la construcció de coneixement. Segons Freire, la praxis és l'acció i la reflexió de les

² Concepte desenvolupat al llibre *Teatro del Oprimido* (Boal, 2009)

³ Concepte desenvolupat per Paulo Freire al llibre *Pedagogía del Oprimido* (1968)

persones sobre el món, amb l'objectiu de transformar-lo, buscant la coherència entre pensament i acció: "*La acción sin pensamiento es activismo y el pensamiento sin acción es verbalismo*" (Freire, 1968:96).

Així doncs, Freire exposa la necessitat de transformar el món i la polarització opressor-oprimit a través de la reflexió i l'acció dels oprimits, tot fent emergir una pedagogia d'autonomia i resistència contra-hegemònica ⁴ dels subordinats. Remarca la importància de la conceptualització del terme *oprimit* com a categoria política, i la pràctica educativa que proposa prioritza les seves necessitats i interessos de classe, partint sempre de la situació sociopolítica en la que es troba l'oprimit per construir l'alliberament.

El Teatre de l'Oprimit i la Pedagogia de l'Oprimit comparteixen una profunda identitat, basant-se en el principi d'utilitzar el procés d'humanització com instrument de lluita contra totes les formes d'opressió (Baraúna Teixeira i Motos, 2009). Per entendre les obres d'ambdós autors és imprescindible contextualitzar-los entre els anys 60 i 70 al Brasil, moment en que els règims dictatorials s'implementaren per tota l'Amèrica del Sud cooperant entre ells.

També cal remetre's a la gran influència d'autors com Marx, Hegel, Gramsci, Engels i Lenin - entre d'altres- per comprendre el desenvolupament de les seves teories. Tal com exposa Freire, "*No fui a las clases oprimidas a causa de Marx. Fui a Marx a causa de ellas. Mi encuentro con ellas es lo que me hizo encontrar a Marx y no el contrario. (...) No leí a Marx para aplicarlo en la práctica; fue para la comprensión de la práctica que tuve que buscar en Marx elementos insustituibles*" (Freire, 1968:74-75). Cal tenir en compte, doncs, que hi ha ideologies implícites en les propostes metodològiques de Freire i Boal, les quals estan en consonància amb teories que construeixen una crítica a l'alienació política, social i econòmica.

Segons conclou Teixeira a la seva tesi, "*Ambos construíram seus horizontes teórico-metodológicos com vistas à emancipação dos oprimidos, alicerçados na convicção de que seus métodos não partem de categorias abstratas, mas das necessidades das pessoas, capturadas nas suas próprias expressões e analisadas por ambos, educador/educando, participante/coringa*" (2007:122). Tant Freire com Boal reivindicaven formes humanitàries de convivència comunitària a través de lluites populars organitzades. Coincideixen amb la idea que tant el teatre com l'educació són essencialment disciplines transversals, entenen doncs que l'espai teatral va molt més enllà dels teatres i l'educació va molt més enllà de l'escola.

⁴ Referent a l'hegemonia política i cultural, base del pensament de Gramsci, desenvolupat al llibre *El concepto de Hegemonía en Gramsci* (1978)

“Freire y Boal insisten en la conectividad, en la gestión col·lectiva del conocimiento social”.
(Motos & Baraúna Teixeira, 2009:95)

Sota la perspectiva dels autors i tal com recull Canda (2012), només el ser humà és capaç de distanciar-se del món per construir postures epistemològiques crítiques de la vida social. *"A conscientização não pode existir fora da 'práxis', ou melhor, sem o ato ação – reflexão. Esta unidade dialética constitui, de maneira permanente, o modo de ser ou de transformar o mundo que caracteriza os homens"* (Freire, 1968:15 citat a Canda, 2012:199). És així com ambdós autors defensen que la conscientització, tal com quedarà desenvolupat més endavant, és un compromís històric en tant que el subjecte s'inscriu críticament a la realitat en la que es troba, transformant-la.

Santos (2016), sosté que la teatralitat és una estratègia per potencialitzar la discussió i per tant fa d'eina pedagògica per tal d'afavorir el diàleg, però remarca la importància de no perdre de vista que és una qüestió política. Tal com argumenta, hi ha una gran diferència entre la producció d'un espectacle de Teatre Fòrum⁵ fet per un grup orgànic que desitja obrir canals de diàleg amb la societat sobre temes que els impliquen, i persones que fan un curs o taller de Teatre de l'Oprimit per treballar amb la tècnica. En el primer cas, el grup fa ús de l'eina com a instrument de lluita per a la transformació d'una problemàtica real i concreta. En canvi en el segon cas, la metodologia es fa servir com a instrument d'anàlisi de diverses problemàtiques i com a estímul per a la discussió en general. El T.O. s'ha d'entendre com un procés col·lectiu que pretén socialitzar els conflictes fugint de la individualització d'aquests, per tal d'entendre elements generadors que els provoquen i, tal com proposa Paulo Freire, problematitzar la quotidianitat i plantejar alternatives als sistemes unidireccionals i antidialògics que imposa l'Educació Bancària.

Freire i Boal orienten les seves teories cap a projectes político-pedagògics els quals es plantegen com a objectiu l'alliberació de les persones oprimides, mentre defensen que *“educar es conocer, es leer e interpretar el mundo, para poder transformarlo”.* (Motos & Baraúna Teixeira, 2009:95)

⁵ Tècnica principal del Teatre de l'Oprimit sistematitzada per Augusto Boal i sintetitzada al capítol 2. *Raíces*, a lítem 2.2 *Dramaturgia* (Santos, 2016). A partir d'una escena on es representa un conflicte d'opressió entre una persona oprimida i una opressora, el públic entra a escena per proposar alternatives en les estratègies de lluita, contemplant noves possibilitats d'acció a través de la reflexió.

Tal com sintetitza Bárbara Santos (2016:87), *“O teatro de Boal e a pedagogia de Freire, por caminhos distintos e complementares, estimulam o oprimido a construir sua própria visão do mundo e a ter uma experiência estética original e inclusiva, para que possa se libertar da dominação do opressor.”*

T.O, Procés participatiu com a pràctica de transformació

Teixeira (2007), que dedica la seva tesi a analitzar les dimensions socioeducatives del Teatre de l'Oprimit, parteix de dues observacions: que els canals formals de participació social moltes vegades no són els suficients per detectar les demandes reals de la població; i que no sempre les persones es senten prou desinhibides per manifestar les seves opinions. Ambdós aspectes dificulten en gran mesura la discussió sobre temes importants per a les intervencions. És per això que considera que promoure la participació popular exigeix experimentar amb nous llenguatges que afavoreixin el diàleg, estimulants doncs l'expressió creativa de les persones.

Sota aquesta perspectiva, el Teatre Popular *“es concebido como una metodología que favorece la comprensión del individuo a la hora de la contextualización de los hechos sociales. Sigue las estrategias utilizadas en el teatro interactivo y adopta algunos principios de la educación popular, cuya forma de expresión es la educación comunitaria”* (Motos & Baraúna Teixeira, 2009:86).

El Teatre proposat per Boal, com a instrument per a l'educació popular, desenvolupa la dimensió comunitària del Teatre Popular. En el T.O. es considera el concepte de *poble* com a expressió dels sectors de la societat que tenen potencialitats de transformació social davant l'inconformisme en el que viuen, manifestant l'univers cultural de cada grup comunitari i superant la dicotomia entre la teoria i la pràctica, promovent doncs la participació popular. *“Permite la identificación de los conflictos personales y sociales, a través del método de problematización y transformación crítica y reflexiva de las representaciones sociales.”* (Motos & Baraúna Teixeira, 2009:87). El T.O. és considerat un instrument pedagògic fonamentat en principis ètics, tenint en compte aspectes contextuals i reflexius, orientat a la identificació del sentit i la comprensió de l'opressió.

“Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação não chegarão pelo acaso, mas pela praxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela” (Freire, 1968:43).

És per això que es fa imprescindible que les persones oprimides siguin conscients de la realitat opressora que els limita, per reconèixer-la primer i poder-la transformar després. *“Hay que hacer la opresión real todavía más opresiva añadiendo a aquella la consciencia de la opresión, haciendo la infamia todavía más infamante, al pregonarla”* (Karl Marx e Friedrich Engels, 1962:6 citat a Freire, 1968:52). És aquest el procés que correspon a una relació dialèctica entre la subjectivitat i la objectivitat, on sota el punt de vista de Paulo Freire, existeix la unitat per a una praxis autèntica:

“Não se pode pensar em objetividade sem subjetividade. A objetividade dicotomizada da subjetividade, a negação desta na análise da realidade ou na ação sobre ela, é objetivismo. Da mesma forma, a negação da objetividade, na análise como na ação, conduzindo ao subjetivismo que se alonga em posições solipsistas, nega a ação mesma, por negar a realidade objetiva, desde que esta passa a ser criação da consciência. Nem objetivismo, nem subjetivismo ou psicologismo, mas subjetividade e objetividade em permanente dialeticidade.” (Freire, 1968:50-51).

Contemplant el caràcter socioeducatiu de les accions teatrals del T.O. com a mètode que explora les viabilitats i l'aproximació efectiva amb la comunitat, és necessari afegir que aquest no s'hauria de limitar a objectius estètics i pedagògics. Santos (2016) defineix el T.O. com un mitjà estètic per a la recerca d'alternatives concretes per a la transformació de realitats injustes. Entén el teatre com un punt de partida per l'actuació ciutadana, és per això que els processos de producció artística, sota el seu entendre, haurien de ser necessàriament processos de producció de coneixement.

En aquest sentit, Teixeira (2007:126) afegeix:

“O Teatro Popular, adotado no Teatro do Oprimido, instrumentaliza com as técnicas da educação comunitária, mais especificamente o teatro popular comunitário e a dramatização de problemas locais. Estimula a mobilização como forma da prática libertadora, faz vislumbrar nos sujeitos sociais mudanças concretas, ainda que mínimas no interior de suas lutas. Os movimentos alteram a natureza das relações sociais e promovem a aprendizagem individual e coletiva na politização das massas”.

De l'individual al col·lectiu. Del personal al polític.

Santos (2016), a través de la seva experiència com a Curinga⁶ de diversos grups populars⁷ del Centre de Teatre de l'Oprimid⁸, analitza creences forjades en les persones participants d'aquests grups, tals com la contínua repetició de frases com "*não sei, não posso, não consigo, isso não é para mim...*". Segons justifica, aquesta és una mostra del context on han estat socialitzades, també des de les aules escolars, on es convenç a les persones, especialment a les pobres, que tenen poc coneixement i que aprendre, per elles, serà difícil. Que l'experiència que porten a sobre de la vida i de la història de les seves famílies no és coneixement, que els costums i tradicions no són cultura.

En canvi, El Teatre de l'Oprimid estimula i propicia l'auto descoberta de potencialitats: "*O objeto central da obra de Boal reside na compreensão de que a cultura emancipa o sujeito, sendo que este ao intervir no contexto social, também se transforma*" (Canda, 2012). És a través d'aquest llenguatge teatral que la persona percep i veu per ella mateixa que el seu cos parla, i que diu molt més del que ella imaginaria que és possible expressar. Així doncs, la persona, al veure's recitant un poema, escrivint una idea o cantant una cançó, identifica les seves il·limitades possibilitats. Es (re)descobreix fent, expressant.

Més enllà d'afavorir aquesta exploració que al mateix temps enforteix l'autoestima i l'autoconfiança, l'individu reconeix les seves potencialitats d'acció i transformació. Però fent un pas encara més endavant, aquesta descoberta a nivell personal, actua directament en la construcció del grup, que passa a ser un col·lectiu amb objectius comuns. Es fomenta la construcció d'un *nosaltres* inserit en un context concret, social, polític, econòmic, religiós, etc. "*A construção do NÓS depende da existência e do fortalecimento do EU*". (Santos, 2016:364)

Cada vegada que un grup popular presenta el seu espectacle a nous públics, redescobreix també el problema que estan tractant a través de la mirada aliena. La intenció és descobrir noves possibilitats d'acció a través d'altres persones que entren a escena per proposar una alternativa al conflicte plantejat. És en aquesta improvisació que el grup també es revela

⁶ Concepte desenvolupat per Augusto Boal i sistematitzat per Flávio Sanctum a la seva tesi "*O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do Teatro do Oprimido*" (2016). La persona que exerceix el rol de Curinga en T.O. és aquella que juga tots els papers, representa l'especialista de la metodologia; capaç d'aplicar-la, exercir com a actriu, dirigir espectacles, dinamitzar grups populars o mediar el diàleg entre els actors i la platea, entre altres funcions.

⁷ Col·lectius de persones normalment sorgits de Moviments Socials que comparteixen alguna identitat i utilitzen el mètode del T.O. com a militància artística amb la finalitat de fer visibles les opressions que troben urgents i necessàries treballar i transformar, partint de la pròpia experiència. (Santos, 2016)

⁸ Centre de Teatre de l'Oprimid de Rio de Janeiro (CTO), creat l'any 1986 per Augusto Boal i l'equip de Curingas.

responent a la nova proposta, amb nous arguments. *“O T.O proporciona o diálogo entre o indivíduo e o grupo, e tem sido um meio eficaz na transformação do monólogo em diálogo e na interação entre o conceitual e a ação”* (Teixeira, 2007:123). El diàleg constant entre el grup i també amb la comunitat té un potencial enorme en l’aprofundiment i la comprensió de la problemàtica, entenent a través de cada experiència que les temàtiques plantejades a l’escenari es poden enfocar, desenvolupar i abordar de maneres molt diverses.

Aquesta multiplicitat de possibilitats d’intervenció en escena evidencia que totes elles són considerades percepcions de la realitat i per tant tenen espai per a la valorització i l’anàlisi. Com a potencialitat del T.O. també s’identifica que aproxima persones i desmitifica problemàtiques, provocant doncs transformacions tant en l’esfera personal, amb el desenvolupament d’una consciència crítica a través d’aquesta praxis, com també en la col·lectiva, amb accions concretes i continuades a nivell social: *“A meta é criar um processo que tenha continuidade, ou seja, extrapolar o evento teatral.”* (Santos, 2016:192). És per això que cal considerar que la pràctica efectiva del mètode no es pot basar en esdeveniments puntuals o accions aïllades. Per garantir un procés de producció artística col·lectiva per a la cerca d’aliances que permeti l’articulació d’accions coordinades i complementàries, és necessari que aquest es desenvolupi durant un temps amb suficient constància i continuïtat.

Una altra visió és la de Campoi Garcia (2017), que planteja el Teatre de l’Oprimid des de la perspectiva de retorn a la horitzontalitat. Exposa que el teatre, entre altres formes de representació de la realitat, té una capacitat per afavorir l’agència transformadora de les persones, que en els seus orígens apareixien associades als ritus. Els rituals, com a *“memórias codificadas em ações, facilitavam a gestão de situações conflituosas a nível individual e comunitário. Através da representação é possível vir a experimentar aquilo que não é permitido. Quem participa do ritual e da representação move-se numa realidade paralela à do quotidiano, uma realidade onde se pode ser “outro”. Deste jeito, as pessoas são transformadas de modo provisório ou permanente”* (Shechner, 2002:45 citat a Campoi Garcia, 2017:82). Així doncs, la representació (sigui *ritual* o no, sigui considerada *art* o no) permet la transformació de la realitat social de les seves participants, tant a nivell individual com també col·lectiu.

Alessandra Vannucci, a una de les presentacions orals de la seva tesi doctoral sobre *Novas formas de ativismo nas artes contemporâneas, o legado de Boal* (UNIRIO, 21 de octubre 2016), conceptualitza el T.O. com a instrument per a desmuntar i desmecanitzar les estructures a través del teatre i la pedagogia, ja que es planteja com una pràctica entesa com a

procés i no com a producte, és a dir, que el potencial pedagògic no es pot tornar un producte de consum⁹. Recuperant idees de Boal, l'autora analitza com la indústria cultural s'ha apropiat de l'art com a instrument d'esclavització i exposa la necessitat de reivindicar-lo com a eina d'alliberació, com a contra dispositiu, com a instrument i dret de la ciutadania per subvertir estats d'opressió generant comunitat.

Vannucci també argumenta que Boal va sistematitzar una *“metodologia de luta não violenta”* contra els mecanismes de domesticació que incorporen conductes i normes induïdes pels dispositius hegemònics de poder, fonamentada en processos de comprensió dels agents de socialització en tota l'estructura social. L'autora entén l'art com a contra proposta, com a pràctica de resistència a qualsevol hegemonia i forma de militància inclusiva, com a antídoto capaç de despertar les possibilitats estètiques de l'individu i la participació ciutadana en experiències de convivència a través de *“práticas de subjetividade e subjetivação”*.

Així doncs, conclou que el T.O. és un procés d'emancipació i apoderament a través *“duma aprendizagem coletiva que se torna um arsenal de armas que não ferem, mas que são capazes de mudar as coisas”*. Reivindica l'experiència artística com a llenguatge llibertari, com a forma de donar veu a qui està invisibilitzat pels règims de poder, com a eina d'acció política per a la transformació d'escenaris socials: *“Se os líderes revolucionários de todos os tempos afirmam a necessidade do convencimento das massas oprimidas para que aceitem a luta pela libertação – o que de resto é óbvio-, reconhecem implicitamente o sentido pedagógico desta luta.”* (Freire, 1968:75)

De l'art polític a la pedagogia

Les idees de Vannucci tenen una estreta relació amb l'objectiu principal de l'Estètica de l'Oprimit. Durant l'última etapa de la seva vida, Augusto Boal va començar a desenvolupar l'Estètica de l'Oprimit, que defineix com la base filosòfica de la metodologia que havia sistematitzat al llarg del seu trajecte. L'Estètica de l'Oprimit sorgeix a partir de la necessitat que l'autor identifica de trobar mitjans per facilitar als grups comunitaris la descoberta d'estètiques¹⁰ pròpies. Boal analitza com les classes dominants controlen i monopolitzen els canals de la paraula (diaris, revistes, lleis...), la imatge (fotografies, publicitat, cinema,

⁹ En aquest aspecte, Julián Boal (2016) dedica la seva tesi a analitzar els límits del T.O. en el context actual, on la lògica capitalista s'està apropiant de les arrels transformadores que planteja la metodologia de Boal fent-la convertir, també, en un producte de consum.

¹⁰ Del grec: *aisthèsis*: sensació. Referent a la branca de la filosofia que estudia la bellesa, les qualitats de l'art, les percepcions, emocions i raons estètiques. Alexander Gottlieb Baumgarten és el primer autor que desenvolupa el concepte (1750). Augusto Boal (2009), presenta un estudi de caire filosòfic al seu últim llibre *“A estética do Oprimido”*.

relevisió...), i el so (ràdio, música...) per produir una estètica anestèsica que alimenta l'hegemonia cultural.

Boal, a través de la seva proposta, es planteja trobar estratègies perquè les persones integrants dels grups populars puguin alliberar-se de les cadenes estètiques a les quals estan sotmeses per poder crear elles mateixes una estètica pròpia amb la qual s'hi identifiquin a l'hora d'expressar-se lliurement. Parteix de la base que les societats estan dividides en classes, nacions, religions, ètnies, castes i gèneres que les confronta, i per tant és absurd pensar en l'existència d'una única estètica que ho contempli tot en la seva complexitat.

“Como é possível defender a multiplicidade cultural e, ao mesmo tempo, a ideia de que existe apenas uma estética, válida para todos? Seria o mesmo que defender a democracia e, ao mesmo tempo, a ditadura.” (Boal, 2009:15)

Boal estudia com a través de la *“castração estética”* el poder vulnerabilitza la ciutadania obligant-la a obeir missatges imperatius emesos pels mitjans que generen analfabetisme estètic. *“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.”* (Boal, 2009:15) Si l'analfabetisme del qual parlava Paulo Freire es referia a la lectura i l'escriptura, l'analfabetisme estètic que analitza Boal, aliena l'individu de la producció del seu art i per tant, també de la seva cultura. Redueix les persones potencialment creadores, a purament espectadores, consumidores.

“A Terceira Guerra Mundial já começou e já estamos perdendo essa guerra subliminal que não se manifesta apenas em suas formas espetaculares e teatrais, com invasões e genocídios aos quais estamos assistindo pela TV e pelos jornais, mas, precisamente, através desses mesmos meios de comunicação, autoritários e imperativos”. (Boal, 2009:247) Boal defineix aquest fet propi del context neoliberal i postmodern com una *“Invasão dos Cérebros”*¹¹ per part del poder per conquistar el cervell dels individus, fent-los submisos, esterilitzant-los i programant-los en la obediència a través dels canals sensibles.

Santos (2016) afegeix que és a través d'aquests canals que se'ns bombardegen conceptes i se'ns imposa veritats, que acaben solidificant-se en idees arrelades en les nostres creences provocant doncs que no siguem productors de les nostres pròpies narratives. La paraula, el so i

¹¹ Concepte desenvolupat per Augusto Boal al llibre *A Estética do Oprimido* (2009) referent a l'alienació estètica provocada per les forces de poder.

la imatge poden ser instruments molt poderosos utilitzats com a estratègia per envair i dominar els nostres cervells, perpetuant doncs relacions de poder i de producció de bens materials i culturals per part d'una minoria de productors que controla els mitjans de producció artístics, i cedint a una gran majoria la posició de consumidors.

Per concretar una mica l'abstracció conceptual, es pot analitzar el contingut posant un exemple sobre els mitjans de comunicació del Brasil, on als canals de televisió no hi surten persones negres. Tenint en compte que el 52% de la població del país és negre, indígena, o afrodescendent, com pot ser que aquestes persones estiguin invisibilitzades en la imatge produïda pels mitjans? Aprofundint una mica, es pot analitzar que les vegades que apareixen és amb connotacions profundament negatives, com ara mostrant la pobresa econòmica a les favelas, la delinqüència, la imatge sexualitzada de la dona negra o altres representacions direccionades explícitament a perpetuar estereotips i prejudicis concrets. Per tant, la suposada neutralitat que defensen els mitjans de comunicació és nul·la ja que s'estan posicionant en tot moment a l'hora de mostrar unes imatges o unes altres, d'emetre un contingut d'una manera, o d'una altra. Aleshores, no és només que se les exclouï en la representació d'un real mostrat a la TV com a membres o grups que no formen part del desenvolupament de la història, sinó que en el moment que *se'ls fa visibles*, es fa des d'una perspectiva concreta que normalment – cal considerar- és en veu d'altres, de persones que no formen part de la mateixa condició social i que demostren no contemplar interpretacions o anàlisis des d'altres posicions.

En aquest sentit, Santos identifica l'existència d'una estètica dels opressors, la qual emet una representació de la realitat des de la perspectiva d'aquests, fins el punt de fer entendre a la majoria que aquella és la veritat existent. *“A través dos meios sensíveis, a estética do opressor massifica mensagens. Nossos sentidos são atacados de forma constante e ininterrupta sem que consigamos perceber o volume e a profundidade dessa presença cotidiana.”* (2016:295)

Relacionant-ho amb les idees de Vannucci exposades anteriorment, Santos (2016) presenta un anàlisi de la societat de consum en la qual ens trobem, alimentada per la lògica capitalista, on sembla que el mercat pugui satisfer totes les nostres necessitats, les quals ens acostumen a aparentar reals i urgents. Vivim amb la falsa sensació de poder decidir en tot moment què necessitem i què comprem, pensant-nos que la nostra elecció està determinada per preferències i necessitats personals. Però no percebem la influència a la que hem estat sotmeses per acabar fent aquella tria. L'estructura de la societat de consum es sustenta per necessitats i desitjos creats artificialment. En l'àmbit artístic i cultural, el mercat també entén l'art i la cultura com un producte, representant doncs la dicotomia entre artistes i no artistes,

delimitant qui produeix i qui consumeix art. *“Por que consumir o resultado da criatividade alheia deveria ser um impeditiva para exercitar a própria criatividade? Por que não usufruir produções alheias e também exercitar a própria produção? Por que fixar funções, definindo quem pode ou não produzir, quem pode ou não se expressar, quem pode ou não decidir, quem tem direito à fala?”* (Santos, 2016:297)

És per això que l'Estètica de l'Oprimít té com a principal objectiu reapropiar-se dels mitjans de producció artístics i culturals a través dels canals de comunicació com a estratègia d'alliberació. *“Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como formas de rebeldia e ação, não passiva contemplação absorta.”* (Boal, 2009:19)

Les activitats i exercicis de l'Estètica de l'Oprimít que es plantegen en la seva pràctica van enfocades a l'estimulació i la re-apropiació d'habilitats relacionades amb la representació de la realitat des d'una perspectiva d'interpretació crítica d'aquesta, i, per tant, transformadora. Tornant a les bases ideològiques marxistes, es considera que no n'hi ha prou en re apropiar-se dels mitjans, sinó que aquests s'han de transformar. Si no fos així, es seguirien perpetuant les relacions d'opressió fomentades en condicions desiguals de poder. *“Só através da contracomunicação, da contra-cultura-de-massas, do contradogmatismo; só a favor do dialogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte, do plena 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 -no seu sentido etimológico, pois, historicamente, a democracia jamais existiu. Dela, pedaços sim.”* (Boal, 2009:19)

Per aprofundir en l'aplicació de l'Estètica de l'Oprimít, cal primer distingir entre l'existència de dues formes humanes complementàries de pensament definides per Boal (2009), el simbòlic i el sensible.

Per una banda, el pensament simbòlic és aquell que es percep i s'expressa a través de la llengua escrita i parlada, aquell que és reconegut com a coneixement racional. El pensament simbòlic és la paraula en sí. Per exemple, la paraula *cafè*. Per altra banda, el pensament sensible és aquell que es percep pels sentits, és el pensament no-verbal tot i que pot ser interpretat amb paraules (amb el pensament simbòlic). Seguint amb l'exemple, és tot el que et transmet la paraula *cafè* (olors, sensacions, records, colors...).

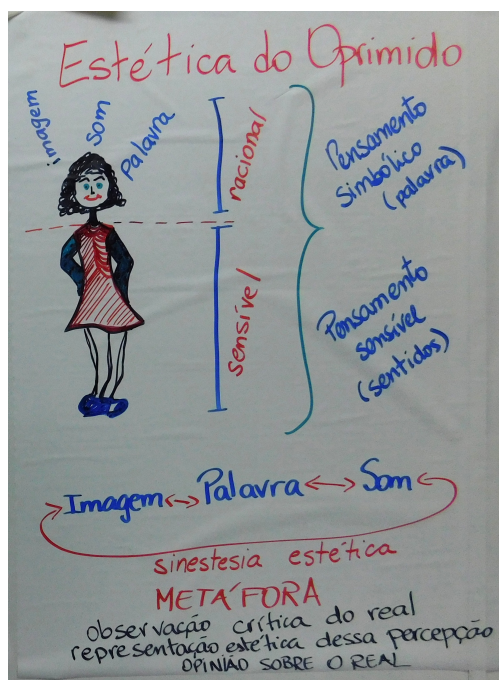


Figura 1. Esquema presentat per Bárbara Santos (2016)

Analizant la Figura 1 que presenta una síntesi gràfica del contingut en qüestió, veiem com aquestes dues formes de pensament coexisteixen en cada persona i en la seva percepció del món, nodrides pel coneixement simbòlic i sensible. Segons afirma Boal, tant el pensament simbòlic com el sensible són manipulats per aquells que imposen les seves ideologies a les societats les quals dominen. És per això que l'Estètica de l'Oprimid defensa la interdependència i l'articulació entre les dues formes de pensament per a la producció de coneixement i narratives. Estimula el fet d'apropriar-se dels canals de comunicació i interacció amb el món, que són la paraula, el so i la imatge, per arribar a construir percepcions crítiques sobre aquesta realitat a través de representacions estètiques.

Proposa desenvolupar la capacitat de crear metàfores ja que aquestes tenen el potencial d'endinsar la persona a un procés estètic, fent que s'allunyi de l'objecte observat, buscant comprendre'l a partir d'una perspectiva pròpia tenint en compte el context que l'envolta, amb la finalitat d'expressar aquesta percepció amb una creació artística, que bé pot ser pintura, fotografia, escultura, text, imatge, espectacle o un llarg etcètera.

“Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. Arte e Estética são instrumentos de libertação.” (Boal, 2009:19)

És així com la persona –o el grup-, es disloca de la posició de consumidora de les produccions alienes i assumeix el repte d'ocupar l'espai de productora. Així doncs la creació de metàfores té una doble revelació per la persona; descobrir les pròpies potencialitats creatives i veure's submergida en processos reflexius. Al mateix temps, la persona s'està posicionant davant del seu real, materialitzant i concretant la interpretació que en fa sobre ella com individu i en relació amb el món, produint doncs coneixement des de la seva realitat. *"Arte é objeto, material ou imaterial. Estética é a forma de produzi-lo e percebê-lo. Arte está na coisa; Estética, no sujeito e em seu olhar."* (Boal, 2009:22)

Podem entendre, doncs, que si aquest procés estètic es desenvolupa en col·lectiu, les possibilitats pedagògiques es multipliquen en tant que es pot fomentar una relació dialògica entre els individus i en relació amb el món. D'aquesta manera, el grup comença un camí d'interpretació de la realitat des de les seves perspectives, posant-les en comú per crear, després, una representació estètica de la percepció del seu real. Així doncs, el grup es troba immers en un procés de producció de coneixement i opinió pròpia sobre la realitat en la que es troba, posicionant-se com a individus i com a col·lectiu en relació al món. *"Pensar é organizar o conhecimento e transformá-lo em ação, que pode ser fala ou ato, sendo que fala é ato. Pensamento é ação que transforma o pensador, o interlocutor e a relação entre os dois."* (Boal, 2009:29)

Sembla indiscutible relacionar aquesta proposta amb la pedagogia crítica i llibertadora de Freire, recuperant les seves idees en relació a l'alienació i el procés de conscientització. Podem afirmar que l'Estètica de l'Oprimit té potencialitats pedagògiques com a pràctica transgressora de resistència, denúncia i alliberació. Tal com argumenta Freire (1997), seria massa ingenu esperar que les elits dominants renunciïn al seu poder, així doncs, el pensar sobre la realitat no pot ser ni pensat per a ells ni imposat, sinó interpretat per les persones oprimides des de la seva perspectiva. Explica que els humans, quan es senten prohibits d'actuar, es veuen incapaços d'utilitzar les seves facultats, i és aleshores quan sofreixen. D'aquí sorgeix la urgència de restablir la capacitat d'actuació dels homes i les dones a través d'una pràctica alliberadora.

L'Estètica de l'Oprimit proposa estratègies per desenvolupar la capacitat de crear metàfores a través d'un procés estètic. La finalitat és representar la percepció personal i/o col·lectiva d'una determinada realitat des d'una perspectiva crítica i conscient, a través d'un procés estètic que implica la reapropiació dels canals de la paraula, la imatge i el so. *"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. Cidadão não é aquele que vive em sociedade, é aquele que a transforma!" (Boal, 2009:22)

El T.O. pretén buscar formes per estimular la capacitat de representació crítica de la realitat a través de la producció de metàfores que ens ajudin a entendre la complexitat d'aquesta. Serà només a través de la comprensió que ens podrem imaginar accions que provoquin l'alteració del que no ens satisfà en aquest real. En aquest sentit, la tasca pedagògica és imprescindible en tant que es torna necessari promoure la reflexió col·lectiva sobre els mecanismes d'opressió que generen situacions d'injustícia per després buscar alternatives possibles de transformació. Tot i així, perquè la realitat sigui transformada, és evident que no és suficient la intervenció en l'acció teatral, sinó que exigeix una intervenció a les situacions reals del dia a dia, on el problema representat teatralment s'expressa quotidianament. És per això que la lluita contra l'opressió no pot ser una acció privada ni isolada, ja que depèn de mecanismes i estratègies de dominació que estan inserides en macro estructures. L'essència estratègica del T.O. està basada en la perspectiva col·lectiva d'un conflicte real i concret. És a dir, el col·lectiu s'identifica amb una història explicada per un individu i s'apropia d'aquesta com a mostra de representació sobre les situacions d'opressió quotidianes viscudes per aquell grup concret de persones. D'aquesta manera, la història passa a col·lectivitzar-se i sorgeix la necessitat grupal de voler entendre els elements generadors d'aquesta i explorar vies de transformació.

El mètode es basa en utilitzar històries personals com a micro estructures per revelar els elements constitutius de les macro estructures. És important recordar que les històries utilitzades parteixen d'un real concret, però és imprescindible entendre que es planteja amb l'objectiu de manifestar els components estructurals que han provocat aquell conflicte d'opressió. Així doncs, es genera un diàleg entre el *micro* i el *macro*, una transició que permet analitzar l'origen social de la problemàtica sense perdre la referència de les especificitats de la situació en qüestió. Podríem dir que s'utilitza com a pretext la representació del problema particular (*micro*), per entendre l'estructura que el produeix (*macro*) i buscar els mitjans per desmuntar els mecanismes d'opressió identificats.

Aquest diàleg entre l'estructura *micro* i *macro* requereix l'anàlisi complet d'aquells aspectes que circumscriuen el conflicte. Per entendre el que provoca, determina, mantén, impedeix o dificulta la superació de la problemàtica viscuda, és imprescindible observar el context social que l'envolta.

Les escenes revelen problemàtiques quotidianes on l'espectador empatitza amb la història concreta dels personatges a títol individual, però la intenció és mostrar que tot allò que entenem com a personal té un rerefons polític, entenent el concepte de política des de la pedagogia crítica proposada per Freire. D'aquí sorgeix la necessitat d'entendre la importància del context social a l'hora d'analitzar els conflictes reals que presenten les escenes. Santos (2016) parteix del principi que cada individu singular és fruit de moltes experiències col·lectives. És a partir i a través de les relacions socials que construïm al llarg de la nostra vida que anem també configurant les diferents perspectives des de les quals observem i entenem el món. Les vivències socials acumulades influencien directament en la manera en que ens relacionem, així com en les creences, els preconceptes, les percepcions morals i estètiques, els tabús i els comportaments que es van arrelant dins nostre. Així doncs, també ens porta a entendre que en les relacions interpersonals, on s'evidencien i es concretitzen situacions de conflicte, aquests universos es tornen interlocutors els uns dels altres, amb les seves respectives històries socials.

Santos defineix el camí d'investigació que comença en el cas particular i puja cap al context social amb l'exercici d'ascens¹². L'ascens permet visibilitzar la macro estructura que moltes vegades està oculta en les situacions quotidianes i facilita ampliar el camp d'observació del *micro*. Des de la perspectiva del Teatre de l'Oprimít, és important emprendre un camí per entendre els aspectes generadors de conflictes d'opressió. "*O analfabeto político não sabe que o custo de vida, o preço do feijão, do peixe, da farinha, do aluguel, do sapato e do remédio (que integram sua vida cotidiana) dependem de decisões políticas (tomadas na macroestrutura)*" (Bertolt Brecht citat a Santos, 2016:200). Aquest doncs és un aspecte que es suma als motius pels quals el T.O. es considera teatre polític, ja que busca reflectir, des d'una perspectiva crítica, els elements estructurals que circumscriuen desigualtats que vivim les persones en el nostre dia a dia. Podríem concloure a tall de síntesi que una escena de Teatre de l'Oprimít representa un problema concret, micro, amb l'objectiu de revelar les qüestions polítiques que es manifesten en moltes altres situacions. Per així després poder transformar-les des de la comprensió (i no concordança ni justificació) de la lògica d'aquestes, deixant a entendre que les històries concretes i reals es converteixen en un pretext per l'anàlisi d'un context social.

Sembla indiscutible afirmar que aquest exercici d'ascens té potencialitats pedagògiques en tant que es basa en observar i analitzar críticament una realitat existent des d'una perspectiva concreta per després poder plantejar alternatives, dialogar amb aquest real i provocar

¹² Concepte desenvolupat per Bárbara Santos (2016) al capítol 2.2. Dramaturgia

possibles transformacions. Tornant a remarcar idees freireanes, s'identifica de nou com a través d'aquesta pràctica es produeix un procés de raonament dialèctic entre la persona (o el grup) en relació al món, mentre es posiciona al mateix temps que denuncia, apropiant-se i reinventant mitjans de producció de coneixement.

El Curinga, pedagog en T.O.

La persona que facilita l'ascens i promou la reflexió col·lectiva en Teatre de l'Oprimat, ja sigui durant el procés grupal de creació d'un espectacle com quan s'obra el diàleg amb el públic en la seva presentació, és la Curinga. És la figura responsable d'afavorir el diàleg a través de preguntes, provocacions i informacions que condueixen l'anàlisi de la problemàtica. Sanctum (2016) dedica la seva tesi a analitzar la figura del curinga en els processos pedagògics, artístics i polítics del T.O., i la defineix com la persona artista amb funcions pedagògiques, que utilitza la seva sensibilitat ètica per acompanyar a l'oprimat en el procés d'entendre aquelles situacions d'injustícia en les que es troba i poder buscar la millor forma d'expressar el que desitja.

El Curinga té la responsabilitat de guiar les persones i els grups durant el procés de creació artística, ja que ha de desenvolupar l'habilitat de traduir a un camí estètic les necessitats reals del grup. A diferència d'un director de teatre convencional, el Curinga no assumeix un rol autoritari ni impositiu sinó que procura experimentar camins perquè el grup es comuniqui estèticament amb el públic i pugui manifestar el que realment tenen necessitat de dir per ells i elles mateixes. Una de les estratègies que utilitza la persona Curinga per perseguir aquest objectiu, és el qüestionament, ja que a través de la maièutica es pretén fomentar una discussió per tal d'entendre diferents punts de vista d'un determinat aspecte. Escoltar el grup és una característica imprescindible que el Curinga ha de tenir a l'hora d'emprendre un viatge col·lectiu per la cerca de respostes davant la provocació de moltes preguntes.

“O Curinga não busca a descoberta de uma verdade única, mas sim, de questionar uma ideologia imposta e indiscutível. Uma verdade construída com interesses baseados no lucro e na injustiça; uma ideia que se torna verdade assimilada como única possível.” (Sanctum, 2016:52)

El Curinga també té la funció de dinamitzar el grup, aplicar la base teòrica des d'un posicionament polític concret basat en l'ètica i la solidaritat, organitzar les històries sorgides del col·lectiu detectant les urgències d'aquest, i multiplicar la metodologia dominant totes les seves tècniques, entre d'altres. Santos (2016) argumenta que la persona Curinga és la facilitadora del T.O., i que com a tal no es pot oblidar que és una expressió artística que es torna un fet polític. Per tant, el Curinga és per definició artista i activista en tant que facilita la

investigació estètica i busca alternatives per constituir aliances capaces de provocar accions concretes necessàries per la transformació desitjada.

Però el Curinga, com a artista-activista, també compleix una funció pedagògica ja que ha de saber analitzar aquestes necessitats del col·lectiu, aproximant-se a la realitat del grup i acompanyar-lo durant el procés de conscientització.

“Na verdade, o que pretendem os opressores é transformar a mentalidade dos oprimidos e não a situação que os oprime”. (Simone de Beauvoir, 1963:16, citat a Freire, 1968:84). És per això que la lluita dels oprimits comença en deconstruir la mentalitat imposada per els opressors, a través d'un procés de conscientització que permeti entendre la situació que els oprimeix. El Curinga té com a responsabilitat fomentar aquest procés en el grup de persones practicants del mètode a través de les seves tècniques i estratègies.

Aportant altra vegada idees de Freire, s'entén la conscientització com a compromís històric en tant que el subjecte assumeix la seva posició en el món ampliant la seva forma de llegir, interpretar i actuar en aquest. La conscientització no és transferida, sinó que implica un procés per assumir críticament aquesta presa de consciència, en consonància amb una realitat històrica i social. La conscientització es comprèn com una manera de revelar la realitat a mida que la persona va comprènent el seu entorn i la participació i incidència que té en ell, ja que *“a realidade sempre será um objeto de reflexão crítica do sujeito que atuará para modificá-la, aperfeiçoando as relações complexas entre sujeitos e classes sociais.”* (Canda, 2012:200). És per aquest motiu que la conscientització és concebuda com un procés inacabable en tant que la persona estarà sempre en una constant descoberta i, per tant, creant noves formes de transformar el món. Boal complementa el posicionament de Freire argumentant que el procés de conscientització existeix en la relació acció-reflexió-acció, és a dir, en la praxis. Entenent doncs que no només és important comprendre des d'una perspectiva crítica la realitat en la que estem inscrites, sinó que és necessària una lluita per canviar-la.

“Tem função política muito importante no que se refere ao processo de conscientização e de libertação dos sujeitos no contexto social, pois possibilita a ampliação da experiência humana para melhor compreender a vida e conscientizar-se da necessidade de transformá-la.” (Canda, 2012:200)

La persona que juga el rol de Curinga en T.O. és qui alimenta les reflexions, media les discussions, problematitza la realitat, promou l'anàlisi, impulsa el col·lectiu a endinsar-se en un procés de presa de consciència d'uns conflictes que els perjudiquen. El Curinga, a través de la praxis en T.O, es torna educador en totes les seves possibilitats i potencialitats en l'acció.

“O curinga pode ser visto como o educador do evento teatral e o espectador é sujeito ativo de reflexões e de ação. (...) Com base nisso, cabe ressaltar que o teatro e as circunstâncias da vida social não são vistas e apresentadas como realidade pronta e acabada, ao contrário, a cena revela diversas possibilidades e alternativas a serem discutidas e aplicadas na vida social. A cena ganha um cunho educativo, ao unir entretenimento com conscientização política.”
(Canda, 2012:198)

Segons Claudete Felix, explicat per Sanctum (2016), la persona Curinga ha d'estar substancialment lligada a l'acció de practicar el mètode. Remarca la importància d'una praxis a l'hora de considerar-se com a tal, ja que és a través d'aquesta que *“o Curinga reflete, estuda, pensa, sistematiza, organiza o pensamento na construção do seu conhecimento. A ininterrupta análise e prática, concomitantemente, produz um Curinga criativo”* (Sanctum, 2016:70). Santum sintetitza a mode conclusiu que el Curinga és considerat el pedagog en T.O. en tant que les seves funcions concorden plenament amb les d'un educador segons la lògica freireana. L'aplicació pràctica com a Curinga exigeix preparació pedagògica, política, tècnica i estètica. Per tant, l'artista es descobreix com a educador sense oblidar que és també militant o activista.

Conclusions

Després de l'anàlisi teòrica realitzada a partir de l'objectiu plantejat, es pot dir que s'han explorat les dimensions artístiques, polítiques i pedagògiques de la metodologia del T.O.

L'estudi de les fonts especialitzades en les quals m'he centrat em porten a assenyalar que el T.O. és un fet artístic en tant que es basa en una investigació estètica que moltes vegades desemboca a una representació artística. Es parteix de la base que tothom és artista i per tant qualsevol persona té el dret de produir art, remarcant la importància d'investigar amb tots els llenguatges possibles per construir també noves estètiques. La pintura, la poesia, la fotografia, l'escultura, la dansa, la música, el cant i la interpretació són disciplines artístiques que poden ser presents en els processos de creació dels grups practicants del Teatre de l'Oprimid. Com a potencialitat cal remarcar que a través de les tècniques del T.O. la persona participant es troba immersa en un procés de descoberta i exploració tant personal com col·lectiva en relació a les seves habilitats artístiques.

Aquest aspecte ens porta a parlar de la dimensió política del mètode, que situa políticament a la persona i al grup definint-se com a oprimides, fent del teatre un espai de lluita generant una estratègia de denúncia i agitació cultural. El grup es desenvolupa en un espai de democràcia i participació popular, exposant els seus punts de vista des de les seves realitats, pretenent

deixar clares les seves posicions fent d'altaveu de les seves problemàtiques per promoure canvis. La reflexió col·lectiva sobre els mecanismes i estructures opressores es torna permanent durant tots els processos, prioritant sempre les necessitats i interessos de classe per a construir l'alliberament des d'una perspectiva crítica a l'alienació política, social i econòmica.

La dimensió educativa del mètode també queda remarcada en el desenvolupament de tota la recerca, construint un diàleg teòric constant amb la pedagogia freiriana. El diàleg horitzontal i propositiu, l'observació crítica, la problematització, els processos de conscientització i el fet trencar amb la dicotomia d'educador/educand així com la d'actor/espectador. El T.O. es torna una praxis emancipadora que posa en joc universos simbòlics per a la construcció de coneixement. Són innumbrables les potencialitats pedagògiques inscrites en el procés d'observació i anàlisi de la realitat des d'una perspectiva crítica, per plantejar alternatives d'acció, dialogant amb el grup i la comunitat per a la transformació. La persona educadora/*curinga* utilitza la dialèctica per entendre i acompanyar els processos col·lectius, guiant-los sempre cap a camins de conscientització per poder identificar contextos d'injustícia que es fan necessaris transformar. L'acció cultural esdevé un espai de llibertat en tant que apodera a les persones a analitzar els seus problemes per elles mateixes, a explorar les seves pròpies necessitats i desenvolupar les seves pròpies estratègies.

En el marc d'un context globalitzador, construir subjectivitats de manera col·lectiva a través d'una militància artística com el Teatre de l'Oprimat és una contraproposta a la cultura de masses, l'individualisme, l'antidiàleg, l'alienació i el sistema hegemònic.

És cert, doncs, que el caràcter artístic, pedagògic i polític del mètode el converteix en un instrument amb grans potencialitats també en el marc de l'acció socioeducativa. Tot i així, es fa necessari plantejar-se primer la definició dels educadors i educadores socials i les seves funcions i objectius per valorar si el Teatre de l'Oprimat és una estratègia per apropiarnos i utilitzar des del context de l'educació social. Si parlem d'intervencions socioeducatives enfocades a integrar individus i grups en un sistema que els ha exclòs, es fa evident que no concorda amb les bases ideològiques, ètiques i solidàries del mètode. Per tant, el T.O. no es pot convertir en una eina per assolir aquest objectiu. Tot i així, sí que podem entendre i utilitzar el mètode com a estratègia educativa per estimular consciències, problematitzar realitats perquè les persones que acompanyem puguin reconèixer les relacions d'opressió que les han portat a l'estat en el que es troben per poder-se'n alliberar de manera col·lectiva. Això comporta, per tant, que la praxis de les persones professionals vagi dirigida a trencar amb

idees assistencialistes, fomentant la participació ciutadana considerant als individus subjectes actius i transformadors.

“Respeitar a leitura de mundo do educando é a maneira correta que tem o educador de, com o educando e não sobre ele, tentar a superação de uma maneira mais ingênua por outra mais crítica de inteligir o mundo. (...) O desrespeito à leitura de mundo do educando revela o gosto elitista, portanto antidemocrático, do educador que, por isso mesmo, não escutando o educando, com ele não fala. Nele deposita seus comunicados.” (Freire, 1996:121)

Seguint amb aquesta línia, el T.O. també pot plantejar-se com una via per qüestionar i repensar les funcions dels educadors i educadores socials com a figures que l’estructura del sistema opressiu pren en consideració. Per tant, entenem que com a professionals en l’àmbit de l’acció socioeducativa tenim una responsabilitat social i política a l’hora de posicionar-nos de manera conscient i constant davant el sistema generador de les desigualtats amb les que treballem, reconeixent cada contradicció i procurant transformar-les.

“A mudança do mundo implica a dialetização entre a denúncia da situação desumanizante e o anúncio de sua superação, no fundo, o nosso sonho. É a partir deste saber fundamental – mudar é difícil mas é possível – que vamos programar nossa ação político-pedagógica.” (Freire, 1996:77)

Al cap i a la fi, el Teatre de l’Oprimit és una eina més per observar i entendre el món amb un filtre crític i polític, actuant des d’una consciència revolucionària per trencar esquemes i construir maneres d’alliberar-se de manera creativa i en comunió. En el marc de l’educació social, pot ser una estratègia per analitzar les estructures opressores que generen contextos de desigualtat. Una eina a utilitzar per a l’acció comunitària, l’agitació cultural i la participació popular, despertant consciències per una praxis transformadora.

Referències Bibliogràfiques

- Alvarado Arias, M. (2007). José Martí y Paulo Freire: aproximaciones para una lectura de la pedagogía crítica. *Revista electrónica de investigación educativa*, 9(1), 1-19.
- Boal, A. (2009). *A estética do Oprimido*. (1ª ed). Rio de Janeiro: Garamond.
- Campoi Garcia, C. (2017). Teatro do Oprimido e comunicação das subalternas. *Revista Internacional de Comunicación Y Desarrollo*, 77–87.
- Canda, C. N. (2012). Paulo freire e augusto boal: diálogos entre educação e teatro. *Holos*, 4, 195–205.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa* (54ª ed). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. (1968). *Pedagogia do oprimido* (62ª ed). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Motos, T., & Baraúna Teixeira, T. (2009). *De Freire a Boal*. (ÑAQUE, Ed.) (1ª). Ciudad Real.
- Sanctum, F. (2016). *O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos , artísticos e políticos do Teatro do Oprimido*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Santos, B. (2016). *Teatro do Oprimido: Raízes e asas - uma teoria da práxis* (1ª). Rio de Janeiro.
- Teixeira, T. (2007). Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. *Tese de doutorado em Educação e Sociedade do Departamento de Pedagogia Sistemática e Social*, Universidad Autonoma de Barcelona.
- Vannucci, A. (2016) *Novas formas de ativismo nas artes contemporâneas, o legado de Boal*. UNIRIO, 21 d'octubre del 2016.