

Augusto Boal, artista, militante ativo, presidente dos Centros de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro e de Paris, variando o projeto do Teatro do Oprimido em função dos espaços, das circunstâncias, dos oprimidos e suas demandas, preservou intactos os dois principais objetivos da sua poética:

*Transformar o espectador, ser passivo e depositário, em protagonista da ação dramática; nunca se contentar em refletir sobre o passado, mas preparar-se para o futuro.*²

À origem, considerando o contexto latino-americano, a Poética do Oprimido investe no combate à dupla opressão (individual e coletiva), exercida no teatro e na sociedade. *Liberando o espectador da sua condição de espectador, ele poderá liberar-se de outras opressões*, acreditava Boal. Tanto a descoberta quanto a evolução dessa poética seguiram os passos da trajetória do seu inventor: Augusto Boal, carioca,³ engenheiro químico, pós-graduado pela Universidade de Columbia, Nova York, em meados dos anos 50, abandona a carreira científica pela arte teatral. De retorno ao Brasil, exercendo as funções de dramaturgo e diretor teatral, Boal é um dos primeiros a pôr em prática um projeto de popularização do teatro brasileiro.

O ensejo maior era o de retratar em cena a imagem do povo brasileiro, restituir a palavra a esse povo esquecido ou folclorizado em nome dos valores burgueses *decadentes e do marasmo intelectual* da época. A trajetória de Boal, como a de muitos revolucionários, foi gradativamente construída em obediência a uma lógica da criação teatral que recusa *veementemente* a arte como isolada da vida.

Em 1956, Boal dirigiu o “Teatro Arena” de São Paulo. A preocupação do grupo de atores que compunham o Arena era a de escapar à moda *yankee* sem cair, no entanto, numa mera imitação da Europa. De 1958 a 1967, o Brasil descobriu peças do repertório americano, brasileiro, europeu e, quase simultaneamente, Stanislavski (método de interpretação naturalista) e Brecht (a técnica da *Verfremdung* – distanciamento alemão).

Paralelamente às atividades com o Arena, Boal trabalhava com pequenos grupos denominados Núcleos e realizava experiências fora da instituição teatral. Se em 1964 uma certa liberdade de criação e expressão era tolerada, se de 64 a 68 ainda era possível fazer teatro, depois de 1968, com a instauração do Ato Institucional n. 5, reforço do golpe militar de 64 e da censura, essa liberdade foi usurpada. Só lhe restavam as experiências, mais ou menos clandestinas, com os Núcleos, essencialmente sob a forma de “teatro jornal”.⁴

Em 1971, Boal, cassado de suas atividades, é condenado à prisão. Liberado em maio deste mesmo ano, seguiu para a Argentina. Em 1973, no Peru, Boal participou do Projeto Alfin, nome dado à campanha de Alfabetização Integral. Aqui se originou a formulação de novos métodos teatrais: primeiros passos na concepção da Poética do Oprimido. Seguindo os princípios de Paulo Freire – que militava por uma pedagogia elaborada pelos e não para os oprimidos –, Boal aspirava a uma prática teatral revolucionária, que incitasse os oprimidos a lutar pela libertação: *o ensaio antes da revolução, a ficção antes da realidade*.

De fato, tratava-se, no Peru, da alfabetização de adultos. O ponto de partida dessa campanha, baseada nas teorias do pedagogo brasileiro, era que *os analfabetos não são pessoas que não sabiam se expressar: são simplesmente pessoas incapazes de se expressar numa língua determinada, imposta*.⁵

Esse contexto originou o Teatro-Imagem, técnica que proíbe o uso da palavra, espaço de desbloqueios e de linguagem corporal: comunicar aos oprimidos sim! Condição *sine qua non*: evitar a língua dos opressores. O termo Teatro do Oprimido surgiu, por consequência, como título da primeira obra de Boal, na qual o autor referia-se explicitamente a Paulo Freire. O aspecto pedagógico desse teatro aparecia em primeiro plano. O projeto político destacava-se com força e impunha-

¹ Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e membro dos grupos de pesquisa Gipe-CIT e Dramatis.

² In: Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 12.

³ Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro (Brasil), em 1931.

⁴ Técnica que consiste em transformar em material dramático fatos polêmicos e delicados veiculados pelas mídias e que, representados nas ruas e associações, solicitam a participação do povo.

⁵ O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988. p. 14.

se através de um processo análogo ao que deu à luz a Pedagogia da Libertação.

O Teatro do Oprimido tornava-se meio de comunicação, linguagem. Pretendendo desenvolver as capacidades expressivas do povo, transformá-lo em criador, oferecendo-lhe, de uma só vez, o conhecimento de uma linguagem cotidiana e também de uma linguagem artística, Boal, partidário de uma cultura popular, reivindicava uma arte teatral acessível a todos, profissionais ou não. Sua terceira obra clamava ironicamente: *Todo mundo pode fazer teatro, até mesmo os artistas. Nós podemos fazer teatro em todo lugar, até mesmo num teatro.*⁶ Num clima de experimentações e controvérsias, Boal criava, gradativamente, novas técnicas de trabalho: *Dramaturgia simultânea*, *Teatro invisível* e *Teatro-Fórum*, a mais completa e espetacular das técnicas do arsenal.

O ano de 1976 marcou o início do exílio europeu. Boal se instalou em Portugal. No mesmo ano o livro *Le Théâtre de l'Opprimé* foi publicado na França. A forma como foi acolhido, aliado ao fato de Emile Copermann, diretor das Éditions Maspéro, convidá-lo para trabalhar em Paris, levou Boal a fixar residência na capital francesa, em 1978. A mudança de contexto conduziu Boal ao confronto com outras formas de opressão, desconhecidas do autor até então. Identificar os oprimidos europeus tornou-se uma diligência complexa. Encontrar o “povo” em Paris não foi tarefa das mais simples. Opressão na América Latina era sinônimo de repressão, e a reação estética que este teatro emitia tinha um destinatário concreto e bem definido: a ditadura. O termo latino-americano de “opressão” perde em parte o sentido na sua imersão européia.

Nessa época, formou-se o “Grupo Boal”, reunião informal em torno do “Mestre”. Em seguida, veio a necessidade de institucionalizar-se: o grupo adotou a sigla bárbara de Ceditade.⁷ A história da instituição Teatro do Oprimido foi tão polêmica quanto a sua prática com os oprimidos dos países desenvolvidos. Inúmeros são os críticos que acusaram Boal de procurar parcerias com o “poder político e institucional”, principal fonte de opressões, e de se distanciar das origens revolucionárias, do militantismo inicial, para sucumbir à lógica de uma *personalização dos problemas sociais*. Ora, desenvolver um projeto que se pretendia popular em sociedades conhecidas geralmente como “individualistas” foi, de cer-

ta maneira, servir aos interesses imperialistas.

Mas foi sem dúvida no quadro da instituição C.T.O. que o Teatro-Fórum,⁸ técnica emblemática do Teatro do Oprimido, se difundiu e é praticado de forma massiva e freqüente nos dias atuais. Nessa técnica, antes da representação, o *Curinga* explica minuciosamente os objetivos da Poética do Oprimido. Passando rapidamente da teoria à prática, ele incita os espectadores a tomar consciência da profunda mecanização do corpo, propondo alguns exercícios. A esse ritual segue-se a representação do *Antimodelo*. O *Antimodelo* é uma peça escrita sobre um tema único, a opressão, cujas formas são numerosas e variadas. No desenrolar da ação, nós assistimos à vitória dos opressores sobre os oprimidos, ainda que esses últimos sejam eles também opressores em outros momentos do espetáculo.

No final da representação, o *Curinga* e a *troupe* de atores explicam que eles não estão de acordo com o que foi representado e, se não mostraram soluções melhores, é porque não as conhecem: *Nós sabemos que se trata de um erro e estamos perplexos, em dúvida. E foi por isso mesmo que apresentamos esta peça.*⁹ A *troupe* se propõe a reapresentar a peça. Porém, desta vez, quando um espectador considerar que um dos personagens comete um *erro*, favorecendo a opressão, ele pode gritar *Stop!*, entrar em cena para substituir a personagem opressora e os outros atores improvisarão com ele a solução proposta. Mas o jogo não é tão simples, como na vida real. Se a solução do espectador não é *viável, exequível*, ele perde e é devolvido à platéia pelo organizador do jogo, o *Curinga*.

Exercendo uma função pedagógica, maiêutica, o *Curinga*, duplo de Boal, num espetáculo-fórum, assume o papel de conciliador, mediador do jogo. A interação do palco com a platéia, sob o olhar vigilante do *Curinga*, transforma o fenômeno da representação teatral na soma das tentativas e soluções oriundas dos espectadores, com o objetivo de lutar contra uma determinada forma de opressão. O *Antimodelo* repousa sobre as oposições binárias entre opressores e oprimidos. Contrariamente às fábulas clássicas, o protagonista do *Antimodelo* é aquele a quem o espectador identifica como oprimido, e com quem, supostamente, ele deve solidarizar-se, e não ao ator predominante. Isso exige do Fórum que a opressão seja claramente exposta, para que seja objetiva a intervenção do espectador.

⁶ Propostas preliminares de Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

⁷ Centre d'Etudes et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression. Fundado em Paris por A. Boal em 1979 e reativado em 1993 sob o nome de Centre du Théâtre de l'Opprimé (C.T.O. de Paris).

⁸ O Teatro-Fórum, considerado uma das técnicas mais completas e elaboradas do T. O., nasce na periferia de Lima, mas evolui na Europa. É na França, em particular, que essa técnica é sistematizada.

⁹ Vídeo do estágio L'acteur dans la poétique du Théâtre de l'Opprimé. Paris: C. T. O., fev. 1996. Acervo pessoal.



No final dos anos 90, eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro, pelo PT, Boal leva sua *troupe* teatral ao “poder” e instaura o polêmico Teatro Legislativo. Este projeto prevê na sua base a realização de sessões de teatro-fórum com as populações desfavorecidas das favelas e periferias do Rio de Janeiro. Os resultados finais destas assembleias teatrais são examinados por um advogado, transformados em textos de leis e levados à Câmara de Vereadores para serem votados em sessões plenárias. Tais sessões são abertas aos participantes e aos realizadores dos espetáculos-fóruns: verdadeiros atores sociais e teatrais, oprimidos da ficção e da realidade.

Lembrar da Volksbühne e Erwin Piscator não é tarefa das mais difíceis. Ora o projeto do Teatro Legislativo guarda semelhanças profundas com o “Freie Volksbühne Berlin”, criado em 1890. Fruto de um movimento popular que objetivava levar o teatro não somente à classe proletariada, mas a todos os “desfavorecidos”, este projeto originou uma verdadeira associação que geria seu próprio teatro: o Volksbühne, aberto em 1914, na Praça Rosa Luxembourg, Berlim do Leste.

Num percurso muito semelhante àqueles de Piscator e Brecht, até a sua morte em maio de 2009, Augusto Boal jamais cessou sua militância pelo, para e por um teatro como instrumento de libertação das opressões sociais. Como seus predecessores, exerceu muitos ofícios na carpintaria teatral: o de teórico, o de dramaturgo e o de diretor teatral, dentre os mais importantes. Em suas “missões” mundo afora, cada experiência constituiu um apelo à transformação do mundo através do ato. Boal

não concebia o sistema do Teatro do Oprimido em termos de “utopia”, mas sim em termos de “ativismo”. Quando nos referimos aos *oprimidos* de Boal, não evocamos os termos “*fuga*” ou “*amadorismo*”, falamos essencialmente de “*espectadores ativos*”, uma vez que esse autor exorta atores e espectadores a “transformarem o mundo” através do teatro. Apesar das críticas, Boal permaneceu discípulo de Brecht e de Marx, por extensão. Desejou que o teatro, como a filosofia, transformasse o mundo!

Referências

- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *Stop! C'est magique*. Paris: L'Échappée Belle/Hachette Littérature, 1980.
- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- _____. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche Éditeur, 1963. (2 tomes).
- DUVIGNAUD J.; LAGOUTTE J. *Le théâtre contemporain: culture et contre-Culture*. Paris: Coll. thèmes et textes/Larousse Université, 1974.
- PISCATOR, E. *Le théâtre politique*. Paris: L'Arche Éditeur, 1980.