

3

“O Teatro é um ensaio da revolução”: Exílio e o Teatro do Oprimido

O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente.

(Augusto Boal, 1974.)

É o povo que deve manejá-la (...) à sua maneira e para seus fins.

(Augusto Boal, 1977.)

Em “reflexões sobre o exílio”, o intelectual palestino Edward Said¹ fala da dor mutiladora sofrida pelo exilado devido à separação do ambiente familiar. É com essa dor que se inicia a nova vida nos lugares que este indivíduo tem de passar a viver e, sendo assim, tudo que se constrói, segundo o autor, é minado pela permanente sensação de que se está *fora do lugar, entre mundos*, com dificuldades de adaptação, submetidos a uma perda desorientadora e à necessidade de se reconstruir a partir de descontinuidades, já que “voltar para o lar está fora de questão”. Exílio, para Said, é desestabilização, sentimento, solidão.

São, essas, marcas da ausência do ambiente comunal outrora vivido, que podem caracterizar a vida de muitos exilados. Nossa proposta é entender exílio como uma condição, que está vinculada tanto ao momento histórico como à

¹SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

experiência individual de cada exilado. Estudar a trajetória de exílio de Augusto Boal, através de suas escolhas e produções, nos permite perceber tanto a condição de exilado vivida por ele como a influência do contexto social e político em suas obras.

Após a saída do Brasil em 1971 e o encontro com o grupo do Arena que estava no Festival de Nancy na França, Boal passou a viver um novo momento: já não havia possibilidade de continuar como diretor do Teatro de Arena e ainda não era seguro voltar a viver no Brasil.

A decisão foi partir para Buenos Aires, onde sua esposa Cecilia Thumin tinha familiares. A vivência na Argentina mesclava-se com viagens a trabalho – por vezes, longas – para outros países americanos, como México, Venezuela, Estados Unidos, Peru e Colômbia. A estadia do dramaturgo em solo peruano, em 1973, ganha destaque no tocante às suas pesquisas e experimentações no teatro. Isso, entre 1971 e 1976. Após esses anos vivendo na América, partiu para a Europa, onde circulou por diversos países, sendo as atuações em Portugal e na França nossos principais enfoques. Como já se mencionou, Boal voltou ao Brasil somente em 1986.

Durante esses quinze anos, dentre todos os seus trabalhos, daremos evidência nesse capítulo às criações que desenvolveram as técnicas do Teatro do Oprimido. Boal não só as experimentava – e criava coletivamente – com os diferentes grupos que passava a atuar nos distintos países, toda sua experiência fazia parte de reflexões e foram teorizadas em livros publicados em vários idiomas. Escritas por ele no exílio, as obras *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1977)² e *Técnicas latino-americanas de teatro popular* (1979)³ são duas possibilidades de análises dessas criações.

Nessas obras, percebemos a preocupação de Boal em encontrar formas de redigir as propostas teórico-metodológicas, analisadas e criadas para o teatro, junto a uma narrativa em que dá enfoque à questão da prática. Teoria e prática não

² 1977 é o ano de publicação no Brasil. Na Argentina, a publicação foi em 1974. BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

³ Publicação no Brasil em 1979. BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1979.

se dissociam nos seus textos. Por essa razão, entendemos como necessário estabelecer uma narrativa que contemple esses conhecimentos produzidos e aplicados por Boal, já que toda a escrita nessas obras do teatrólogo parte da dialética entre produção/reflexão da teoria e prática da mesma.

Essa noção de “aplicação de uma teoria” é, geralmente, entendida e aceita como referente a um dos usos da ideia de *práxis*, até os dias atuais, conforme consta no *Dicionário do Pensamento Marxista*, editado pelo sociólogo inglês Tom Bottomore⁴. No verbete sobre “práxis”, o conceito é compreendido como de complexa definição. O texto demonstra como essa noção foi interpretada e discutida por vários teóricos desde a filosofia grega até os estudiosos de Marx. Desse modo, parte de um significado de *práxis* como contraposição à *poiesis* e *theoria*, incluindo os rearranjos dessas categorias, até a proposição de *práxis* pensada como atividade criativa, sendo definida como revolução.

A relação entre *práxis* e teoria aparece também no *Dicionário de Política* de Norberto Bobbio⁵. De acordo com o autor, Marx aborda essa relação nas *Teses sobre Feuerbach* (1845), quando considera *práxis* como “atividade perceptiva”, ou seja, a ação que ao mesmo tempo é conhecimento, e não como contemplação. A exposição de Marx na décima primeira tese, onde afirma que “os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo”⁶, é entendida, nessa perspectiva, como ponto para se pensar a relação entre teoria e *práxis*. A transformação ligada à ação partindo do pensamento teórico e do conhecimento a partir do agir.

Dentre os diálogos que podemos estabelecer entre os apontamentos de Marx, dos teóricos que estudam o marxismo no século XX e as propostas de arte política de Boal, pode-se focar a contribuição marxista para teorias questionadoras na América Latina, sobretudo ligada à *práxis* no âmbito da educação nos anos 1960 e 1970, que ganhou repercussão internacional

⁴ A ideia de uso de “prático” no sentido de “aplicado” foi sugerida pelo teólogo e filósofo medieval francês Hugues de Saint-Victor. Cf. Verbetes “Práxis”. In: BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 430-436.

⁵ BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p.991.

⁶ MARX, Karl. *Teses sobre Feuerbach*, 1845. In: The Marxists Internet Archive.

principalmente com as propostas de educação popular de Paulo Freire. A relação entre Freire – e a educação popular – e Boal consiste nos diálogos entre o trabalho do primeiro com os aprofundamentos dos métodos de Teatro do Oprimido realizados pelo dramaturgo.

Para Freire, educação popular pode ser entendida como o “esforço de mobilização, organização e capacitação das classes populares; capacitação científica e técnica”⁷, sendo um esforço que precisa transformar a organização de poder burguesa. Educação e política estão diretamente relacionadas nessa concepção pedagógica. As teses de Freire condizem com a ideia de que a luta de classes seria fomentada, dessa maneira, em favor das classes populares que, diante da ordem social estabelecida, vinham sendo oprimidas, inclusive pelo sistema educativo que corrobora e fortalece esse cenário.

Nesse sentido, era preciso uma pedagogia direcionada para libertação como forma de contrapor a pedagogia dominante vinculada à opressão. Educação, na concepção de Freire, teria de estar voltada para a vida dessas classes populares objetivando, a partir da reflexão de suas realidades, a busca por transformações; uma pedagogia ligada à conscientização. Os estudos de Freire na América Latina dos anos 1960 eram, especialmente, vinculados à alfabetização de adultos. Para ele, o educador popular deve estar em contraposição ao que chama de educação “bancária”, isto é, um depósito de conteúdos, os quais o educador possui. Na educação libertadora, o que se pressupõe é um diálogo entre educador e educando, que se educam entre si, sendo mediados pelo mundo⁸. A partir daí, cria-se os termos educador-educando e educando-educador no tocante ao processo de ensino-aprendizagem, extinguindo a dicotomia entre eles realizada pela educação “bancária”.

Numa comparação entre os trabalhos de Freire e os apontamentos de Antonio Gramsci, Raymond Morrow e Carlos Alberto Torres falam da importância, vista pelos dois teóricos, da educação como prática contra-hegemônica na busca por transformações sociais. O conceito de hegemonia,

⁷ FREIRE, Paulo; NOGUEIRA, Adriano. *Que fazer*. Teoria e Prática em educação popular. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999, 5.ed, p. 19.

⁸ FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 50 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p. 95.

trabalhado por Gramsci, é analisado pelos autores para compreensão dessa premissa.

De acordo com Gramsci,

(...) os indivíduos nascem num mundo já moldado por uma luta de classes. Fora dessa luta alguma classe ou aliança de classes emergiu numa posição dominante e muitas vezes “hegemônica”; tal classe tentará sempre assegurar uma posição hegemônica, isto é, ganhar legitimidade política através da introdução da sua visão cultural no tecido social. Com este propósito irá colocar os seus intelectuais orgânicos em locais estratégicos dentro do aparato cultural e ideológico e irá fazer alianças com os intelectuais tradicionais mais influentes. Após algum tempo, esta visão do mundo articulada pelos seus filósofos no domínio da alta cultura irá ser influenciada e solidificada em senso comum.⁹

Influenciar e solidificar certas visões de mundo, nesse sentido, não é o mesmo que manipulação. E é contra essas visões culturais concretizadas no senso comum que a educação popular – e a intelectualidade ligada à classe dominada – se coloca. Nas aproximações entre os dois teóricos, Morrow e Torres percebem que tanto para Paulo Freire como para Gramsci a noção de hegemonia é uma maneira de explicar a razão pela qual as classes populares tinham dificuldades de se rebelarem contra suas próprias condições miseráveis, sendo assim, Freire e Gramsci entendiam como necessário o fortalecimento da organização de movimentos populares, sobretudo no processo educativo.

Os elementos teórico-metodológicos estruturados por Augusto Boal para desenvolver o Teatro do Oprimido tinham aproximações com essa perspectiva de educação popular na América Latina. A ideia de fortalecer as classes dominadas, sendo entendido o uso do teatro como prática dessa contra-hegemonia, é um dos norteadores dos métodos teatrais de Boal. Considera-se, assim, o teatro como ação cultural libertadora.

⁹ O trecho é uma análise de Walter Amdanson sobre Gramsci discutida pelos autores. V.AMDANSON, Walter. Apud. MORROW, Raymond; TORRES, Carlos Alberto. “Gramsci e a educação popular na América Latina: Percepções do debate brasileiro”. In: *Currículo sem Fronteiras*, v. 4, n. 2, Jul/Dez 2004, p.38.

Pensar o teatro como questionador, como parte da luta de resistência a ideias impostas por classes dominantes faz parte da trajetória do dramaturgo desde sua atuação no Teatro de Arena. Pode-se afirmar, então, que a formulação do Teatro do Oprimido advém sobretudo destes questionamentos de Boal nos anos 1960. No livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, o teatrólogo reúne ensaios escritos desde 1962 até 1973, realizados originalmente em espanhol e em português. Analisa a trajetória do teatro que, segundo ele, a princípio era livre (povo era criador e destinatário do teatro), mas que com o tempo foi sendo dominado pelas aristocracias, passando a estabelecer divisões: alguns atores seriam protagonistas e o restante, coro. A Poética do Oprimido vai de encontro a essa forma de funcionamento do teatro, uma vez que destrói as barreiras criadas pela classe dominante, tanto no que diz respeito à relação entre palco e plateia (atores e espectadores), como no tocante à barreira, no elenco, entre protagonistas e o coro: todos devem ser, simultaneamente, coro e protagonistas (Sistema Coringa, desenvolvido no Teatro de Arena) ¹⁰.

Nas relações entre as propostas revolucionárias (na arte e na educação) de Boal e Freire, pode-se destacar a ação dialógica no processo de aprendizagem que busca melhores transformações sociais. Segundo Paulo Freire, na teoria dialógica de ação, não há o objeto dominado e o sujeito que conquista. O que ocorre é a existência de sujeitos que se encontram no intuito de decifrar, *pronunciar* o mundo no sentido de efetivar mudanças. Caso essas camadas populares, num certo momento histórico, ainda não se considerem capazes de “atender à sua vocação de ser sujeito” ¹¹, será problematizando sua própria opressão que conseguirão realizar isso. No entanto, Freire alerta que promover ações dialógicas não implica extinguir a figura do líder, a saber, o líder revolucionário. Diferente da liderança inserida numa ação anti-dialógica, o líder revolucionário, para Freire, mesmo às vezes tendo um papel de extrema importância, não pode ser proprietário das massas populares. Esse líder deve estar comprometido com a liberdade. É exatamente por ter um compromisso com os oprimidos – para que

¹⁰ BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, p.2.

¹¹ FREIRE, Paulo. *Op. Cit.*, 2011, p. 227.

estes se libertem – que o líder revolucionário não pode ter pretensão de conquistar essas massas. Ele deve buscar a adesão do oprimido à libertação¹².

Apontando a trajetória do pedagogo, Boal demonstra essa perspectiva do ensino-aprendizagem voltado para o diálogo, para o aprendizado mútuo. Além de ensinar a ler e a escrever, a pedagogia de Freire, de acordo com o teatrólogo, possibilita aprender a conhecer e a respeitar o outro, a alteridade, o diferente. Boal ilustra a contribuição desses métodos para o ensino, como ação libertadora, no sentido de que Freire

(...) descobriu que o “vovô absolutamente não viu o ovo” nem a “vovó viu a ave coisa nenhuma”, mas, ao contrário - com certeza certa! –, o pedreiro viu a pedra; a cozinheira, o feijão, o lavrador, a enxada, a soja e o trigo. E o operário e o camponês não viam o salário, as férias, o direito à escolaridade dos filhos, à saúde. O trabalhador não via a hora de descansar. O faminto, a hora de comer. **O povo, a hora da redenção.**¹³

E continua:

Paulo Freire ajuda o cidadão a descobrir, por si, o que traz dentro de si. E, neste processo, aprendem o professor e o aluno: “A um camponês ensinei como se escreve a palavra arado e ele me ensinou como usá-lo!”, disse o professor rural. (...) O ensino é um processo transitivo, (...) um diálogo (...). [Para Freire, o conceito de opressão é] o diálogo que se transforma em monólogo.¹⁴

Essa proposta de diálogo pode ser visualizada no teatro de Boal principalmente a partir dos trabalhos do dramaturgo durante sua estadia no Peru, no início dos anos 1970. A vivência naquele país é bastante explorada no seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Em 1973, o Peru, governado pelo General Juan Velasco Alvarado, implantou o Plano Nacional de Alfabetização Integral (ALFIN), que utilizava como inspiração teórica os estudos de Paulo Freire para alfabetizar adultos, e Boal foi convidado a orientar as atividades de teatro popular do programa.

¹² Idem, p 226-229.

¹³ BOAL, Augusto. “Paulo Freire, meu último pai”. In: *Pátio – Revista Pedagógica*. Porto Alegre, ano I, n.2, ago/out, 1997.

¹⁴ Idem.

O *Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas* (GRFA) – como se auto-intitulava o governo militar presidido por Velasco – tinha uma especificidade quando comparado aos demais presidentes militares latino-americanos da época. No Peru, a ideia de revolução implantada pelas Forças Armadas estava ligada a grupos nacionalistas e anti-imperialistas na busca pelo desenvolvimento social e econômico do país. Nesse sentido, diferente de outros militares que tiveram forte apoio estadunidense para implantar governos de extrema-direita, Juan Velasco tomou medidas como romper o bloqueio imposto pelos Estados Unidos a Cuba e fazer alianças com Europa Oriental e China.

Para o sociólogo peruano Julio Cotler, as medidas de Velasco, por vezes, contraditórias, o caracterizariam como um governo militar populista, pautado na ideia de integração nacional e política do Peru, com alianças com vários intelectuais, sindicalistas, militantes de várias tendências, setores médios e populares, que apoiavam uma luta antioligárquica e de independência peruana frente à forte dominação do capital estrangeiro naquele país. Em pronunciamentos, Velasco dizia que seu governo não era comunista, tampouco capitalista. Segundo o sociólogo, a solução que o presidente dava para estabelecer esse equilíbrio era fortalecer um complexo sistema institucional capaz de abarcar os diferentes segmentos da sociedade, de forma harmônica, sob a tutela do Estado¹⁵.

Cotler considera o período que Velasco (1968-1975) esteve no poder como o momento em que mais se radicalizaram as medidas anti-imperialistas e contra as oligarquias peruanas. Dentre as propostas do governo, uma reforma educativa implementada em março de 1972 dava as diretrizes do sistema educacional que privilegiava o rompimento com o conservadorismo oligárquico, promovendo uma conscientização sobre a realidade peruana e na busca por transformações sociais no sentido de integrar classes e etnias, visto suas pluralidades, desigualdades sociais e divergências.

¹⁵ Para um estudo mais detalhado dos problemas da dependência econômica peruana e da dominação oligárquica no país, v. COTLER, Julio. “Democracia e integración nacional”. In: _____. *Política y Sociedad en el Peru: cambios y continuidades*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.

De acordo com a *Ley General de Educación* de 1972, essa conscientização estava ligada a um processo educativo “mediante el cual las personas y los grupos sociales toman conciencia crítica del mundo histórico-cultural en que viven y asumen las responsabilidades y emprenden las acciones necesarias para transformarlo”¹⁶. O programa de Alfabetização Integral (ALFIN), no ano seguinte à promulgação da lei, estava inserido nessa proposta. Apesar de não ter logrado todas as suas metas, o ALFIN tinha como pressuposto erradicar o analfabetismo no país em até sete anos após o início desse plano.

Para implementar todas as reformas direcionadas pelo *Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas*, tinha-se como primordial a promoção de um sistema educativo que divergisse de toda a história peruana e promovesse um desenvolvimento social dentro dos novos moldes do governo. De acordo com Alfonso Lizarzaburu, foram pensadas três fases para que o ALFIN contemplasse essas metas: pesquisas nos vários lugares com concentração de analfabetos para descobrir que métodos de trabalho seriam mais adequados; o desenvolvimento de temas e problemas sociais a discutir e a escolha/utilização da melhor maneira de alfabetizar. Essas fases poderiam ocorrer simultaneamente de acordo com a realidade e o interesse de cada local.¹⁷ Lizarzaburu foi membro da Comissão de Reforma Educacional, da Comissão de Educação para Adultos no Peru e dirigiu o ALFIN quando Boal trabalhava no programa.

Augusto Boal atuou com grupos de educadores e alunos nas cidades de Lima e Chaclacayo. O programa de Alfabetização Integral, segundo ele, era voltado para atividades de ensino em regiões com população de baixa renda nas zonas rurais, mineiras, *barriadas* (que se assemelham a favelas) e locais onde não se falava castelhano. No texto “Uma experiência de teatro popular no Peru”¹⁸,

¹⁶ [Processo educativo] mediante o qual as pessoas e os grupos sociais tomem consciência crítica do mundo histórico-cultural em que vivem e assumam as responsabilidades e empreendam ações necessárias para transformá-lo. Trecho da *Ley General de Educación de marzo de 1972*, apud. CHIAPPO, Leopoldo. “Reforma educativa peruana: Necesidad y Esperanza”. In: *Nueva Sociedad*. 1977, n.33, p. 62.

¹⁷ LIZARZABURU, Alfonso. “ALFIN, an experiment in adult literacy training in a society in transition”. In: *Prospects- Quarterly Review of Education*. UNESCO, 1976, n.1, v. 06.

¹⁸ BOAL, AUGUSTO. “Uma experiência de teatro popular no Peru”. In: _____. *Op.Cit.*, 1977.

Boal comentou as dificuldades de trabalhar com alfabetização num país com grande quantidade de idiomas e dialetos diferentes entre seus habitantes.

A solução era, em primeiro lugar, alfabetizar na língua materna e em castelhano. A medida seguinte era alfabetizar em todas as linguagens possíveis, principalmente as artísticas, como o cinema, a fotografia e o teatro, contemplando formas novas de conhecer a realidade. Todos os idiomas são linguagens, enfatiza Boal, “mas nem todas as linguagens são idiomáticas! Existem muitas linguagens além de todas as línguas faladas e escritas”¹⁹. Novas linguagens possibilitariam novos questionamentos, novos resultados. Por isso, a importância de se utilizar variados artifícios para entender, expressar, dialogar e criticar o real.

Nos livros de Boal que analisamos, há várias narrações sobre diversas experiências que teve com esses grupos de alfabetizadores e analfabetos durante os anos de exílio. Uma delas foi o uso da fotografia naqueles cursos. Em vez de os instrutores levarem fotos e discuti-las com os alunos, eram estes mesmo que as fotografavam e davam “fotos-respostas” aos capacitores. Perguntava-se na língua castelhana (uma linguagem) e respondia-se em outra linguagem, a fotografia. Os meios de produção da fotografia eram transferidos ao aluno para que pudesse analisar sua realidade e buscasse algum tipo de reflexão mais profunda, individual e coletivamente.

E como alfabetizar através do teatro? Como transferir os meios de produção dessa arte para os alunos?

Os meios de produção da fotografia estão constituídos pela máquina fotográfica, que é relativamente fácil de manejar, mas os meios de produção de teatro estão constituídos pelo próprio homem, que já não é tão fácil de manejar²⁰.

Com esse pensamento, Boal dizia ser necessário converter o espectador em ator, deixando de ser objeto e tornando-se sujeito da encenação. Para que isso aconteça, o dramaturgo enumera uma série de exercícios realizados em turma.

¹⁹ Idem, p.125.

²⁰ Idem, p. 131.

Alguns já eram de seu conhecimento; outros, aprendia na experimentação com os peruanos.

A ideia dessas atividades era não somente dar ferramentas para que pudessem atuar, mas também para que refletissem e desconstruíssem, em cena, as desigualdades sociais a que se submetiam e estavam presos por conta de classes ou etnias, usando, para isso, o teatro como linguagem e como discurso. Era a partir dessas desconstruções que seria possível criticar uma realidade.

Essa noção de desconstruir “fatos dados” através dos meios teatrais também foi ferramenta do teatro brechtiano. Nas leituras do crítico teatral Anatol Rosenfeld sobre o dramaturgo alemão, isso aparece no “efeito de distanciamento”, do “estranhamento”, em algumas peças de Brecht. É estranhando aquilo que se tornou familiar e aparentemente imutável pelo hábito, que se pode questioná-lo e se convencer da necessidade de intervir transformando-o, de acordo com a poética de Brecht. As peças precisavam, assim, serem montadas relativizando determinadas situações para que fosse possível perceber suas condições passageiras e mutáveis, inclusive historicamente ou no espaço geográfico.

Dessa maneira,

(...) o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”. **Isso é o início da crítica.** Para empreender é preciso compreender. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. (...) É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e, para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras.²¹

Uma das técnicas de Boal utilizadas com o grupo peruano, intitulada “rituais e máscaras”, exemplifica essa ideia de desconstrução da realidade (em Boal, leia-se realidade opressora) como verdade absoluta. A proposta era pensar como as relações de produção definem a cultura de uma sociedade, percebendo as *máscaras* de comportamento social que são impostas às pessoas de acordo com os

²¹ Grifos nossos. ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.151.

papéis sociais que desempenham.²² Questiona-se a noção de inferioridade ou superioridade de indivíduos por estarem em determinadas classes sociais.

A análise é feita a partir de uma situação do cotidiano dos alunos em que as relações humanas são determinadas ou, usando o termo do dramaturgo, *coisificadas* por certos *rituais* na sociedade e das *máscaras* que estes impõem a cada pessoa. O exemplo que o autor demonstra é o diálogo numa confissão de pecados na igreja: um homem ajoelha, confessa, escuta a penitência, faz o sinal da cruz e vai embora. Boal acrescenta que essa conversa pode ser realizada de diferentes maneiras à medida que se mudem as máscaras sociais. Quem é o homem que se confessa e quem é o padre? Foram encenados o mesmo ritual quatro vezes, mas, em cada encenação, os atores usaram máscaras diferentes: primeiro, o padre e o fiel são latifundiários; segundo, padre latifundiário e o fiel camponês; em seguida, padre camponês e o fiel latifundiário; por último, padre e fiel camponeses. Não se modifica o ritual – a confissão e o perdão – mas o diálogo entre os dois homens e as formas de se comportarem socialmente produziram divergentes cenas montadas pelos atores.

Todo trabalho de Boal naquelas turmas buscava analisar temas que para os alunos significava um problema social, uma opressão. As questões levantadas pelos integrantes do grupo e, durante certo momento, conduzida pelo teatrólogo, eram provenientes de situações reais. O que Boal fazia era estimulá-los a refletir e estranhar a repressão que viviam. Isso ocorria, sobretudo pela ideia de que símbolos de repressões são entendidos por cada grupo ou pelos próprios indivíduos de maneira diferente.

Em Lima, Boal percebeu essa noção quando, utilizando “fotos-respostas”, questionou o que era exploração. Acreditava que, como era comum, viriam várias fotos que simbolizassem o imperialismo estadunidense. A imagem do “Tio Sam” era recorrente nesses casos. Mas, para sua surpresa, fotos respondiam que exploração era o balcão de um venda, uma repartição pública, o cobrador de aluguel e, por fim, um dos alunos respondeu com a fotografia de um prego na parede.

²² Idem, p.167.

Segundo Boal, muitos não entenderam o porquê da imagem do prego, mas com o debate na turma ficou esclarecido. Nas favelas (*barriadas*) limenhas, os meninos a partir de 5 anos de idade começam a trabalhar como engraxates, muitos ficam nessa profissão até a idade adulta. Como não há grande quantidade de sapatos para engraxar nas regiões em que moram, percorrem uma longa distância, carregando suas caixas de engraxate, até o centro da cidade para conseguirem realizar seu trabalho. No entanto, por ser distante de onde vivem, lojas e bares oferecem-lhes o aluguel do prego, para que possam guardar suas caixas, e cobram o preço de três soles por noite e por prego. A foto do prego, para esse homem, representa o símbolo da opressão, caso se fale sobre algum outro símbolo (o próprio “Tio Sam”, por exemplo) talvez não causasse o mesmo impacto e não fizesse tanto sentido.

Nessas atividades teatrais do ALFIN, Boal notou que um verdadeiro teatro popular revolucionário teria que se adequar e promover uma discussão a partir de realidades de cada povo oprimido. Era necessário criar técnicas para que cada grupo submetido a opressões pudesse questionar ou ao menos estranhar esse mundo opressor. Essa é uma das críticas – e até mesmo autocrítica – que ele faz com relação aos teatros que falavam do povo e – de maneira ideal – para o povo nos anos 1960 no Brasil. O Centro Popular de Cultura da UNE (e suas filiais) até o golpe civil-militar de 1964 e, de certa maneira, o próprio Teatro de Arena de São Paulo até meados dos anos 1960 são exemplos dessa proposta. Era um didatismo de fórmulas acabadas no intuito de conscientizar, já que acreditavam que saberiam os caminhos da revolução e necessitava apenas refletir e fazer com que o povo entendesse essas ideias.

“Teatro é ação!”, exclamou Boal no livro *Teatro do Oprimido*. Não há fórmulas acabadas, há opiniões e direções que podem ser dadas em cena para que oprimidos possam refletir o vivido e pensar ações futuras. Segundo ele, faz-se necessário transferir os meios de produção do teatro para o povo, para que ele passe a ser o protagonista da ação dramática e de sua vida e não um ser passivo e submisso a classes e ideias.

A noção de povo é recorrente nos textos de Boal. Nos livros que discute o TO, fica claro que quando remete à ideia de povo, esse é identificado pelo dramaturgo como o que sofre opressões. É aquele que, por séculos – e inclusive na história do teatro – sofreu também por tentarem permanentemente calá-lo e submetê-lo às lógicas da dominação. Como aparece em *Técnicas latino-americanas de Teatro Popular*, num texto escrito ainda em São Paulo em 1970, quando era diretor do Teatro de Arena, entendia como povo,

(...) a designação genérica dos operários, camponeses e de todos aqueles que ainda que temporária ou episodicamente a ele estejam associados – como pode ocorrer, por exemplo, com os estudantes, em certos países. Os que fazem parte da população, mas não pertencem ao povo, são os proprietários, a burguesia, os latifundiários e todos aqueles que possam a eles estar associados (...).²³

Essa é uma consideração historicamente datada. A ideia de pensar povo unido a grupos de estudantes que “a ele estejam associados”, mesmo que de forma episódica ou temporária, estava inserida num discurso de luta contra os males do capitalismo e ao governo autoritário que na época estava instalado no Brasil. Eram essas lutas que alguns intelectuais e militantes de esquerda, onde se incluía a grande base estudantil, travavam em vários setores e também nos meios teatrais.

Quando citarmos e analisarmos os apontamentos de Boal nos anos de exílio e principalmente depois da experiência peruana, a ideia de povo é, com frequência, ligada a noção de oprimido. É o diálogo com o oprimido que move o teatro considerado revolucionário por Boal. Com e para essa categoria, Boal desenvolveu pesquisas e atuou naqueles anos de exílio: “Teatro é uma arma, e é o povo que deve manejá-la!”, “à sua maneira e para seus fins”.²⁴

A transformação de espectadores em atores – e, por fim, questionadores das realidades opressoras – iniciava-se com uma série de jogos teatrais. Vários deles foram experimentados no ALFIN. Propunha-se, em primeiro lugar, duas etapas de preparação, o “conhecimento do corpo” e “tornar o corpo expressivo”.

²³ BOAL, Augusto. *Op.Cit.*, 1979, p. 25.

²⁴ BOAL, Augusto. *Op.Cit.*, 1977, p.127.

Depois disso, poderia ser utilizado o teatro como linguagem e, finalmente, como discurso.²⁵

A primeira etapa preparatória, “conhecimento do corpo”, tinha por objetivo “desfazer” as estruturas musculares dos participantes para que pudessem perceber até que ponto seu corpo é determinado pelo seu trabalho. Conscientizá-los de como as máscaras sociais de comportamento interferem até mesmo na sua postura. “Desmontada” uma forma de comportamento, era possível “montar”, nas atividades, estruturas musculares de outras profissões e outras classes sociais, estando capacitados para interpretar pessoas diferentes de si. Já a ideia de “tornar o corpo expressivo” tinha como foco fazer com que o participante começasse a atuar, mesmo que ele não percebesse isso, desenvolvendo a capacidade de expressão corporal, através de jogos que não usassem as palavras para a comunicação²⁶.

Vemos que toda essa preparação era para que os alunos não ficassem presos a realidades que dificultassem reflexões e questionamentos na busca por transformações em suas vidas e na sociedade. Partia-se da experiência individual para chegar a realidades opressoras em grupos e na sociedade. A própria ideia de um teatro voltado para o oprimido está inserida nessa perspectiva. São vivências de repressões pontuais, vividas por cada oprimido, que encontram no diálogo em grupo e na tentativa individual da mudança, a possibilidade de questionar e lutar contra determinada opressão.

Os temas a serem discutidos aparecem nas propostas de teatro como linguagem e no teatro como discurso. Perceber a ideia de Boal para o teatro como linguagem mostra-nos como se dava a inserção do oprimido na encenação teatral e como poderia ser utilizada como ferramenta para a transformação social. Isso é visto nos três graus de participação do público na cena: a dramaturgia simultânea,

²⁵ Não serão aqui enumeradas todas as atividades teorizadas por Boal, mas aquelas que percebemos como cruciais e exemplares para entendermos essa proposta teatral voltada para a libertação dos oprimidos. Os jogos teatrais e as etapas, junto às formas de TO encontram-se explicadas sucintamente em BOAL, Augusto. *Op.Cit.*, 1977, pp. 131-168. Todas as modalidades apresentadas no presente texto foram analisadas nessa parte do livro.

²⁶ Idem.

o teatro-imagem e o teatro-debate. Os graus de inserção são assim dispostos em ordem crescente de interferência da plateia no palco.

No primeiro, há uma espécie de dramaturgia coletiva do público popular. Uma cena, proposta por algum integrante do grupo, é representada pelos atores. A cena deve constar um problema social e deve prosseguir até o momento em que apareça a questão central, que precise de uma solução. Interrompe-se e a discussão é aberta para o público. Que medidas poderiam ser tomadas para solucionar aquele problema? Que maneiras de se comportar poderiam ser adotadas para que o personagem que sofre a opressão não termine em uma situação de fracasso? A partir de perguntas como essas, o público intervém na cena e os atores vão improvisando todas aquelas opiniões levantadas e discutidas pelo grupo, ou seja, “enquanto a plateia ‘escreve’ a peça, o elenco simultaneamente a interpreta”.²⁷ Esses debates produzem reflexões concretas de situações reais vividas por aquelas pessoas, que assistem ao ator representando suas vidas, seus problemas e encenando suas opiniões.

No teatro-imagem, uma aproximação mais direta do público, com participação física na montagem, aparece. A ideia dessa técnica, utilizada nas aulas, possibilita entender os fatos e as situações através da formação de imagens montadas com a expressão corporal dos atores. Ocorre da seguinte maneira: o participante traduz em imagens concretas o que quer expressar, utilizando os outros participantes para moldar um conjunto de “estátuas” que seja possível narrar uma determinada opressão.

Em nenhum momento, pode-se falar. Com a imagem esculpida, abre-se para alterações e todos têm direito a modificar em parte ou totalmente a posição inicial, a *imagem real* da opressão. Sempre sem falar, cada um pode fazer mudanças na *imagem real*, mostrando o caminho para a revolução através das *imagens de trânsito* concretas, transformando, por conseguinte, a *imagem real* na *imagem ideal*.²⁸ Essa experiência, como todas as demais, também enfatiza a ideia de símbolos de determinados grupos sociais. A imagem da opressão é sugerida

²⁷ Idem, p.140.

²⁸ Idem, p.144.

pelos participantes, a ideia é que, preferencialmente, seja um problema que esteja ocorrendo com aquele grupo que, coletivamente, montam a *imagem ideal*.

O terceiro e último grau do teatro-linguagem é o teatro-debate, técnica que promove o teatro-fórum, o ponto central do Teatro do Oprimido. O teatro-fórum é dividido em dois momentos. No primeiro, apresenta-se uma peça convencionalmente, mas apontando para um problema no qual o protagonista não tem uma solução. O problema deve constar a opressão que se deseja combater. Finalizada essa parte, começa um novo momento. A peça é novamente encenada, mas ganha outro sentido: a qualquer momento, o público pode interferir, dizendo para parar a encenação. Os atores congelam aquela cena e o espectador intervém, veste parte do figurino do ator que escolhe para substituir, mantêm as ações físicas do mesmo, dando continuidade e um novo rumo para aquela história, junto aos demais atores. Através das ações desse novo integrante que se pode refletir e questionar aquela realidade posta em questão.

O foco é na ação. Qualquer ideia pode ser proposta, mas não é permitido que o público dê sugestões sem encenar, acomodados nos seus assentos:

Tenho visto espectadores sempre disconformes que revelam ser extraordinários revolucionários... porém sentados nas suas poltronas. Fala é muito fácil, é muito fácil sugerir atos heroicos e maravilhosos. O mais difícil é realizá-los. Esses mesmos espectadores se darão conta de que as coisas são um pouco mais difíceis do que pensam se tiverem que fazer eles mesmos os atos que preconizam.²⁹

A gênese dessa forma de TO era frequentemente associada por Boal à lembrança de um episódio que ocorreu no grupo de teatro popular que ele tinha montado com os alunos peruanos, ainda em 1973³⁰. Na época, trabalhavam com dramaturgia simultânea para as cenas montadas e depois improvisadas pelos atores a partir das interferências do público-dramaturgo. Acontece que, num

²⁹ “Disconforme” é uma palavra em castelhano que, no português brasileiro, traduz-se em “desconforme”, “discordante”. BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1977.

³⁰ A história da peça que deu origem ao teatro-fórum foi narrada por Boal no documentário “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido”, assim como mencionada no seu livro “Hamlet e o Filho do Padeiro” (2000). Os grupos de Teatro do Oprimido, atualmente, também utilizam essa história para mostrar a gênese dessa forma de teatro e o impacto da entrada em cena do espectador.

determinado dia de debate, o texto da peça contava a seguinte história: uma mulher analfabeta trabalhava muito e praticamente sustentava seu marido – que não era um bom trabalhador. O marido sempre lhe pedia dinheiro, alegando estar construindo uma casa para eles. Assim, ela entregava a quantia solicitada e, por sua vez, o marido sumia durante semanas. Quando voltava, entregava um papel à esposa, dizendo que era o recibo das compras para a obra. Após repetidas vezes ocorrer essa cena, há uma briga entre o casal e a esposa resolve pedir a uma vizinha que lesse para ela os papéis dos recibos, conferindo os valores. Para seu espanto, a vizinha disse que não só inexistiam recibos, como aqueles papéis eram cartas de amor da amante de seu marido. A cena foi interrompida no momento dessa descoberta e a atriz, que interpretava a esposa, voltou-se para a plateia em busca de soluções, iniciando uma discussão de teatro-debate.

Foram muitas opiniões sobre o que fazer quando o marido voltasse para casa. Na última solução proposta, apareceu uma mulher forte e alta, que estava indignada com a situação, e disse para a esposa ter uma conversa muito clara com seu marido. Boal, então, retomou a cena e pediu que os atores improvisassem o que foi solicitado. Encenaram e a mesma integrante da plateia continuou insatisfeita, dizendo que não era daquela maneira que ela tinha sugerido. Montaram a cena novamente e a mulher, por várias vezes e enfurecida, discordava da representação. Boal, por fim, a convidou para atuar e mostrar o que ela, de fato, queria que fizessem naquela peça, qual era sua solução, ou seja, o que seria uma conversa clara com o marido, segundo aquela espectadora.

Foi, então, que aquela mulher subiu ao palco, substituiu a atriz e iniciou sua atuação. Primeiro, xingou bastante o ator que representava o marido adúltero e, em seguida, pegando uma vassoura para dar uma surra nele, disse: “Eu preciso ter uma conversa muito clara com você!”. Assim, “ela entrou em cena dividindo-se em duas: ela e a personagem”³¹, um “espect-ator”, como Boal passou a classificar, aquele que observa e age.

Nesse sentido, o dramaturgo percebeu que para “ver” o pensamento das pessoas era melhor que fosse através de seus atos e não de suas palavras. Só

³¹ BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 298.

assim, o teatro passaria a ser um “teatro de perguntas”, de questionamentos. Não cabia ao intelectual, ao estudante de teatro, ao ator que fazia parte da montagem da peça conduzir, representar ou ensinar. Era o povo que deveria deter os meios de produção do teatro e interferir diretamente nos destinos das encenações, até porque – enunciando o conceito de práxis nas teses marxistas³² – Boal exclamava: “‘Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!’ – disse Marx, com admirável simplicidade”.³³

O palco e a plateia agem, mutuamente, como espectador e ator, em uma igualdade de posições. Naquele teatro popular, o povo é o protagonista, mas não somente do conteúdo das obras, em que ele é o tema central e sua realidade é discutida, como era feito em muitas montagens teatrais. Na concepção do dramaturgo, a proposta era que o próprio povo conduzisse a encenação, reassumindo “sua função protagônica no teatro e na sociedade”.³⁴ Sendo assim, transformam a ação inicialmente enunciada e oferecem sugestões modificadoras a partir de suas vivências e de seus desejos. Em outras palavras, a *Poética do Oprimido* propunha o aspecto transformador da ação dramática, em que, segundo Boal, o espect-ator “invadindo nosso espaço, concretizava sua verdade”.³⁵

Possivelmente comparando à sua trajetória ao longo dos anos 1960 e à ideia do intelectual capaz de conscientizar, dar as palavras de ordem ao público para que pudessem refletir sobre algumas situações pensadas pelo próprio intelectual, Boal comenta essa nova proposta: “Longe o tempo em que ensinávamos tudo, os sabichões. Quando violou as regras do jogo, senti alívio: eu não era obrigado a saber, sempre, o bom caminho. Não devia mais me sentir culpado!”.³⁶

Questionamento semelhante Boal fazia ao dramaturgo alemão Bertolt Brecht, um dos grandes referenciais teóricos para suas produções. A discussão sobre a relação entre público e palco é problematizada nos apontamentos de

³² MARX, Karl. *Teses sobre Feuerbach*, 1845. In: The Marxists Internet Archive.

³³ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 18.

³⁴ BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 1977, p. 123.

³⁵ BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 2000, p.298.

³⁶ Idem.

Brecht sobre o teatro épico. Walter Benjamin considera essa questão em que Brecht se insere como o “desaparecimento da orquestra”, onde palco e plateia ganham funções diferentes e se aproximam, na medida em que para o público, o palco passa a se apresentar “como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável” e não sob a forma de “tábuas que significam o mundo”, num espaço mágico e ilusório. Por sua vez, a função da plateia em relação ao palco também é alterada, pois ela passa a ser uma espécie de “assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele [o palco] precisa satisfazer”.³⁷

Brecht deseja uma plateia de espectadores especializados, tal como ocorrem em competições de esportes com o público interessado e conhecedor que dá palpites e questiona a atuação dos personagens daquelas ações, em detrimento de uma plateia de “cobaias hipnotizadas”, usando o termo de Benjamin para expressar esse tipo de público. São pessoas especializadas, capazes de questionar a peça, o conteúdo dos temas trabalhados em cena e o próprio teatro.

Para Boal, na poética do teatro de Brecht, ainda que houvesse essa aproximação entre palco e plateia, o espectador delegava poderes ao personagem para que ele atuasse em seu lugar, mesmo que divergisse do personagem. A referência a Brecht era feita a partir das considerações do alemão sobre a dimensão transformadora do teatro na sociedade. Segundo Boal, era uma poética da conscientização, onde o mundo era tido como transformável, mas a experiência no teatro era reveladora ao nível da consciência e não da ação.³⁸ Já não caberia mais esse tipo de teatro para que fossem promovidas transformações sociais profundas na América Latina.

De acordo com Boal, não era preciso somente conscientizar, mas sim agir, buscar ações mesmo que na ficção (no teatro), mas ações concretas, de realidades concretas e possíveis de serem usadas em momentos reais e próximos. Nas palavras de Augusto Boal: “Brecht falava que o espectador tem de ficar alerta e eu

³⁷ BENJAMIN, Walter. “O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 79.

³⁸ BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1977, p.169.

acho que alerta não basta. O espectador tem de dizer ‘pára’ e entrar em cena”.³⁹

Como aponta o teatrólogo:

É verdade que, em certa época, Brecht ensaiou formas mais participativas de teatro; preconizou a dinamização da platéia. Em alguns dos seus poemas, intuiu a possível utilização do teatro pelos espectadores, tornados artistas. Mas, em seu grande teatro, o muro entre palco e platéia não veio abaixo.⁴⁰

A proposta didática dos meios teatrais também distanciam os dois dramaturgos naquele momento. Se para o teatrólogo alemão, a questão do didatismo estava relacionada sobretudo a montar peças e mecanismos nos espetáculos (como a interrupção da ação⁴¹) para que se suscitasse ações transformadoras através das reflexões das plateias, para Boal, o aspecto pedagógico – o “dever” do diretor de teatro e dos demais artistas – estava ligado à ideia de que há uma relação dialógica, onde se desenvolvem algumas trocas de conhecimento entre o palco e a plateia.

Pouco tempo antes de partir para o exílio e ainda atuando no Teatro de Arena, em 1970, Boal já começava a colocar em prática a ideia de transferência dos meios de produção teatrais ao espectador – ao povo. Em setembro daquele ano, o Arena apresentou sua primeira montagem de teatro-jornal, que ia ao encontro dessa proposta. Com problemas com a censura na ditadura militar e as dificuldades de montar as peças nos prédios dos teatros, por conta da alta vigilância, o Arena tinha atividades também fora dos muros do teatro institucional e ia, principalmente, para sindicatos e universidades – que também acabavam sendo reprimidos.

³⁹ AUGUSTO Boal exilado. In: *Caros Amigos*, março de 2001, p. 31.

⁴⁰ BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, p.37.

⁴¹ A interrupção da ação em cena tinha um caráter explicativo e questionador e era feita através de músicas ou, por vezes, dos próprios diálogos dos autores que interrompiam algumas falas para se comunicarem com o público. Anatol Rosenfeld mostra um exemplo desse mecanismo usado por Brecht em *O Homem é Homem* durante o poema declamado por uma das personagens no meio da peça. Segue um trecho do comentário em poema: “O Sr. Bertolt Brecht afirma: homem é homem./ Isso é algo que qualquer um é capaz de afirmar./ Mas o senhor B.B. chega a provar em seguida/ Que de um homem tudo se pode fazer./ Aqui, hoje à noite, um homem é transmontado como um automóvel/ Sem que perca qualquer peça nesta operação.” Cf. ROSENFELD, Anatol. *Op. cit.*, p.146.

Num texto dessa época e que foi incorporado à obra de sua autoria *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, o dramaturgo comenta esse momento do Arena, comparando-o às montagens teatrais com o rótulo “teatro popular” naquele momento. Para ele, as técnicas de teatro popular, que já existiam, tinham

(...) uma característica comum: o teatro é feito pelos artistas, o espetáculo é uma obra de arte acabada, e este produto final é oferecido ao povo. Nós, artistas, fazemos arte – e o povo a consome. Estamos agora criando uma nova categoria de teatro popular. (...) Nela, o próprio povo faz o espetáculo. Não produzimos, como artistas, um espetáculo: como técnicos, produzimos as ferramentas a serem utilizadas pelo povo na fabricação de seu próprio teatro.⁴²

Essa proposta teatral está inserida no conjunto de métodos do Teatro do Oprimido e é classificada entre as modalidades de teatro-discurso. Teatro-jornal foi utilizado, mais tarde, na Argentina⁴³, no Peru e nos demais países que Boal viveu. Em suma, consistia em transformar notícias publicadas nos variados jornais em peças de teatro. No entanto, a especificidade era a de desconstruir a pretensa “objetividade” dos jornais, verificar que as informações noticiadas são intencionais e refletem ideologias e interesses implícitos naquelas páginas.

Naquela conjuntura brasileira de início dos anos 1970, onde jornais da grande imprensa eram fortemente censurados e algumas notícias mais críticas corriam nos periódicos alternativos, essas discussões com jornais ganhavam, ainda, outro significado: a militância contra a ditadura militar; a busca por questionamentos, de forma coletiva, até mesmo dessa realidade política do governo brasileiro.

Comparando teatro-jornal a outra forma de teatro-discurso produzida por Boal, mas nos anos de exílio, percebemos as mudanças e reintegrações de técnicas produzidas ainda no Brasil, coletivamente com o Arena de São Paulo. Falemos da proposta teatral da “quebra da repressão”. Essa modalidade, criada e praticada no

⁴² BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 1979, 42.

⁴³ Na Argentina, o teatro-invisível foi criado como teatro-discurso. A técnica consistia em criar peças problematizadoras de algumas realidades de determinados locais e encenadas em lugares públicos sem que os espectadores percebam que aquilo é uma encenação. Criam-se debates através de espetáculos na vida cotidiana.

Peru, tinha como base o uso da linguagem teatral do teatro-debate. Nesse caso, o debate coletivo, junto aos direcionamentos dados pelo oprimido (o protagonista, o que narra sua história), também tinham o objetivo de questionar as repressões de dominantes, já que, nas palavras de Boal,

As classes dominantes dominam as dominadas através da repressão; os velhos dominam os jovens através da repressão, certas raças a certas outras, os homens às mulheres, sempre através da repressão. Evidentemente nunca através de um entendimento cordial, da honesta troca de idéias, da crítica e da autocrítica. Não. As classes dominantes, os velhos, as raças “superiores”, o sexo masculino, possuem os seus quadros de valores e pela força, os impõem às classes dominadas, aos jovens, às raças que eles consideram inferiores, e às mulheres.

44

Partindo desse pressuposto, Boal propunha aos alunos a atividade. Em primeiro lugar, uma história de opressão é escolhida e encenada, assim como ocorre na dramaturgia simultânea e no teatro-debate. A cena contempla determinado episódio recordado por um integrante, no qual ele tenha se sentido reprimido e, por aceitar a repressão, agiu de encontro a seus interesses e desejos. Segundo o dramaturgo, essa situação tem que ter um profundo significado pessoal, mas partindo de um caso particular (aconteceu com uma pessoa) para o geral (acontece com os demais na mesma circunstância): “eu, proletário, sou oprimido! Nós, proletários, somos oprimidos! Portanto, o proletariado é oprimido!”⁴⁵.

Após a cena narrada ser reconstruída, tentando manter a máxima aproximação do que ocorreu com aquela pessoa, com emoções e diálogos originais, pede-se que o protagonista repita a cena, mas sem aceitar a repressão, lutando para impor seus desejos. Boal falava para os demais participantes continuarem mantendo a opressão, promovendo o choque de ideias. O que ele pretendia com essa modalidade de TO era, sobretudo, fazer com que aquele oprimido tivesse uma nova oportunidade. Para o teatrólogo, isso era um ensaio de

⁴⁴ BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 1977, pp. 161-162.

⁴⁵ *Idem*, p. 162.

resistência à opressão que, por sua vez, pode preparar o indivíduo para uma ação futura, caso a repressão se repita novamente ⁴⁶.

O oprimido age. Não há, em espécie alguma, um aspecto de vitimização. Pelo contrário, é ele quem tem a capacidade de lutar contra. Ao pensar essa comparação entre vítima e oprimido nas obras de Boal e, por conseguinte, a capacidade de transformações sociais desses indivíduos, o sociólogo José Soeiro afirma:

Confrontando com a questão de saber por que é que com tanta fome ainda não tinha havido uma revolta, alguém respondia que “as pessoas não se revoltam quando têm fome, mas quando acham injusto terem fome”. Esse elemento subjetivo, que é o que transforma a vítima em oprimido que quer lutar, é essencial quando se pretende transformar. ⁴⁷

Concordando com os argumentos de Paulo Freire, o dramaturgo percebe que é o oprimido que melhor se encontra preparado e pode entender o terrível significado de uma sociedade opressora e seus efeitos. ⁴⁸ Assim, para Boal, a proposta teatral também não cede à lógica passiva da vítima, o oprimido tem uma ação clara.

Verificando os métodos de TO agora apresentados (jornal e quebra da repressão) e os demais aqui analisados, podemos afirmar que, no exílio, os projetos teatrais de Boal foram *metamorfoseados*, sobretudo por atenderem outras demandas e incorporar novas lutas políticas do dramaturgo, que se encontrava diante de novas redes de sociabilidade ⁴⁹ e outras culturas durante aqueles anos.

O antropólogo Gilberto Velho, na análise das sociedades complexas – caracterizadas, principalmente, pela dinâmica da coexistência de diferentes estilos

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ SOEIRO, José. *Um ensaio da Revolução: Teatro do Oprimido*, teoria crítica e transformação social. Disponível em <http://institutoaugustoboal.wordpress.com>. Acesso em: 21 mar. 2013.

⁴⁸ FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. Para um estudo aprofundado das aproximações entre Freire e Boal, cf. TEIXEIRA, Tânia. *Dimensões sócio-educativas do Teatro do Oprimido*: Paulo Freire e Augusto Boal. Tese de Doutorado. Barcelona: Universidade Autônoma de Barcelona, 2007.

⁴⁹ Um artifício para estudar as redes de sociabilidade do exílio de Boal é o conjunto de correspondências pessoais que se encontram na Faculdade de Letras da UFRJ, no acervo “Augusto Boal”. Essa documentação ainda está sendo organizada pela equipe do acervo. Nas cartas, aparecem variados convites para que Boal lecionasse sobre TO em outros países, bem como convites para palestras e comentários sobre suas criações teatrais da época.

de vida e visões de mundo – define a noção de *metamorfose* vinculada à questão da mudança individual em permanência com vivências anteriores, embora reinterpretadas com outros significados⁵⁰. A inspiração para pensar essa questão vem dos poemas de Ovídio (42 a.C. – 18 d.C.), na Antiguidade Clássica. A obra *As Metamorfoses*⁵¹ do poeta latino demonstra, segundo o antropólogo, histórias onde pessoas, deuses e demais criaturas mudam de sexo, forma, natureza, mas sem nunca extinguirem sinais de estados anteriores, como se nessas transformações de cada experiência particular mantivessem resquícios imutáveis, fixos.

Compreendendo a relação dialética entre indivíduo e sociedade, Gilberto Velho mostra-nos alguns pontos para se estudar as trajetórias individuais e o contexto em que vivem. Categorias como *projeto* e *campo de possibilidades*⁵² são, para o autor, pontos-chave para o desenvolvimento de uma antropologia das sociedades complexas.

Projeto é identificado, nesse sentido, como expressão no nível da consciência individual, sendo assim, lida com performances, opções e explorações, vinculadas a definições e avaliações da realidade. A ideia de *projeto* não implica em uma decisão rigorosamente organizada, planejada, que aponte somente para a concretização de um plano, uma vez que não se trata de um indivíduo-sujeito cognitivo racional, que monta as estratégias e faz cálculos, “organizando seus dados e atuando cerebralmente”⁵³. No texto de Gilberto Velho sobre “Memória, Identidade e Projeto”, o que se compreende como projeto é a elaboração consciente a partir de circunstâncias.

⁵⁰ VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. Denise Rollemberg também utiliza os apontamentos de Gilberto Velho na análise dos relatos orais de ex-exilados políticos da ditadura militar brasileira. A historiadora iniciou, no Brasil, essa proposta de pensar exílio, já que, para ela, a vida no exílio produz metamorfoses, uma vez que cria uma identidade vinculada à original, mesmo que diferente dela, v. ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p.35. No nosso estudo, essa referência é utilizada, mas somada às categorias “projeto” e “campo de possibilidades” analisadas por Gilberto Velho nessa obra.

⁵¹ Ovídio. *As Metamorfoses*. Apud: VELHO, Gilberto. *Op.Cit.*, p.8.

⁵² As duas categorias têm como referenciais teóricos para o antropólogo as obras de Georg Simmel e Alfred Schutz (citadas por Gilberto Velho).

⁵³ VELHO, Gilberto. *Op. Cit.*, p.101.

De todo modo, a concepção de projeto está relacionada à consciência individual, ao passo que a ideia de *campo de possibilidades* é relativa ao que é dado com as propostas e alternativas do que se configurou no processo sócio-histórico e com o mundo simbólico da cultura⁵⁴. Aí, podem-se incluir o contexto social, o universo cultural e as conjunturas de determinados momentos históricos.

É nesse repertório sociocultural (podemos dizer: campo de possibilidades), que os projetos de cada indivíduo são implementados e interagem com outros projetos, de acordo com Gilberto Velho. Desse modo, dentro de um campo de possibilidades variáveis, “os indivíduos tomam suas decisões, fazem suas escolhas, estabelecem suas alianças e, é claro, entram em conflito em torno de interesses e valores”⁵⁵, podendo, até mesmo, redefinir seus projetos ou manter projetos contraditórios, que são decididos contextualmente.

É a partir dessas categorias – *projeto e campo de possibilidades* – que se pensa a noção de *metamorfose*. O estudo de caso que o antropólogo analisa para articular essas ideias é o convívio de jovens que viviam em Açores e, no início dos anos 1970, passaram a viver nos Estados Unidos, em especial uma menina de quinze anos que o autor entrevistou e acompanhou por um tempo de sua vida. Apresentando e refletindo sobre a trajetória dessa adolescente, ele nota que, ao sair de seu país natal, ela compartilhava o mesmo projeto que seus pais, “fazer a vida na América”. No entanto, a partir do novo *campo de possibilidades* da sociedade americana, no convívio com outros “tipos” de adolescentes, cria um projeto pessoal que divergia da ideia de somente uma busca por sucesso material e incorpora a ideia de liberdade, conhecendo pessoas novas e tendo a possibilidade de experiências inéditas, inclusive o uso de drogas alucinógenas naqueles anos 1970⁵⁶. Porém, adverte Gilberto Velho, esse projeto com uma determinada singularidade não extinguiu alguns traços com sua tradição. Algumas crenças e

⁵⁴ VELHO, Gilberto. *Op. Cit.*, p.27.

⁵⁵ Entrevista de Gilberto Velho concedida a Gisele Santana e Leonardo Silva, pesquisadores do Departamento de Psicologia Social da UERJ. In: *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, UERJ, RJ, Ano 6, n. 2, 2006.

⁵⁶ Gilberto Velho comenta, nesse texto, que a estudante já tinha ouvido falar de pessoas que fumavam maconha em Açores. Nos Estados Unidos, experimentou maconha e LSD.

hábitos açorianos ainda eram compartilhados, principalmente, ao conviver com seus pais e no contato com pessoas de seu país.

De acordo com o antropólogo, a estudante mudou de papel diante de um determinado contexto – ainda que em concomitância com vivências anteriores – mas não de maneira estritamente calculada e sim como uma transformação, uma espécie de *metamorfose* que possibilitava, “através do acionamento de códigos, associados a contextos e domínios específicos (...) que os indivíduos estejam sendo permanentemente construídos”.⁵⁷

Pensando essa discussão no tocante ao *contexto específico* do exílio, a vivência em outros países, as diferenças culturais, as novas visões de mundo, a angústia por estar longe de seu lar, a falta de reconhecimento no local que passa a viver, as novas oportunidades e possibilidades, tudo isso interferiu não somente nas trajetórias pessoais de vários exilados, como também nos seus projetos políticos e nas próprias criações artísticas daqueles ligados a esse meio.

No caso de Boal, a vida no exílio influenciou suas decisões, seu engajamento, a continuação de algumas lutas, o início de novas, influenciou seus *projetos*. No que concerne ao “fazer teatro”, propostas que desenvolvia no Arena, principalmente as técnicas de teatro-jornal, onde a encenação era praticada pelo povo, unia-se às experiências nos *campos de possibilidades* do exílio, com novos grupos, outras culturas e realidades nem sempre semelhantes ao convívio e aos debates no Brasil. A partir de uma coexistência de métodos, teoriza o Teatro do Oprimido, sendo ele mesmo desprovido de fórmulas acabadas, adaptando-se também a outros grupos e várias culturas, como ocorreu no período em que o dramaturgo viveu na Europa. Veremos isso mais adiante.

Apesar de se adaptarem a diversas realidades, as formas de Teatro do Oprimido, em geral, tinham alguns eixos que eram seguidos, como os momentos de abertura para debates com o público – tendo ele menor ou maior participação direta e fisicamente na encenação – além da concepção de que todas essas modalidades reafirmavam a noção de que qualquer pessoa pode “fazer teatro”.

⁵⁷ VELHO, Gilberto. *Op. Cit.*, 1999, p. 29.

Com as intervenções maiores, a ideia era ensaiar ações futuras, procurando fugir do efeito catártico da apresentação de temas pelo teatro. No entanto, é preciso destacar que são “ensaios para a revolução”, utilizando os termos de Boal, ensaios que buscavam mudanças individuais e coletivas. Em outras palavras, era um teatro de perguntas, opiniões possíveis e soluções desejadas. Não há respostas corretas, mas aquelas que condizem com as realidades daqueles grupos e sejam possíveis caminhos para transformações sociais, uma vez que “são experiências que se sabe como começam, mas não como terminam”, isso porque “o espectador está livre de suas correntes, e finalmente atua e se converte em protagonista”, conforme afirmou Augusto Boal⁵⁸. Para Julián Boal, essa pluralidade de escolhas, ou seja, as possíveis soluções dadas através dessas técnicas permitem afirmar que o Teatro do Oprimido realiza o desejo de Bertolt Brecht, “que queria que o teatro político não tranquilizasse os espectadores em relação à suas dúvidas”, mas sim que aguçasse “essas mesmas dúvidas e que as aprofundasse”.⁵⁹

A partir dessas experiências de Boal no desenvolvimento do TO, foi possível ir além do uso de métodos já conhecidos por ele para trabalhar com os peruanos. O exílio possibilitou ao dramaturgo descobertas e, não deixando recair à posição mais cômoda para o exilado, ou seja, manter-se à margem e num estado melancólico por conta da fratura obtida pelo afastamento do ambiente comunal, propôs mecanismos de libertação e diálogo entre os que vivem opressões.

Refletindo sobre sua experiência pessoal, permanentemente “entre mundos”⁶⁰, e analisando o exílio num sentido mais amplo, Edward Said, ainda que identifique o exilado como um estado de ser descontínuo, uma vez separado da terra natal, de suas raízes e de seu passado, fala-nos também dos “prazeres do exílio”. Esses só são possíveis de acontecer, na medida em que o indivíduo perceba que não se deve ficar à margem de tudo nos lugares que passa a viver. Impedido da volta, cabe ao exilado buscar novas possibilidades e, quando possível, tentar também uma nova vida que, mesmo minada pela perda, ganha um

⁵⁸ BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 1977, p.153.

⁵⁹ BOAL, Julián. *As imagens de um teatro popular*. Prefácio e Trad. revista por Augusto Boal. São Paulo: HUCITEC, 2000, p. 125.

⁶⁰ SAID, Edward. “Entre Mundos”. In: _____. *Reflexões do exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

novo sentido em meio ao aprendizado e às descobertas nos países que o acolheram, como ocorreu no caso de Boal, que teve sua vida de exílio marcada por descobertas, mas também dores, como aponta no trecho a seguir, que fala de suas primeiras impressões sobre a vida na capital da Argentina :

Sensação estranha: a cidade não precisava de mim! Se não existisse, eu não faria falta. Na minha terra eu fazia diferença, mesmo mínima. [Em Buenos Aires] Me sentia invisível. Me olhava no espelho vazio e todo mundo tinha ido embora – até eu! Difícil fazer a barba quando não se vê a imagem...⁶¹

Em meio às descontinuidades e angústias, Said demonstra a alternativa que o exilado deve seguir, já que

(...) no final das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece. Mas, desde que o exilado se recuse a ficar à margem, afagando uma ferida, há coisas a aprender.⁶²

Tzvetan Todorov também percebe esse duplo aspecto do exílio de perda e descoberta. Classificando-se como um exilado circunstancial, nem econômico, nem político, discorre sobre a situação do *homem desenraizado*, que, “arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento: é muito mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência.”⁶³ É o que a historiadora Denise Rollemberg fala sobre a “perda de raízes”, porém, concomitante à “descoberta de radares” pelos distintos exilados.⁶⁴

Durante o período em que Boal esteve no Peru, sua esposa e filhos continuavam a viver em Buenos Aires. Cecilia trabalhava em teatro e era co-autora de um programa infantil para televisão, o que dificultava acompanhar Boal

⁶¹ Nessa parte do texto, Boal coloca em nota a seguinte passagem: “A personalidade do exilado corre sério risco de desintegração – é preciso que eu faça falta para saber quem sou: sou a falta que faço. Se não faço falta, não sou! É o pior que pode acontecer a alguém: tornar-se anônimo para si mesmo!”. V. BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 289.

⁶² SAID, Edward. *Reflexões do exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 57.

⁶³ TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 27.

⁶⁴ Os termos “raízes” e “radares” que intitulam a obra de Denise sobre exílio são feitos em referência a um de seus entrevistados que, assim, traduziu exílio, “entre raízes e radares”. ROLLEMBERG, Denise. *Op. cit.*, 1999.

nas viagens. A onda de golpes de direita nos países latino-americanos ameaçava também a Argentina. Depois da morte do presidente argentino Juan Perón, em 1974, sua esposa e vice-presidente Maria Estela Martinez de Perón (Isabelita Perón) assumiu o poder. Os anos em que Isabelita esteve na presidência foram marcados pela fragilidade política do governo, onde eram crescentes as ações tanto de grupos paramilitares de direita, como da extrema esquerda, demarcando uma fase de intensa radicalização política, que culminou na tomada do poder pelos militares em 1976.

Nessa época, Boal recebia convites para realizar palestras e oficinas em países europeus e nos Estados Unidos. Porém, seu passaporte estava com data vencida o que impedia de viajar para esses lugares. O dramaturgo reclamava a revalidação do documento no Consulado brasileiro na Argentina, mas não conseguia solucionar o problema. Assim como Boal, muitos brasileiros fora do país nessa época encontravam dificuldades para renovar seus documentos. No caderno especial sobre Anistia do jornal *Movimento*, essa denúncia aparece em matéria intitulada “A penosa luta pelo passaporte”. Analisando a trajetória de exilados brasileiros, esse noticiário ressaltou que além de não revalidar os documentos dos solicitantes, o governo brasileiro dificultava a emissão de documentos para filhos de exilados⁶⁵. Diferente de outras ditaduras latino-americanas, o Brasil negou a emissão de passaportes até quando brasileiros corriam risco de morte durante as perseguições advindas do golpe chileno em 1973⁶⁶.

Idibal Pivetta⁶⁷, amigo e advogado de Boal, entrou com um Mandado de Segurança na justiça brasileira para cobrar o direito do dramaturgo em obter seu passaporte revalidado. Esse caso teve repercussão nacional e internacionalmente. Jornais brasileiros acompanhavam assiduamente o processo do dramaturgo. Em

⁶⁵ A PENOSA luta pelo passaporte. In: *Movimento*. Rio de Janeiro, 1978, p.39.

⁶⁶ DAVID, Maurício Dias. Entrevista concedida à Denise Rollemberg. Apud. ROLLEMBERG, Denise. Op. Cit., p. 160.

⁶⁷ Advogado de perseguidos políticos que reivindicou, junto ao Ministério das Relações Exteriores, a validação de passaporte de alguns exilados brasileiros, uma vez que a emissão desses documentos ficava cada vez mais difícil. Idibal Almeida Pivetta (que adotou o pseudônimo de César Vieira) também era teatrólogo, sendo um dos fundadores do teatro popular *União e Olho Vivo*, no final dos anos 1960 no Brasil.

25 de fevereiro de 1976, com a matéria “Boal impetra mandado para deixar B. Aires”, a sucursal de Brasília da *Folha de São Paulo* informava:

O autor e diretor teatral Augusto Boal requereu ontem ao Tribunal Federal de Recursos mandado de segurança contra o ministro das Relações Exteriores, Sr. Azeredo da Silveira, por não ter determinado ao cônsul-geral do Brasil na Argentina a prorrogação da validade de seu passaporte (...). Por causa dessa atitude do cônsul, Augusto Boal encontra-se retido na Argentina.⁶⁸

O golpe de Estado argentino em março de 1976 foi determinante para que Boal decidisse partir daquele país e estendesse seus anos de exílio: a volta ao Brasil era inviável e permanecer em solo latino-americano, inseguro. Os militares golpistas na Argentina anunciavam ao país que uma Junta de comandantes das Forças Armadas tinha decidido colocar “fim ao agonizante exercício das autoridades civis”⁶⁹, assumindo o poder em nome do autodenominado *Processo de Reorganização Nacional*, que tinha por objetivos centrais a reorganização das instituições, restabelecimento da ordem e viabilização das condições para o que eles alegavam ser uma autêntica democracia, acabando com o desgoverno, a subversão e a corrupção⁷⁰.

As notícias de perseguições na Argentina eram aterrorizantes nessa época. Exilados que lá se encontravam passaram a aderir movimentos de resistência locais ou começavam a procurar formas de fuga. Boal optou pela saída. A necessidade do passaporte renovado tinha, portanto, maior urgência. Após passar por inúmeras dificuldades com os trâmites desse processo encaminhado pelo advogado Idibal Pivetta no Brasil, Boal conseguiu a renovação do passaporte. Segundo o jornal *Folha de São Paulo*, os ministros que se posicionavam contra a revalidação do documento alegavam que havia indícios de que o dramaturgo cometia crimes contra a Lei de Segurança Nacional fora do país, o que poderia ser

⁶⁸ BOAL impetra mandado para deixar B. Aires. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 de fevereiro de 1976.

⁶⁹ NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A Ditadura Militar Argentina (1976– 1983): Do Golpe de Estado à Restauração Democrática*. Trad. Alexandra de Melo e Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007, p.27.

⁷⁰ Idem.

atestado, segundo eles, em recortes de jornais mexicanos e de Buenos Aires⁷¹, ressaltavam, ainda, a possibilidade de volta do teatrólogo para o Brasil utilizando documento que comprovasse sua identidade⁷².

Em 12 de maio de 1976, na *Folha*, apareceu a notícia de que o TFR (Tribunal Federal de Recursos⁷³), por dez votos a dois, concedia mandado de segurança a Augusto Boal, determinando ao Ministério das Relações Exteriores que prorrogasse, “através do Consulado-Geral do Brasil em Buenos Aires, validade do passaporte fornecido por aquele consulado a Boal em julho de 1973”⁷⁴. De acordo com essa reportagem, o ministro do TFR Paulo Távorá, que votou a favor da concessão do mandado de segurança, argumentava sobre as acusações do Itamaraty e de alguns ministros do TFR que votaram contra:

“Se a chancelaria brasileira entende que há delito contra a segurança nacional nos episódios extraterritoriais de março de 1974 e agosto de 1975” – publicações de críticas literárias e teatrais, bem como um anúncio de concentração em Buenos Aires para protestar contra a situação brasileira – “cumprir fazer presente à autoridade militar competente para instaurar o inquérito policial ou ao Ministério Público, para requerer o arquivamento ou oferecer denúncia”⁷⁵.

A revalidação do passaporte de Boal criou jurisprudência no caso e advogados de perseguidos políticos utilizavam dos mesmos artifícios para resolver problemas semelhantes de brasileiros que se encontravam com dificuldades para conseguir vistos em seus documentos. No jornal *Movimento* de 1978, afirmava-se que o número de mandados de segurança com relação a problemas com passaporte no exterior tinha crescido, sobretudo depois do caso do teatrólogo⁷⁶.

⁷¹ TRF começa a julgar pedido de Augusto Boal. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 de abril de 1976, p.7.

⁷² CASO Boal vai a julgamento. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24 de abril de 1976, p.5.

⁷³ O Tribunal Federal de Recursos (TFR) foi extinto com a Constituição de 1988 e seus ministros passaram a integrar o Supremo Tribunal de Justiça (STJ).

⁷⁴ TFR concede segurança a Augusto Boal. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de maio de 1976, p.5.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ A PENOSA luta pelo passaporte. In: *Movimento*. Caderno especial sobre Anistia. São Paulo, abril/1978, p.39.

Com passaporte concedido, Augusto Boal partiu para a Europa. O novo pouso era Portugal, onde tinha recebido uma promessa de trabalho. Em seguida, juntou-se a ele sua família: Cecilia e seus filhos, Fabián, o mais velho, e Julián, que nasceu durante o período do exílio argentino. Em carta a Chico Buarque, redigida em 12 de maio de 1976, no mesmo dia em que a *Folha de São Paulo* publicou a notícia de que o Tribunal Federal de Recursos (com 10 votos favoráveis e 2, contra) solicitava ao Ministério das Relações Exteriores que prorrogasse a validade do seu passaporte, Boal comenta essa concessão, a saída de Buenos Aires e as expectativas quanto à ida para as terras lusas:

Chico, meu irmão, (...) bilhete rápido, eufórico, feliz, (...) contente como faz tempo, se meteram comigo levaram ferro, goleada, 10 a 2, páu nêles, vão ter que revalidar na marra, fazendo cara feia, mas botando o carimbo lá no passaporte, direitinho! Assim eles vão aprendendo! (...) Antes do fim do mês vou colher um ramo de alecrim (se é que ainda não capinaram tudo).⁷⁷

Portugal tinha vivido a “Revolução dos Cravos” em 1974, que derrubara a ditadura salazarista, mas Boal chegou somente em 1976, quando a própria revolução tinha passado momentos de crise. Voltaremos ao contexto político português da chegada do dramaturgo a Lisboa no próximo capítulo da presente dissertação. De Portugal, Boal passou a viver na França.

A vida nesses dois países mesclava-se a viagens a trabalho por outras regiões europeias, como Suécia e Itália. O Teatro do Oprimido começava a ser mais difundido na Europa a partir desse momento, principalmente porque Boal foi convidado a lecionar sobre essa nova linguagem teatral na Universidade Sorbonne. Em Paris, Boal participou também da fundação do *Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Expression*, o CEDIDATE, que ensinava a *Poética do Oprimido* para centenas de pessoas. As técnicas foram ganhando repercussão internacional no final dos anos 1970.

Algumas experiências na Europa foram contadas e analisadas por Boal no livro *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*, em texto anexo à obra, que

⁷⁷ Carta de Augusto Boal endereçada a Chico Buarque, 12/06/1976. (Instituto Augusto Boal). Disponível em <http://institutoaugustoboal.org/2014/07/29/carta-a-chico-buarque/>. Visualizado em 30 de julho de 2014. Reproduzimos a correspondência, incluindo a grafia utilizada pelo remetente.

narra suas primeiras impressões sobre as modalidades de TO praticadas junto aos europeus. Nele, fala dos mesmos procedimentos utilizados para iniciar os trabalhos com aqueles grupos: jogos e exercícios com o elenco, em seguida, passava por alguns métodos de TO até chegar ao teatro-fórum (ou teatro-foro, como também o denominava). Teatro-invisível – onde se prepara uma peça que é praticada em locais públicos sem que os espectadores saibam que estão participando de uma encenação – foi uma das modalidades bastante utilizada nas regiões europeias e comentada por Boal nesse texto. Um exemplo disso foi a atuação do elenco no metrô parisiense, na linha *Chateau de Vincennes*⁷⁸, onde representaram o tema do abuso sexual, improvisando e discutindo a ideia de que tanto homens como mulheres sofrem esse tipo de agressão e que se faz necessário denunciá-la e extingui-la. A montagem de uma peça de teatro-invisível contava com texto escrito previamente, que indicava, sobretudo, os personagens que iriam compor a encenação. No entanto, é marcante nessa categoria de Teatro do Oprimido a improvisação dos atores diante da real apresentação.

As experiências de Teatro-invisível começaram quando Boal vivia na Argentina. Uma das montagens em público foi narrada pelo dramaturgo no documentário sobre o Teatro do Oprimido⁷⁹ e na autobiografia, intitulada *Hamlet e o filho do padeiro*. Trata-se de quando, em um dos cursos que ele lecionava em Buenos Aires, soube da existência de uma lei argentina em que qualquer faminto poderia comer e beber nos restaurantes sem pagar. Nenhum argentino poderia passar fome, bastava apresentar a carteira de identidade num restaurante. A restrição seria somente para o não consumo de sobremesa e vinho.

O grupo de atores queria divulgar essa lei e mostrar que não estava sendo cumprida. Boal era alertado por amigos de que seria um perigo montar uma peça como essa e, caso fosse preso, poderia ser deportado para o Brasil. Eram amigos brasileiros exilados que temiam pela repressão ao dramaturgo. Conforme recorda

⁷⁸ Exemplo retirado de BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 1979, p.141.

⁷⁹ AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido de Zelito Vianna. V. bibliografia.

Boal, na época estavam lá Thiago de Mello, Ferreira Gullar, Flavio Tavares, entre outros⁸⁰.

Surgiu, então, no grupo de atores que trabalhava, a ideia de a peça ser realizada em espaço público, sem que os “espectadores” soubessem que era uma encenação teatral. Escolheram um restaurante em horário de almoço para desenvolver as cenas. Um ator pedia uma refeição e no momento de pagar a conta mostrava sua carteira de identidade, dizendo que não tinha condições de pagar, mas que passava fome. Os demais atores ficavam espalhados pelo restaurante fomentando as discussões sobre aquele episódio.

O gerente e o garçom – personagens daquela peça sem saber que eram – discutiam com o personagem faminto. Ameaçaram chamar a polícia e um dos atores apareceu para pagar conta. O personagem que representava o advogado explicava, no final da encenação, a lei humanitária. Tudo era articulado para levantar o seguinte questionamento: se há comida na Argentina, por que têm muitas pessoas que morrem de fome? Boal, em sua mesa, podia ver uma “coisa extraordinária: a interpretação da ficção na realidade. Superposição de dois níveis do real: a realidade cotidiana e a realidade da ficção ensaiada”⁸¹.

Várias dessas experiências foram realizadas com o coletivo teatral argentino *Machete* no início dos anos 1970. De acordo com a pesquisadora argentina Lorena Verzero⁸², o grupo realizou encenações de teatro invisível entre 1971 e 1972 e de dezembro de 1972 a 1973 montaram o espetáculo *Ay, Ay, Ay, no hay Cristo que aguante, no hay!* durante o período pré-eleição presidencial. Dentre as representações de teatro-invisível, era recorrente a *performance* da atriz Bárbara Ramírez que aparecia em público lendo cartas de presos políticos denunciando as condições dos cárceres e suscitando discussões sobre esse assunto. A atriz era retirada desses lugares quando lia as denúncias⁸³.

⁸⁰ Depoimento de Augusto Boal em GARCIA, Silvana (Org.). *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2002, p.252.

⁸¹ BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 2000, p.294.

⁸² Lorena Verzero é pesquisadora em História e teorias da arte. A autora comenta que com o *Machete*, Boal também encenou as peças *El Gran Acuerdo Internacional Del Tio Patilludo*, em 1971, e *Torquemada*, em 1972. VERZERO, Lorena. *Teatro Militante: Radicalización artística y política en los años 1970*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2013.

⁸³ Idem.

Mauricio Kartun – ator e diretor de teatro, ex-integrante do *Machete*, que considera Boal uma das grandes referências na sua formação teatral, “seu primeiro professor”⁸⁴ – afirmou que nessa encenação de denúncia, o público reagia de diversas maneiras, conforme a filiação política que adotavam. Alguns se mostravam indiferentes, mas outros aplaudiam a atriz⁸⁵, mesmo que não soubessem se era uma encenação teatro.

Na Europa, os temas também eram sugeridos dentro dos próprios coletivos que Boal atuava. Os grupos mostravam diversos tipos de opressão, em geral, diferentes daquelas trabalhadas pelos argentinos no *Machete* e pelos peruanos no ALFIN. Com frequência, os trabalhos eram feitos com grupos de teatro que convidavam Boal para ensinar as técnicas de teatro popular criadas na América Latina. Na Europa, começava a fazer dos ensaios e das montagens de TO, com grupos específicos, espetáculos que buscavam esses mesmos questionamentos. Comparando as experiências americanas de teatro-foro às europeias, o dramaturgo afirma:

Fiz muito teatro-foro em muitos países da América Latina, mas sempre como um “ensaio” e não como um espetáculo. Aqui na Europa já fiz alguns espetáculos de teatro-foro como espetáculos. Se lá [na América Latina] as plateias eram pequenas e constituídas de pessoas homogêneas, em que quase todos os espectadores se conheciam (operários de uma mesma fábrica, moradores de um mesmo bairro, fiéis de uma mesma igreja, estudantes de uma mesma escola etc), aqui, além desse tipo de “ensaio” fiz espetáculos para centenas de espectadores que nem se conheciam. Foi uma nova modalidade de teatro-foro que comecei a praticar aqui (...).⁸⁶

A ideia de espetáculos comentada nessa passagem por Boal não remete à noção de demonstração de fórmulas acabadas pelo teatro, mas outra proposta de apresentação e discussão de teatro-foro para além de atuar com grupos fechados através de oficinas. No que concerne às atividades ligadas a determinados grupos na Europa, muda-se o objetivo, quando comparado à experiência peruana, por exemplo, mas amplia-se a ideia de que o TO poderia ser utilizado em qualquer

⁸⁴ KARTUN, Mauricio. *Escritos: 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue, 2006, p.94.

⁸⁵ VERZERO, Lorena. *Op. Cit.*, p. 163

⁸⁶ BOAL, Augusto. *Op. Cit.*, 1979, p.149.

lugar desde que tenha uma opressão a ser superada ou pessoas que acreditem e queiram difundir essas técnicas. Até porque, para obter um efeito político, Boal dizia que precisava haver muitos grupos e muitos oprimidos praticando esses métodos em busca de reais transformações em suas vidas, particularmente, e na sociedade, de maneira mais ampla.

Pensando a noção da contemporaneidade, o filósofo Giorgio Agamben, no texto “O que é o contemporâneo?”, analisa a perspectiva da fratura, fruto de um distanciamento de seu tempo para melhor entendê-lo. Ao trazermos para a condição do exilado, os apontamentos do filósofo permitem uma compreensão sobre o significado do afastamento que, ao contrário do que pode parecer, não é lugar de fuga de seu tempo ou de sua realidade, mas sim a possibilidade de maior engajamento do indivíduo causado pelo desconforto e pelo distanciamento⁸⁷. Para Said, essa vida levada fora do ambiente habitual, esse distanciamento possibilita ao intelectual uma visão mais abrangente, mais original. Ao exilado é possível ver o mundo inteiro como uma terra estrangeira e, ainda, ter um sentimento particular de realização por agir como se em qualquer lugar estivesse em casa⁸⁸.

Augusto Boal esteve *entre lugares*, mas, ao mesmo tempo, buscando seu lugar e, mais, as possibilidades no exílio de criar ferramentas políticas para libertação dos que estão submetidos a diferentes opressões. Era essa vivência do oprimido o ponto de interseção das pluralidades de situações – de grupos ou países – que possibilitava a ideia de um teatro com fronteiras móveis, *em deslocamento*, adaptável a diversas configurações. Além de manter a luta contra a ditadura militar brasileira – tema bastante recorrente em suas obras⁸⁹, suas produções contemplavam outras temáticas e lutas. A militância ganha, portanto, múltiplos sentidos.

⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que é ser contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

⁸⁸ SAID, E. 2003, p.59-60.

⁸⁹ O texto da peça *Torquemada* foi concluído na Argentina, em 1971, e encenado em vários países no exílio. Um dos pontos dessa obra é a denúncia de tortura a que foram submetidos os considerados “subversivos” dentro da ótica da ditadura militar no Brasil. Para uma análise dessa peça v. FIUZA, Sandra. *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971), de Augusto Boal*. Dissertação de Mestrado. Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

Militar era através da linguagem no intuito de provocar. A militância estava ligada a pensar uma linguagem teatral que fizesse com que as pessoas que fossem oprimidas percebessem e sentissem um desconforto de estarem naquela condição. Boal criava grupos e oficinas que fomentavam essas ideias pelos países onde passava durante o exílio.

Na duplicidade de perdas e descobertas proporcionadas pelas experiências exilares, o historiador Mauricio Parada, ao analisar a trajetória do exilado austríaco Otto Maria Carpeaux – que conseguiu asilo no Brasil ao fugir do nazismo europeu – conclui que “a escrita de exílio de Carpeaux foi encaminhada para a renovação e não conduzida pela perda”⁹⁰. Parafraseando o autor, podemos dizer que as criações teatrais de exílio de Augusto Boal tinham como pressuposto essa busca por renovação, recriando o teatro para que pudesse ter uma função prática e transformadora na vida social.

Foi a partir das experimentações naqueles lugares que se aperfeiçoaram as técnicas, que ainda hoje são utilizadas por dezenas de países, sistematizadas no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. E, por que esse título? Boal nos explica, através de seu livro de memórias:

O Teatro do Oprimido, antes de editado, não se chamava assim. (...) Livresiros argumentavam que ninguém compraria um livro de Poéticas Políticas: poesia ou política? Mudei para Poéticas do Oprimido em homenagem a Paulo Freire. Outra recusa: em que estante colocar? (...) Quando, pela primeira vez, pronunciei Teatro do Oprimido, soou estranho. Ainda hoje, para alguns, soa Deprimido, **embora se trate de Revoltado, do que quer lutar, ser feliz**. Imaginem se eu o chamasse de Teatro da Felicidade, Teatro da Revolução, Teatro do Futuro Inventado! – pretensioso. Ficou como é, agora gosto: Teatro do Oprimido!!!
91

O teor libertário capaz de romper uma situação de opressão ou, ao menos, causar estranhamento a ela, traçando um “futuro inventado”, são os vetores principais de todas as formas de *Teatro do Oprimido*. Uma experiência que Boal

⁹⁰ PARADA, Mauricio. “O dever do exilado”. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 8, n. 91, Abril 2013, p. 57.

⁹¹ Grifos nossos. BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 2000, p. 299.

presenciou e que narrou no documentário de Zelito Viana⁹² demonstra esse estranhamento com a situação de ser oprimido e a possibilidade de os métodos utilizados e o teatro em si serem armas para reflexão desse indivíduo que vive uma forma de opressão. A história contada é sobre um grupo de empregadas domésticas que atuava sob a direção de Boal em sindicatos e praças e, certa vez, pediram ao dramaturgo para encenar em um teatro convencional. Realizado o desejo, foi feito o espetáculo: sucesso. A peça acabou sob aplausos.

Todas as atrizes estavam sorridentes, exceto uma que se encontrava chorando no camarim. Boal foi encontrá-la, questionou o motivo do choro e ela respondeu que eram ensinadas a serem mudas e que havia um homem pedindo para falarem bem alto para que todos da plateia pudessem ouvir. Ele perguntou, então, se foi por isso que ela chorou, ela negou e continuou, dizendo que tinha sido criada para não ser vista e puseram luzes, holofotes a iluminando. Boal perguntou novamente: “Então, foi por isso que você chorou?” e depois de muito negar, ela disse que se emocionou, quando entrou no camarim, olhou no espelho e viu uma mulher. Antes o que via era uma empregada doméstica e explicou: “mas agora que eu estava iluminada, falei o que pensava, disse as minhas emoções, agora, eu olho no espelho e vejo uma mulher”. Boal conclui: “Não é só ela quem descobre isso, é todo mundo que entra em cena, diz o que pensa, conta suas emoções” descobre quem realmente é⁹³. Essa é uma representação e uma das possibilidades de libertação, segundo o dramaturgo, fruto da *arma eficiente* que é o teatro e, em particular, o Teatro do Oprimido.

⁹² AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido de Zelito Vianna. V. bibliografia.

⁹³ Trecho do documentário de Zelito Viana sobre Augusto Boal e o TO.