

5-2013

## Augusto Boal no Brasil e suas marcas na contemporaneidade

Alai Garcia Diniz

*Universidade Federal de Santa Catarina/PVS-UNILA*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Garcia Diniz, Alai. (2013) "Augusto Boal no Brasil e suas marcas na contemporaneidade," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 26, pp. 57-72.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## **AUGUSTO BOAL NO BRASIL E SUAS MARCAS NA CONTEMPORANEIDADE**

**Alai Garcia Diniz**

**Universidade Federal de Santa Catarina/PVS-UNILA**

### **RESUMEN**

Este ensayo trata de reflexionar y problematizar la recepción interna de Augusto Boal en Brasil a fines del siglo XX. Desde la diáspora latinoamericana, el autor se vuelve una referencia internacional gracias a sus métodos y procedimientos que podrían configurar aquello que en el área de las artes escénicas podría denominarse como sistema Boal. El intento de reflexionar sobre esa trayectoria pasa por examinar uno de los íconos del movimiento artístico de los años 60, el Teatro Arena, una dramaturgia que combinaba el arte con la política durante la dictadura brasileña, las lecturas en el período posterior y, en particular, el campo de las universidades y academias brasileñas de formación de profesionales en el área del teatro.

Con algunos antecedentes cuantitativos frustrados, la configuración de esta reflexión adopta por momentos un carácter especulativo en este ensayo, que por su naturaleza es provisional, y se arriesga a observar cambios en la proyección póstuma de Augusto Boal después de 2009, año de su fallecimiento. El propósito es promover nuevos enfoques sobre la obra de Augusto Boal, sobre todo en el área académica en Brasil, con el fin de visualizar al dramaturgo como creador de técnicas, géneros, procedimientos y un modo de encarar al actor y al no actor, entender las relaciones entre el arte y la política, las artes escénicas y sus contextos, aunque esto es tan sólo un paso que revisita a Boal en lo que él presenta de original no sólo para el mundo, sino también para los estudios de teatro en Brasil.

### **PALABRAS CLAVE:**

Brasil; Artes Escénicas; Augusto Boal; recepción; sistema.

*“A ficção do teatro não visa a reproduzir uma situação do “real”, mas pretende extrair, através da ilusão que ela postula e desmente ao mesmo tempo, os próprios procedimentos pelos quais, contraditoriamente, o social é construído.” Roger Chartier*

Partindo de uma reflexão que problematiza a recepção brasileira de Augusto Boal na academia, este ensaio se propõe a focar alguns aspectos da contemporaneidade dessa obra, assim como entender a divergência entre o crescimento de sua projeção internacional entre os

ALAI GARCIA DINIZ

anos 80 e 90 do século XX, em contraposição a uma certa resistência que se produzia, no Brasil, especificamente, em circuitos universitários. Serviria para constatar tal ideia a escassa visibilidade acadêmica da obra de Augusto Boal em bancos de teses das principais universidades brasileiras até o ano 2000. De treze títulos encontrados, apenas dois trabalhos pertenciam a décadas anteriores (1995 e 1999)<sup>1</sup>.

Em 2007, em uma entrevista a Douglas Tavares Borges Leal, ao responder sobre a disseminação de seu método na Índia, Boal explica por que acha que no Brasil sua recepção começou tarde.<sup>2</sup> Tal percepção do diretor sobre a resistência acadêmica tendo como causa o exílio nem sempre se traduzia em uma rejeição direta de suas propostas, embora esteja claro que, até os anos 90, com raras exceções, vigorou um maior silenciamento no que tange a artigos e teses dedicadas ao autor. Essa produção local contrasta com sua inserção latino-americana e a internacionalização, tradução e difusão de seus métodos no ocidente e no oriente.

### **Primeiros passos**

A proposta de uma pesquisa em um Grupo de Dramaturgia da ANPOLL - Associação Nacional de Pesquisa em Letras e Linguística, formado por pesquisadores, no ano de 2007 - tentou obter respostas sobre esse ambiente de inércia ao sistema de Boal no Brasil.

De duas dezenas de docentes, foi tão pequeno o número de respostas que abdiquei dessa indagação quantitativa, sem, contudo, deixar de aproveitar alguns dados. Neste sentido, vale a pena explicitar que este ensaio tem como pano de fundo a perspectiva de que o silenciamento ao redor de Augusto Boal pertence ao campo de uma especulação sobre esse silêncio que a provisoriedade do gênero permite experimentar.

Também é fato que, após o falecimento de Boal, em maio de 2009, houve uma mudança em sua recepção no cenário brasileiro. O número de teses e estudos produzidos

---

<sup>1</sup> Pesquisa realizada nas páginas da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia apontaram oito (8) títulos sobre Augusto Boal Teatro do Oprimido com a maior parte dos títulos após o ano 2000. A pesquisa sobre Teses e Dissertações no site da USP indicaram mais dois títulos nos anos de 1999 e 2006.

<sup>2</sup> Ao ser indagado sobre o exílio, Boal confirma a suspeita do entrevistador Douglas Leal: Boal – *Por causa do exílio e por causa de uma certa resistência que houve em meios acadêmicos inclusive, e continua havendo. É besteira deles porque é uma coisa que existe, tem que abrir os olhos pra ver que existe.* Entrevista realizada em 15/10/2007. [www.questaodecritica.com.br/author/douglas-leal](http://www.questaodecritica.com.br/author/douglas-leal) acessado no dia 10 de julho de 2011.

desde então podem confirmar isso. Entretanto, nos limites da produção desse ocultamento, para discutir sobre a invisibilidade de Boal será necessário rever certos paradigmas com que se analisou a contribuição desse autor nos meios acadêmicos brasileiros e discutir também o alcance de sua obra no século XXI. O anacronismo de suas obras motivaria essa espécie de rejeição velada? Na tentativa de esclarecer alguns pontos leva-me a tentar contextualizar, minimamente, a produção de Augusto Boal em diferentes momentos e territórios.

### **Anos do Teatro de Arena**

Na esteira de Paulo Freire com a pedagogia do oprimido, Augusto Boal funda um modo de ver o teatro. Meio século depois, serviria o depoimento pessoal de alguém como eu que havia assistido as montagens de *Arena conta Zumbi*? Além de ter passado, na época, pelas primeiras experiências com *o teatro Jornal*, em oficinas para grupos amadores de São Paulo no Teatro São Pedro que por sua vez levavam para a periferia as propostas no início da década de 70?

A inserção de Augusto Boal frente ao Teatro Arena em mais de uma década, sem dúvida, tem sido largamente historiada e comentada nas academias brasileiras de cursos de teatro, pois faz parte da trajetória da arte nos limites geopolíticos e em circunstâncias que a memória não pode deixar de enfocar.

É certo que, no século XXI, tem crescido as pesquisas sobre sua obra, no entanto, parece ainda persistirem os rechaços velados em algumas academias que não chegaram a realizar a memória das transformações do teatro e seu público no Brasil, a fim de verificar como a proposta de Augusto Boal atendeu e cumpriu com os anseios de uma juventude que necessitava contestar o status quo, os rumos sociais e políticos que fatiava o mundo em dois universos estanques, refiro-me à Guerra Fria, e lutava contra tudo o que rompesse esta lógica. A década de 60 ainda compreendia a possibilidade da utopia e o Teatro Arena, o Oficina e alguns outros grupos foram as molas que impunharam bandeiras. Começamos então com a fase de participação de Boal no Teatro de Arena entre 1956 a 1971. Um dos primeiros espetáculos dessa nova dramaturgia seria a peça *Revolução na América do Sul* (1960) de Augusto Boal, sob a direção de José Renato. Além de estar diretamente vinculada ao imaginário da época, a peça evidencia uma grande transformação na dramaturgia pela busca do farsesco e a diluição do realismo cujo conflito se arma ao redor de um protagonista. Contra possíveis críticas ao engajamento político da obra, Boal preventivamente escrevia:

ALAI GARCIA DINIZ

há tempos, um crítico afirmou que não se deve meter política em teatro. Essa resistência ao tema proibido jamais teve razão. Teatro não é forma pura, portanto, é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação metafísica. E se política é tão bom material como qualquer outro. (*Revolução 6*)

Essa obra de Boal criticada como a que deixa em segundo plano a estética, não deixou de representar um pioneirismo no campo brechtiano do teatro brasileiro e um marco no rumo tomado pela busca e atração de um público estudantil, sequioso de reflexões sobre a atuação intelectual naquele tempo e lugar. Houve o início da convergência entre os anseios de participação da juventude nos destinos nacionais e o foco vivo da arte dramática em situação de opressão. A proliferação de um tipo de engajamento político nacional, popular e democrático que nascia com o ***Centro Popular de Cultura – CPC***, criado em 1961, no Rio de Janeiro a partir da conexão com o movimento estudantil, arregimentava setores da música, artes plásticas, teatro, literatura e cinema para conscientizar as massas em portas de fábrica, favelas e sindicatos. De modo paternalista e militante essa fulguração marxista construía, nos anos 60, um discurso utópico do qual se nutriu muitos grupos de teatro, dentre eles o Teatro de Arena. Abaixo, o depoimento de Ferreira Gullar que fez parte do CPC mostra como era vista a arte na década de 60:

De qualquer maneira, acreditava-se que através do teatro, do cinema, da arte a gente poderia ajudar a conscientizar as pessoas, fazê-las compreender a verdadeira situação deste país e o que era preciso fazer para mudar isso. Então a arte era vista como um instrumento para nós chegarmos a esta nova sociedade. Através do esclarecimento do povo até chegar lá. Então, a questão estética ficava num plano secundário, a coisa prioritária não era fazer uma bela peça ou um belo poema. Era fazer uma peça que tivesse eficácia política. (*Entrevista com Ferreira Gullar*)

Em meio a essa vinculação da arte com a política, um fragmento da entrevista de Augusto Boal ao jornal *O Estado de São Paulo* em 1964 serve para constatar o rumo que o Arena havia tomado para tentar sanar:

... a falta de comunicação de muitas das nossas montagens: o teatro lá, e o público cá. Várias tentativas tem sido feitas para restabelecer o teatro de autoria brasileira – não somente o teatro do dramaturgo brasileiro – o espetáculo do homem do teatro brasileiro. (*Entrevista*)

Ao lado de alguns outros grupos de intenso labor no Brasil, redirecionava-se o mapa de uma dramaturgia em busca de autores locais que se dinamizava com uma dramaturgia, atuação e direção renovadoras, à luz de experiências que se multiplicavam em oficinas a grupos amadores de periferia de São Paulo. Sem ter consciência do nacionalismo que a

## AUGUSTO BOAL NO BRASIL E SUAS MARCAS NA CONTEMPORANEIDADE

proposta carregava, é certo vincular este discurso de Boal a um imaginário da década de 50 permeado pela busca de uma economia centralizada na indústria brasileira, um dos eixos da política de Juscelino Kubitschek.

Ainda que o foco central desse ensaio não sejam as peças teatrais de Boal, apenas tangenciadas com algumas reflexões sobre sua trajetória polifacética no campo das artes cênicas, vale a pena recordar a proposta de Raymond Williams de que:

...quando se analisa métodos de escrita e encenação e sua realidade material nas estruturas dos teatros, mas também nas formas dos textos...o que deve ser enfatizado é a profunda relação entre os métodos de escrita e encenação e determinadas visões da realidade. (220).

Apoiando-me nesta assertiva, neste caso específico, observo que uma visão particular dos caminhos da cultura no Brasil determinou um padrão dramático dos anos 60, impondo-lhe marcas indelévels como a da peça *Revolução na América do Sul* (1960). Entre o musical e a revista ( gêneros também usados por Bertold Brecht), a uma trajetória e diluição da personagem José da Silva no emaranhado de situações de opressão, Boal cria uma montagem que arrasa o esquema realista e decompõe o protagonismo. Isto levou o crítico Décio de Almeida Prado a levantar dúvidas sobre o perigo de uma oscilação, quando em lugar da arte teatral, a encenação pendia para o “povo”. (*O teatro brasileiro* 100). Essa sobrecarga política diante dos recursos estéticos não impedia, ao mesmo tempo, que Décio de Almeida Prado, na sua obra *O teatro brasileiro moderno*, reconhecesse que, paralelamente, o Teatro de Arena significou, nos anos 60, uma profunda transformação estética no Brasil.

À luz dos acontecimentos como a polaridade dos EUA e URSS na Guerra Fria, por um lado e a vitória da Revolução Cubana em 1959, oferecia uma conjuntura que comprometia a visão de um espetáculo que pretendia extrapolar o público de elite a fim de alcançar um público universitário, ávido de reflexões sobre o status quo e que se estava sendo atraído para a platéia, ao mesmo tempo em que se forjava um pensamento crítico, estimulava-se a busca de um palco que circulava em forma de arena para o embate, atuação e a aproximação de sujeitos que experimentavam, coletivamente, uma outra estrutura de sentimento.

À distância cabe ler que a década de 60 torna-se, de fato, um ponto de inflexão do teatro no Brasil com a formação de um novo público e sua ampliação rumo à democratização da arte cênica que convive com os riscos que tal visão acarreta na dramaturgia daquele tempo em particular.

As novas experiências de preparação do ator (com Stanislavski e a criação de jogos); o despojamento da cena e a proximidade do espectador, aliava-se a um engajamento político

ALAI GARCIA DINIZ

que concebia a cultura sob o prisma da *agit prop* que o modelo nacional-popular disseminava, levando Boal a conceber espetáculos muito diferentes dos comerciais.

Dentre outros, os mais significativos desse modelo: *Arena conta Zumbi (1965)* e *Arena conta Tiradentes (1967)*, propunham uma condução musical (espécie de *Broadway* engajada?) demonstrando como, mesmo após o golpe militar de 1964, em lugar de ceder a uma nova conjuntura política, constituía-se um dos cenários culturais de resistência dos grandes centros urbanos. A sutileza do musical em ritmo de percussão, herança da palavra cantada de uma oralidade afro-descendente, usada para levantar a memória da escravidão ou do colonialismo, testava pela primeira vez o sistema coringa de Boal, criado à luz da proposta épica brechtiana que sobrepunha a narrativa à atuação, a fim de ativar a reflexão do espectador e criar a distância da catarse. Para Décio de Almeida Prado, menos afeito ao “novo ideal do nosso teatro de esquerda”, com um ponta de ironia, indaga: *Arena conta Zumbi* seria: “um comício político cantado e dançado, um frenesi de movimentos, de rumor, com muito poucas perspectivas realmente novas.” (Exercício 68)

Tal proposta absorve o desejo estudantil de participação política e demonstra como o teatro oferecia um crescente confronto com a ditadura que ia tecendo sua rede de medidas entre 1964 a 1968, com o Ato Institucional no. 5 de modo a atingir, visceralmente, as práticas culturais com a censura. As perseguições e constantes formas de pressão acaba desterrando a *Opinião* e expulsando os melhores quadros da arte brasileira: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Augusto Boal, entre tantos outros artistas.

Assimilando o enfoque de Sara Rojo (UFMG), em 2006, em sua resposta à pesquisa sobre a contribuição de Boal: “na linha do teatro político (Piscator, Brecht, etc.) é o maior metodólogo do teatro latino-americano”(2006).<sup>3</sup> Com o distanciamento dos fatos, em mais de meio século, e com os mecanismos virtuais e eletrônicos, seria possível redimensionar a contribuição de Boal, fora dessa conjuntura de leitura circunstancial de uma dramaturgia, e, para além do messianismo das doutrinas hegelianas de classes que, de certa forma, relegava a um segundo plano outras exclusões de gênero e etnia, o que o faz repensar mais tarde. A eficácia do sistema de Augusto Boal é que, de fato, seu legado penetra no campo das epistemes do drama e adverte para um novo rumo metodológico para oferecer uma

---

<sup>3</sup> Pesquisa realizada por Alai Garcia Diniz com os participantes do Grupo de Trabalho Dramaturgia e Teatro durante o XXII Encontro da ANPOLL, realizado em na PUC/São Paulo, ANPOLL (2006).

imaginação fundadora para teatro e desse ponto do planeta - América Latina - com suas contingências e situações concretas para o resto do mundo.

Como seria possível para um curso de Artes Cênicas deixar de esmiuçar a trajetória de tantas descobertas técnicas e metodológicas? É esse o principal foco desse ensaio, entender como a obra de Augusto Boal potencializa uma atuação viva da arte diante da complexidade do mundo contemporâneo.

### **Das categorias exiladas entre 70 e 80**

Voltando-me então a outro contexto de produção, o exílio marca um salto a mais na reflexão de Boal que começa a estruturar o que já vinha experimentando no Brasil, ao publicar na Argentina sua obra *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* (1974). As categorias do teatro popular constitui a primeira parte da obra que, segundo ele teria sido escrita no Brasil e representaria uma tomada de posição que além do teatro “do povo e para o povo”, defende que “não podemos, pelo menos na América Latina, abandonar o público que habitualmente vai ao teatro, porque lhe pusemos o rótulo de “burgueses”. (*Técnicas* 35)

De certa forma, aqui o próprio autor deixa escapar a intuição crítica sob a ideia de rótulo que generaliza e discrimina. Então apela para as subdivisões de classe como “burgueses; pequeno-burgueses” para assimilar as “pessoas híbridas”. Isto é, que “pensam como burgueses sem desfrutar como tais” (*Técnicas* 34) e que poderiam se transformar com o enriquecimento que a perspectiva do povo poderia trazer através da peça.

Ele propõe uma disputa do teatro de esquerda pela “maioria silenciosa”( a grande massa) que pode superar as classes e castas. A crença em uma mensagem, a “verdadeira”, marca ostensivamente um teatro de conteúdo explícito na perspectiva de enfrentamento da cultura em período de censura e repressão política, postura que se combinava a períodos ditatoriais.

A última categoria compreenderia mais do que uma reflexão, uma proposta fundacional: o “teatro jornal é feito pelo povo e para ele mesmo “ (*Técnicas* 52). Na época, simplificava-se a oposição entre duas categorias do “teatro popular” de Boal, o “povo” (quem vende a força de trabalho) da população (antipovo). (*Técnicas* 17). O que a força dos movimentos feministas, admitirá nos anos 80 e que Boal, atento, saberá a partir de então, incorporar às antigas polarizações da esquerda. Cabe ainda avaliar a proposta de teatro jornal que exigiria redefinir a categoria de “povo” e de ‘popular”. O desgaste das categorias utilizadas bem como a visão de uma verdade a ser repassada como a “verdadeira”, mais tarde,

ALAI GARCIA DINIZ

no ano 2000, será Boal, o próprio autor a realizar uma reflexão crítica sobre visão dos anos 60:

A isto chamo Síndrome Che, que tantos de nós, um dia padecemos. Querer libertar escravos à força: tenho a minha verdade, sei o que é melhor para eles, então, já, façamos o que quero que façam. Sei que é certo. Vejo o que não podem ver: venham comigo, quero abrir seus olhos. Têm que ver o que vejo, pois vejo o caminho certo! As intenções, as melhores. A prática, autoritária: vinha de cima. (*Hamlet*: 1)

As categorias sociológicas de “povo” e “popular, segundo explica Jesus Martin Barbero, foram usadas no século XIX e XX, como libelo para os mais diferentes objetivos. Em *Dos meios às mediações* (1986), a figura do povo legitimava o conceito de burguesia, pois seria o polo de uma ausência ou falta, isto é, pela sua negatividade. O mesmo se dava para a cultura de elite e a popular. O popular seria definido então pelo que faltava e essa ausência de cultura se ligaria à idéia oposição à elite, portanto desprovido de capacidade de ação política do ponto de vista de uma ação racional. Neste sentido, a camada intelectualizada de artistas, comprometidos com a utopia revolucionária, faria o papel de vanguarda para sua conscientização. Há no bojo dessa visão um sintoma autoritário que, em 1998, o próprio Boal negará com muita propriedade. Portanto, o que fica do primeiro capítulo da obra não se reduziria à tarefa de “ler corretamente” (*Técnicas* 54), entretanto por que não experimentara o teatro jornal na atualidade ampliando a esfera do suporte escrito do jornal para circular também pela internet e outros meios de comunicação, como um pretexto para um encontro criativo a fim de improvisar e discutir em pequenos grupos, restaurando em escolas e encontros sociais, a busca do momento lúdico em comunidade?

Enquanto a viagem de Boal toma outros rumos na América Latina e daí para a Europa, com inúmeras traduções de seu livro mais popular sobre as técnicas criadas para um teatro que dissolve a distância entre ator e espectador, com o teatro jornal, o teatro invisível e outras formulações que se reúnem sob o escopo da qualificação de “popular”, para muitos superadas pela diluição do termo classe nas transversalidades de etnia, gênero e outras formulações contemporâneas.

No Brasil dos anos 70, a ditadura seguia adotando mecanismos para inibir a circulação de certo tipo de dramaturgia contestadora, para além da censura, ao ampliar significativamente o alcance do meio televisivo como um novo canal de aglutinação massiva que capta os desígnios do poder vigente.

Outras perspectivas do exílio de Boal, em diferentes contextos dessa diáspora entre 1971 e 1986, de quinze anos, certamente farão parte das reflexões de outros pesquisadores,

por isso me interessa considerar, neste período, o que ocorre, internamente, nos anos 70, para entender o processo dessa invisibilidade interna de Boal.

Vale a pena recordar que o contexto político da ditadura, no governo de Ernesto Geisel de 1974 a 1979, se anuncia prometendo menos perseguições políticas, em meio a uma recessão internacional e o fim do milagre econômico. Tal projeto se revela um engodo para a redemocratização a partir de algumas ações contraditórias por parte da linha dura do exército, em 1975 e em 1976, com assassinatos sob tortura do jornalista Vladimir Herzog e do operário Manoel Fiel Filho nas dependências do DOPS em São Paulo.<sup>4</sup>

No Brasil, a conjuntura de repressão continuava eliminando vozes, mas as teses de Boal se firmam em dimensão ocidental como um legado de humanismo ao “demonstrar que o teatro pode ser praticado por qualquer pessoa (ainda que não seja um artista), em qualquer lugar (ainda que não seja um teatro), assim como futebol...” (*Técnicas* 54)

E por falar em futebol, neste mesmo ano de 1976, o silêncio sobre Augusto Boal se rompe, graças a uma canção que, de modo circunscrito e indireto cala fundo, quando, em momento de grande repressão, o dramaturgo, sem querer, torna-se um ícone no universo da diáspora brasileira, representando a todos aqueles que não podiam voltar. A partir de um vocativo, a melodia de Chico Buarque dirige-se a “Meu caro amigo”, justamente a Augusto Boal, naquele momento, residente em Portugal. Em forma de uma carta cantada, a melodia

---

<sup>4</sup> Há um momento de escritura em que o ensaio pode assumir a voz do testemunho e propor uma digressão complementar a título de ilustração? Em 1975, quando eu exercia a docência de Português em uma escola pública da periferia de São Paulo (Embu), fiz um comentário em sala de aula desconfiando de uma notícia sobre o suposto “suicídio” do jornalista e professor universitário Vladimir Herzog a meus estudantes adolescentes. Isto ocasionou-me a perseguição e a uma prisão no DOPS por 36 dias (de 03 de novembro a 09 de dezembro de 1975), que ao fim, por falta de provas de maior envolvimento subversivo sobre minha pessoa, após algumas raras formas de torturas, culmina com uma demissão sumária do quadro docente que se justificava pela ausência de trinta dias no trabalho. O Estado me reteve por 36 dias em uma prisão e me demite por faltas injustificadas no mesmo período. Este foi apenas um relato autobiográfico, um grão ínfimo sofrido na pele daquele cotidiano que serve apenas para mostrar a que ponto chegaram os desmandos que a ditadura cometeu contra as pessoas não afinadas e para mostrar o quanto há ainda para ser desvendado sobre o período.

ALAI GARCIA DINIZ

marca uma época de chumbo, em 1976, pois para os que ficaram e os que deixaram o país, esse poema vai ganhando popularidade para chancelar a década do exílio para tantos perseguidos, foragidos que marcavam uma viagem sem retorno possível, em um tempo em que o poder político desterrava corpos, exercia a trancos e barrancos o poder sobre a vida e a morte, tolhendo o ato de ir e vir em uma experiência humana que só podia escapar pelo riso forçado da ironia:

Meu caro amigo me perdoe, por favor  
Se eu não lhe faço uma visita  
Mas como agora apareceu um portador  
Mando notícias nessa fita

Aqui na terra tão jogando futebol  
Tem muito samba, muito choro e rock'n'rol  
Uns dias chove, noutros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta (...)

A partir do uso do tratamento íntimo “Meu caro amigo” e dos clichês epistolares, há uma condensação do interdito, que, em lugar de esvaziar o sentido, acaba dotando a letra de uma polissemia comovente até o efeito do estribilho em forma de gíria que pretende banalizar a censura (“a coisa aqui tá preta”) e recalca no óbvio o aparente descaso pelo cotidiano. A construção entre o impulso para a amizade e sua impossibilidade real, limita-se por uma estrofe redundante em termos semânticos na esfera do “aqui” que não indica apenas a mesmice como um cerceamento para a ação, restrita ao futebol, mas como algo que se compartilha pelo medo e pelas novidades que inexistentes. Se a década de 60 era a do convite para a ação, a de 70 representou a do subterfúgio. E a redundância parece ser a única ação que se configura no espaço territorial da “terra”. Como não se pensar na intertextualidade irônica com a “Canção do exílio”, romântica de Gonçalves Dias; embora, em lugar dos pássaros que gorjeiam, a única ações possíveis sejam as inofensivas, as do jogo do contente: futebol, samba, rock and roll, entre sutilezas de uma resistência que a própria canção possibilita com a marca da ironia.

### **Pedagogia ou teatro do oprimido?**

Caberia ainda esclarecer a relação entre a pedagogia do oprimido de Paulo Freire e o teatro do oprimido de Boal. Teorias contemporâneas e produzidas de modo transnacional,

como consequências de exílios e da diáspora, aparece claramente delineada em entrevista a Renato Rovai e Maurício Ayer, em que Boal explica que:

... foi uma homenagem que fiz a ele. Porque três ou quatro anos antes o Paulo Freire tinha escrito a *Pedagogia do Oprimido* e eu havia adorado o título, pensei em colocar o nome do meu livro de *A Poética do Oprimido*. Mas o meu editor, que era argentino – porque era 1974 e ainda estava exilado –, argumentou que não podia ser esse título porque os livreiros diziam que não sabiam onde iriam colocar, em que estante. Se colocavam na estante de poesia ou de teatro... (risos) Foi o Daniel Diniz, o editor, quem sugeriu *Teatro do Oprimido*.” (*A gente*)

É certo que os termos coincidem, mas há algo mais que aproximam os dois pesquisadores. Em primeiro lugar, a questão ética que norteia as duas pedagogias ao tomarem partido pela inclusão de quem, no Brasil, historicamente, esteve alijado dos bens culturais. Em segundo lugar, por mostrarem que quem chega à sala de aula, ou a uma oficina de teatro também tem um saber e a disponibilidade para ensinar deve ser de uma via de duas mãos. Além do mais, todos podem aprender a ler, escrever e a atuar. Há semelhança entre as duas pedagogias, no sentido de que fundaram novas percepções epistemológicas, tanto na educação, como no teatro.

E neste ponto do ensaio, quando o leitor já está de posse de duas conjunturas do Brasil momentos bastante diferentes da conexão entre Boal e a cultura brasileira, caberia entrar para o outro ângulo dessa proposta, ou seja, as marcas da contemporaneidade contidos na obra de Augusto Boal.

### **Marcas de contemporaneidade**

Considerada uma época bipolar com a Guerra Fria de um lado e a revolução cubana de outro, essa dicotomia marca a década de sessenta no Brasil pelo estreitamento cultural e a censura com o golpe de estado das Forças Armadas em 1964 e a contribuição que Augusto Boal oferece ao teatro no século XX deriva de uma epistemologia complexa que reúne um sistema de tecnologias referentes ao trabalho de ator, à dramaturgia e modos de espetacularidade que se constrói a partir da década de 60 em São Paulo e se aprimora no exílio e ganha projeção, de modo geral, para culminar no ano de 2007 com um reconhecimento internacional ao receber o prêmio na Holanda. Sem contar que ao retornar e iniciar a carreira político partidária, Boal cria outras facetas a seu teatro.

Em diálogo com o presente, pode-se associar essa fundação das técnicas dramáticas de Boal da década de 70, com o que se chama hoje o movimento ecopoético das cartoneiras,

ALAI GARCIA DINIZ

iniciado na Argentina com a Eloisa kartonera de Washington Cucurto. As cartoneiras permitem reunir os recicladores de papelão, portanto um aspecto da economia informal contemporânea da América Latina, com a literatura, uma vez que escritores independentes que querem publicar seus poemas encontram nas cartoneiras um grupo que se mantém pela produção literária. De modo transversal e interdisciplinar, através da imaginação, esta é apenas uma das pontes em que tanto o teatro como a poesia dialogam ao tornar possível o acesso a bens culturais, originalmente excludentes, para formar grupos de interação e intersubjetividade, cujo formato produzido na América do Sul, paralelamente à globalização, representa uma das saídas locais para o campo das artes.

Neste sentido, há que se destacar que o grande achado do Teatro do Oprimido, não vem a ser a morte do opressor, nem a liberação do oprimido a partir da utopia de uma revolução socialista, ideias estas reformuladas pelo próprio Boal, quando diz que:

Agora em 1998, quando tantas certezas se transformaram em dúvidas, quando tantos sonhos murcharam, expostos à luz do sol, e tantas esperanças se transformaram em decepções – agora que estamos vivendo um tempo de tanta perplexidade... agora mais do que nunca, eu acredito que é tempo de um teatro que, na pior das hipóteses, fará as perguntas certas nas horas certas – mesmo que não tenha as respostas. (*Jogos 347*)

O fato de Augusto Boal criar um procedimento referente à transformação do espectador passivo em ator, sem nenhum tipo de discriminação, como um ser ativo capaz de exercer seu desejo, suas reflexões em espaços públicos afirma um projeto de participação.

É esse o foco que, neste ensaio, continua em vigor e distingue seu sistema teatral. A partir do entendimento de que Boal trabalha em arte, não como uma prerrogativa de quem tem talento, “dom” ou destaque entre o comum dos mortais, mas como uma busca e descoberta da (inter) subjetividade e cooperação, de modo que a expressão particular é a que libera o ser humano para refletir sobre temas comunitários como mola propulsora para ação.

Além dessa marca, vale recorrer a pesquisas que, surgidas, apenas recentemente, ganham reconhecimento pela originalidade e sistematização interdisciplinar sobre as técnicas de Augusto Boal. Entre outras, destaco a tese de Douglas Tavares Borges Leal que me chamou a atenção por colocar em diálogo duas esferas, aparentemente, bem distantes: Teatro e Contabilidade se intitula *Narrativas de participação. Estudo foucaultiano sobre a poética do oprimido*, defendida na Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da USP em 2010.

Propondo-se a estudar como as técnicas do Teatro do Oprimido usadas desde 1998, no Orçamento Participativo de Prefeitura de Santo André, apresentaria o risco de promover a

manipulação em vez da luta, o autor conclui que seria preciso entender hoje quem seria o oprimido e quem seria o opressor, pois o maniqueísmo camufla a ambiguidade das relações na atualidade. Neste estudo de caso, o pesquisador sugere que a poética do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo de Santo André se renove para a emergência de um teatro da ordem da biopolítica (Leal 221). A partir da utilização do conceito foucaultiano, segundo Leal, redimensiona-se o conceito de opressão no sistema de Boal, pois hoje o oprimido não é o que deseja e defende e registra seu desejo de mudança na negociação, mas aquele que está acuado, alienado e impedido de exercer seu pensamento. (Leal 207)

Ao retornar, Augusto Boal encontra o país tentando se reerguer do obscurantismo cultural a que foi relegado. Entretanto, já não é possível recobrar as mesmas estruturas de sentimento (Raymond Williams) e o “opressor e o oprimido” tomaram facetas ambíguas que Boal teria que reciclar.

Viria daí sua invisibilidade na cultura acadêmica de algumas regiões do país? Ao passo que retorna em evidência do exterior, no interior da “comunidade imaginada” doniminada Brasil Boal fica carimbado com o rótulo dos anos 60. Por um modo de fazer política que transcende as explicações ligeiras, o certo é que, diferentemente de outros países que escancararam as perdas, em que as *madres* colocaram fraldas na cabeça, não se importaram em serem chamadas de loucas e reclamaram corpos como na Argentina, no Brasil, muitos fantasmas da ditadura militar e documentos secretos encerrados no armário, só hoje alguns parecem estar disponível a uma Comissão da Verdade.

E para concluir, vale a pena recordar a Alain Badiou que em uma de suas conferências sobre “Verdade e sujeito” entende este último não como um ser, uma origem, um sentido, mas como um ponto de verdade (44).

Verdade para o filósofo francês se diferencia de saber por sua novidade. Aquilo que Boal chegou a denominar como *pedagogia*. Hegel diz que a verdade é um percurso. Boal é, pois o construtor de uma pedagogia dramática, de um ponto de verdade que interrompe a repetição no teatro e forja um modo aberto de criar grupos, formar atores e relacionar o fazer teatral com seu contexto e cujo evento indica uma aposta que começa com uma decisão de dizer. (Badiou 46)

À etapa de projeção no Brasil dos anos 60 como integrante da direção do Teatro de Arena em São Paulo, segue um longo período de exílio latino-americano, em que Boal se esmera em contínuo processo de experimentação criando novas metodologias como a do teatro invisível ou sistematizando técnicas anteriores, mostrando que, no hemisfério norte

como no sul, pode-se constituir hoje em lenda viva no terreno complexo da estética como política e da política como estética.

Em sua proposta teatral dá voz aos atores do cotidiano, a quem, anonimamente, a elite intelectual (mesmo a de esquerda) se referia. Propunha vozes de quem permanecia emudecido diante do discurso sofisticado das teorias maoístas, trotskistas ou leninistas de plantão.

O que Boal não explicita é que sua opção também era a de militante. Opunha-se ao campo inimigo do velho teatro e rejeitava o teatro tradicional ao abrir-se à fábricas e prisões. Semelhante ao que Maiakovski tentou em vida, deixava o habitat comum do teatro (o palco, a arena do teatro) e abolia a facilidade do reconhecimento do evento para buscar o público no espaço particular da fábrica, do ônibus ou do bairro.

No número 136 da Revista Cult, Welington de Andrade escreve um artigo em “Homenagem a Augusto Boal” e confirma o que tenho tentado demonstrar neste ensaio:

Artista fundamental para a compreensão da cultura contemporânea no Brasil, Augusto Boal conciliou o engajamento político a uma inventividade estética surpreendente. (*Homenagem*)

Mesmo configurado historicamente na arena do projeto nacional-popular que formou uma vanguarda estética militante dos “anos de chumbo”, no século XXI, Augusto Boal supera esse rótulo simplista, como uma personagem que no exílio ultrapassou a diáspora para transformar um sistema de arte dramática que dialogava com outros contextos políticos. Ao retornar, de eleitor a legislador, Boal operou uma dinâmica que fez saltar o ator do espectador e nessa artimanha fundou um sujeito, um ponto de verdade que, no presente, vai sendo reproduzido direta ou indiretamente, em novos contextos e situações mas, como dizia o próprio Boal, sem aceitar as idealizações. (*Técnicas* 206)

No Brasil, as pesquisas que agora começam a pipocar na academia, pretendem refletir sobre o sujeito não para reproduzir esquemas utópicos, de modo dogmático, mas para tornar contemporâneo o que um ator possa levar para sua cena coletiva.

### Referencias bibliográficas

AUGUSTO BOAL NO BRASIL E SUAS MARCAS NA CONTEMPORANEIDADE

ANDRADE, WELINGTON DE. 'Homenagem a Augusto Boal'. *Revista Cult* 136.

<http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/> acessada no dia 03 de novembro de 2011.

BADIOU, ALAIN. *Para uma nova teoria do sujeito – conferências brasileiras*. 2ª. Edição.

Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994

Banco de Teses e Disserta es da USP. Disponível em <http://www.theses.usp.br> Acessado em 20 de novembro de 2011.

Biblioteca Digital de Teses e Disserta es do Instituto Brasileiro de Informa o em Ciência e Tecnologia. Disponível em [http. bdtd.ibict.br](http://bdtd.ibict.br) com. Acessado em 20 de novembro de 2011.

BOAL, AUGUSTO. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Lisboa: Centelha, 1977.

---. Entrevista. *O Estado de São Paulo*. 13 de abril de 1964, p.11.

--- *Revolu o na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1960.

--- *Jogos para atores e não-atores*. 12ª. Edi o revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 2008.

--- *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 10ª. Ed. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 2010.

--- *Est tica do Oprimido*. Rio de Janeiro: Funarte, Garamond, 2009.

--- *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

*Cadernos Teatro de Arena*, SP: Centro Cultural, 2008. Acesso 03 de outubro de

2011. <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/>

Entrevista com Ferreira Gullar. Publicado em *Teatropolitico60* em 04/02/2010

<http://teatropolitico60.wordpress.com/page/2>. Acessado dia 28 de novembro de 2011.

FREITAS FILHO, JOSÉ FERNANDO DE. *Com o século nos olhos – teatro musical e expressão política*

*no Brasil. 1964 -1979*. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literaturas, Literatura Brasileira pela UnB, 2006, em

<http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4476/1>. Acessado em 15 de novembro de 2011.

LEAL, DOUGLAS TAVARES BORGES. Entrevista com Augusto Boal no Centro de Teatro do Oprimido, Rio de Janeiro, 15/10/2007. Disponível no Centro de Documenta o da

ALAI GARCIA DINIZ

- CENTRO MARIO SCHENBERG de Documentação da Pesquisa em Artes, ECA/USP  
<http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php>. Acessado a 03 de outubro de 2011.
- LIMA, MARIÂNGELA ALVES DE. “História das Idéias.” Revista *Dionysos* 24, outubro de 1978; São Paulo.
- PATRIOTA, ROSANGELA. «História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2007.
- PRADO, DECIO DE ALMEIDA. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.  
--- *O teatro brasileiro moderno*, São Paulo: Editora Perspectiva/USP, 1988.
- ROBERTA, LUCIA. “Fim de ato para Augusto Boal”. 4/5/2009, em  
<http://www.orbum.org/fim-de-ato-para-augusto-boal>
- ROVAI, M E AYER, M. “A gente aprende ensinando”: entrevista de Boal. *Revista Forum*, 2008. disponível em Teatro político da década de 60 –  
[http://teatropolitico60.wordpress.com/page/2/Entrevista com Euclides Coelho de Souza e Adair Chevonicka – 05/02/10](http://teatropolitico60.wordpress.com/page/2/Entrevista-com-Euclides-Coelho-de-Souza-e-Adair-Chevonicka-05/02/10) –Acessado no dia 28 de novembro de 2011.
- WILLIAMS, RAMOND. *Drama em Cena*. Trad. Rogerio Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.