

5-2013

## Influências de Augusto Boal no teatro político argentino

Juliano Borba

*Universidade do Estado de Santa Catarina*

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

Borba, Juliano. (2013) "Influências de Augusto Boal no teatro político argentino," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 26, pp. 163-179.

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.

## INFLUÊNCIAS DE AUGUSTO BOAL NO TEATRO POLÍTICO ARGENTINO

**Juliano Borba**

**Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil**

### RESUMEN

Augusto Boal y su esposa, la actriz y psicoanalista argentina Cecilia Thumin Boal vivieron en Brasil hasta el año 1971, cuando fueron a la Argentina, después que Boal fue preso por la represión de la dictadura militar en Brasil. En Argentina Boal siguió desarrollando su investigación sobre las formas participativas de teatro. En este artículo se habla de teatro argentino contemporáneo, especialmente Teatro Comunitario y el Teatro del Oprimido. Propongo que, a pesar de sus diferencias, trabajan de acuerdo con algunas de las características y metodologías similares a las sistematizadas por Boal. *Los calandracas* es un grupo tradicional de teatro callejero del barrio Barracas de Buenos Aires. En 1996 formó junto con la comunidad de vecinos un nuevo grupo de teatro comunitario, el *Circuito Cultural Barracas*. La obra teatral *En la vereda* es una práctica teatral muy similar al teatro-foro de Boal, pero que el grupo llama *teatro para armar*. Por otro lado, para RELATO-SUR, una red de grupos de Teatro do Oprimido, es una experiencia teatral factible y práctica dentro de ese país.

### PALABRAS CLAVE

Ausuto Boal, Argentina, teatro comunitario, teatro-foro, teatro del oprimido

### Introdução

Em diversas partes do mundo a influencia de Augusto Boal sobre teatro político e teatro comunitário é evidente se observamos essas práticas ou se estudamos suas teorias. Nos anos 70 e 80 parte das ações de teatro comunitário realizado no continente africano foi conduzida por agencias de desenvolvimento em uma abordagem pouco participativa. As obras geralmente eram doutrinárias e versavam sobre temas específicos, principalmente nas áreas de saúde pública,

alimentação, e produção agrícola. Essas práticas teatrais foram sendo avaliadas criticamente principalmente a partir dos conhecimentos de Paulo Freire e de Augusto Boal que providenciaram uma linguagem teórica e metodológica para viabilizar e disseminar um modo dialógico e participativo dessas práticas. Nas reflexões teóricas de L. Dale Byam (1999), Eugene van Erven (1992) e Marcia Pompeo Nogueira (2002) é possível identificar essa influência teórica atuando na África, Ásia e América Latina principalmente a partir dos anos 80.

Na década anterior, nos anos setenta, a América Latina foi emblematicamente dominada pelas ditaduras militares de direita e pelas correlatas lutas por liberação política. No que se refere à liberação, os artistas fizeram uma linha de frente simbólica e cultural contra a repressão das liberdades e direitos humanos, da qual Boal foi um dos protagonistas, juntos com outros artistas de esquerda. Depois de ser preso e torturado, no ano de 1971, Boal se exilou em Buenos Aires, na Argentina, onde permaneceu até 1976. Escreveu diversos livros e peças teatrais entre as quais a peça *Torquemada* sobre prisão e tortura e dirigiu obras teatrais, ao mesmo tempo em que experimenta e desenvolve algumas práticas de teatro participativo, como o teatro invisível: formato teatral no qual atores atuam uma ação teatral dentro da vida cotidiana, sem revelar que estão fazendo teatro, para provocar reação das pessoas e estabelecer debate. Boal conta que o teatro invisível surgiu da necessidade de fazer teatro de rua e do perigo que tal ato representava na Argentina daquele momento. Então eles fizeram teatro na rua sem dizer que era teatro.

De sua residência em Buenos Aires, Boal colaborou artisticamente em diversos países da América Latina, principalmente Peru, Equador, Chile e Cuba. Com a publicação do seu livro *Teatro do Oprimido*, sua residência em Buenos Aires se torna um portão de conexão com outros lugares para a experimentação e divulgação de sua metodologia. Como perdeu seu passaporte, sair e retornar a Argentina sempre foi um desafio. Na Argentina, a segunda metade da década de 70 foi conflituosa e sobreveio a ditadura militar, em 1976. Não foi fácil para Boal estar na Argentina, pois ele era um alvo em potencial da perseguição política que acontecia nos anos que antecederam a ditadura. Os últimos anos de sua estada no país foram especialmente perigosos para ele quando foi obrigado a deixar o país em direção a Portugal sem poder levar sua mulher e seu filho recém-nascido.

A partir de 1973 em um encontro em Cuba, Boal começa a dialogar com Ariel Dorfman, quem nos oferece uma memória do que foi a ação de Boal nessa época. Sua primeira impressão sobre Boal foi traduzida como uma pessoa elástica, flexível, resistente e aberta ao mundo.

Dorfman conta que saiu em fuga do Chile após a morte de Salvador Allende e foi generosamente recebido por Boal e sua esposa Cecilia em seu apartamento em Buenos Aires, em janeiro de 1974 (*Boal en la Memoria*).

Outras colaborações entre Boal na Argentina aconteceram no período democrático da Argentina e do Brasil. Algumas das atitudes de Boal e seu grupo não foram populares entre os artistas teatrais argentinos, de modo que se experimenta também uma relação crítica. Uma delas feita por Eduardo Pavlovski que acusa Boal de ter aceitado a subvenção oferecida ao Teatro do Oprimido pela Fundação Ford, Banco Mundial, Conselho Britânico e Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro: “O que se pode criticar Boal é que ele baseou sua identidade cultural na luta contra o imperialismo cultural e muitos jovens o seguiram na década de 70. (...) ...ditos jovens hoje reconhecidos diretores (...) me expressaram este ano a decepção pelas atitudes do mestre” (*Tio Patilludo* 65).

Na atualidade, sua influencia e legado são perceptíveis na Argentina principalmente em duas correntes teatrais: os grupos de Teatro do Oprimido na Argentina, organizados na atualidade através da *RELATO SUR – Red Latinoamericana de Teatro del Oprimido – Sur*, rede de grupos e praticantes de Teatro do Oprimido almejada em 2006 e finalmente fundada em 2010; e os grupos de Teatro Comunitário, organizados através da *Red Nacional de Teatro Comunitario*.

## CONTEXTO ARGENTINO

O rigor e a violência da última ditadura militar na Argentina, desde 1976 até 1983, impediram práticas de teatro político, teatro de rua, entre outras práticas de teatro alternativo e participativo que pudessem soar subversivas. A esse doloroso período da história argentina, sucedeu uma democracia que possibilitou a formação de grupos teatrais interessados em ocupar os espaços públicos para suas ações. Depois do Estado totalitário da ditadura militar, a Argentina, como outros países na América Latina, neste período de transição política internacional, passou ao paradigma do Estado mínimo, dentro da conjuntura neoliberal. Um contexto social e político favorável ao surgimento de grupos teatrais com objetivos políticos e comunitários. No espaço vazio deixado pelo Estado, as próprias organizações civis foram gerando suas formações sociais, desportivas, artísticas. Um grupo de teatro comunitário foi um modo de buscar alternativas aos isolamentos sociais e opressões, que ironicamente se incrementaram na democracia.

Com o agravamento da crise política e principalmente da crise econômica em 2001 e 2002, a Argentina viu florescer um grande número de grupos artísticos que buscavam participar ativamente dentro do cenário político, social e cultural. Eram grupos que queriam reunir as pessoas para elaborar uma opinião complexa e sofisticada sobre como eles, membros desses grupos, dessas comunidades, queriam que as coisas fossem geridas. A arte foi o caminho pelo qual grande número de grupos foi sendo organizado para participar ativamente naquele momento histórico único.

### **O TEATRO POLÍTICO NA *POLÍS*: BUENOS AIRES**

Seria possível ampliar o entendimento do teatro político no sentido proposto por Boal através do questionamento da *pólis*? A cidade é uma realidade complexa, composta de diferentes dimensões e através do teatro é possível conhecê-la e pensá-la como uma dramaturgia, principalmente quando o teatro ocupa seus espaços públicos. Como propõe André Carreira (2008), a dramaturgia da cidade é emergente da explicitação dos contextos relacionais deste espaço territorial, que são expressos em sua silhueta, seus fluxos, seus usos, suas histórias, suas contradições. Tal polissemia tece uma dramaturgia muitas vezes difícil de ser identificada, mas que pode ser utilizada de forma reveladora no jogo espetacular do teatro de rua. A dramaturgia da cidade explicita uma possibilidade do teatro de rua perceber a relação entre a cidade e obra teatral que a ocupa. Os possíveis textos e discursos de uma cidade emanados a partir de suas complexas redes de uso, fluxos, relações e formas não pode ser realizado somente esteticamente, mas da conjunção dessa dimensão com outras de ordem social, cultural, e principalmente política.

O surgimento de Buenos Aires é muito peculiar. Foi fundada em duas ocasiões: Uma primeira vez por Pedro de Mendonza em 1536 na tentativa de estabelecer um forte, que não prosperou por mais que cinco anos, e em 1580, Juan de Garay fundou ali um assentamento que é o atual. Sua posição geográfica, as margens do Rio da Prata e do pampa argentino e sua condição de porto tornou a cidade em 1776 capital do *Virreinato del Río de la Plata*, uma das novas unidades administrativas criadas nas reformas borbônicas do século XVIII. Somente desde muito recentemente a cidade de Buenos Aires elege seu prefeito e tem um governo em nível local, porque, como capital federal, foi governada diretamente pelo Presidente da República. (Cappaciolli y Trotta).

Três momentos principais no contexto histórico atual ajudam a compreender a cidade de Buenos Aires: primeiro, o fechamento social em decorrência da ditadura militar de 1976 a 1983; em segundo, um período de democracia regida pelo paradigma neoliberal, apelidada de *democracia de fachada*, em que a participação popular residia na única e exclusiva prática do voto, e que gerou a década de 90 como a *festa dos incluídos*, onde a maioria da população foi perdendo sua capacidade de participar dessa festa, a partir do aumento da concentração de riqueza; por fim, o ápice dessa festa dos noventa aconteceu na crise econômica em novembro de 2001. Atualmente se experimenta uma quarta etapa que, por estar vigente foge ao nosso escopo entender.

A abertura democrática em 1983 deu condições ao surgimento do primeiro grupo de teatro comunitário, *Catalinas Sur*, do bairro La Boca, em Buenos Aires, que nessa época era um grupo de teatro de rua. A partir dessa data o país acompanhou a formação de um governo neoliberal, que enxugou a participação do Estado e a participação social nos rumos da nação. Visões críticas a esta postura impeliu a discussão dos modelos de gestão da cidade de Buenos Aires e motivou sua conseqüente descentralização garantida em uma lei que dividiu a cidade em Comunas. Foi resultado de um processo cujo objetivo era maximizar a participação social na gestão da cidade, um problema político por excelência.

Em um livro póstumo, chamado *Promesa de la Política*, Hanna Arendt volta a levantar essa pergunta original, importante no debate político desde o surgimento da *polis* e que tem um apelo ainda em nossa época atual: Como viver na *polis* e não participar politicamente? (44). Como participar além do voto e como organizar essa nova forma de participação? Essa talvez tenha sido a questão central da democracia que se refere ao dilema de viver junto, reunido, em comunidade, não mais por laços de parentesco, como era na tribo, mas a partir de uma organização entre os membros.

Sobre o surgimento da cidade, a partir da transição da sociedade organizada em tribos, o antropólogo e teólogo Harvey Cox propõe que o homem, quando surge na história, já é um animal social. Ele vive num grupo coletivo que chamamos de tribo, que celebra a solidariedade familiar cantando as canções comuns de todo o seu povo. A transição social e cultural da tribo para a cidade, a *polis* grega, representou um dos choques mais decisivos da história. “(...) apareceu quando os clãs belicosos e as casas rivais se reuniram aqui e ali para formarem um novo tipo de comunidade. Então a lealdade às leis e aos deuses desta substituiu os laços de parentesco

mais elementares que outrora eram fortes.” (17-20). Esse drama da transição da lógica tribal para a lógica da *polis* foi ao palco a partir da tragédia de Sófocles, *Antígona*, em que se evidenciava o conflito entre lealdades a partir dos laços de sangue e a justiça mais impessoal da *polis*. O conflito de Antígona e o rei Creonte é o conflito entre a família e a *polis*, a contradição entre o paradigma da lealdade de parentesco e o da lealdade comunitária (22).

O aparecimento da moeda e o desenvolvimento do alfabeto se constituíram ingredientes essenciais ao passo demolidor da tribo em favor da cidade. A mudança radical foi o regime de participação e de decisão a partir das regras, das leis, que prometiam justiça. Dois mil anos depois do surgimento da *polis*, a cidade moderna ainda enfrenta o dilema da relação humana, da participação política e da justiça na coletividade.

Hanna Arendt construiu uma noção de participação política embasada na contribuição de Sócrates, que segundo ela, sintetizava o ideal político na *doxa*, que não significava mera opinião, mas também esplendor e fama nas relações humanas e na esfera pública, onde cada um pode mostrar quem é (54). Sócrates tinha a convicção de que todo homem possui sua própria abertura ao mundo. Portanto, a metodologia ideal de interação humana seria a dialética, com base no diálogo, forma inicial de se assegurar da posição do outro diante de um mundo comum. Para Arendt, resultava óbvio que, dentro de tais circunstâncias, esse clássico diálogo que não necessitava de conclusão era mais apropriado entre amigos, que falam do que têm em comum (54-56).

Num contexto de uma *polis* se formando a través de uma transição conflituosa com o paradigma tribal, essa relação de amizade, no curso do tempo e da vida começa a construir um pequeno mundo capaz de fortalecer a comunidade ameaçada pela competição extremada. De acordo com Aristóteles, no seu livro, *Ética a Nicômaco* a comunidade nasce da igualdade, política fruto da amizade, da *philia*. De acordo Sócrates, esse mundo comum criado entre os amigos não necessita de governo.

Nesse sentido, uma voz coletiva que dê uma opinião sofisticada pelas linguagens artísticas sintetizadas no teatro pode gerar impacto, participação e esplendor na esfera pública. Esse esplendor de participação na esfera pública que havia sido privilegio dos políticos estabelecidos e das elites foi compartilhado com algumas comunidades e populares. Isto é, as contribuições sobre a política organizadas por Arendt parecem falar diretamente das experiências do teatro comunitário e político na Argentina, como articulador político local. A partir do teatro gerado não

através de uma relação profissional, mas sim através de uma relação de amizade, que tem poder de gerar celebrações, comunidades, e uma voz coletiva articulada que emite as opiniões individuais e coletivas na esfera pública da sociedade. Além de comunicar, essa voz espetacular gera interação social dentro da comunidade e com o público. Seria possível inferir a partir do articulado por Arendt que a política seria uma forma de encontrar caminhos éticos, saídas e resoluções para o convívio na *polis*.

A experiência de Boal marca a transição de um teatro político de mensagem que tentava vender alguma doutrina para um teatro político participativo e dialógico. Boal perseguiu formas de possibilitar que as pessoas pudessem expressar criativamente suas visões de mundo, como uma voz coletiva que pode opinar as disposições de convívio existentes e criar as novas. Dessa forma, Boal propõe que o teatro, desde sua primazia estética, tem resultados éticos. A relação de opressão, já utilizada por Paulo Freire para designar sua pedagogia dialógica, é utilizada por Boal para rever as poéticas teatrais de forma crítica e a propor um alvo político e ético para onde estão dirigidos seus experimentos teatrais. A partir da arte teatral, Boal viu que seria possível dinamizar, popularizar e sofisticar a ação política nos âmbitos comunitários.

## O TEATRO COMUNITÁRIO NA ARGENTINA

A partir da relação entre ética e política articulada por Hanna Arendt e da relação proposta por Augusto Boal entre ética e estética, seria possível inferir que existe uma triangulação entre ética, estética y política. Na argentina, os grupos de teatro comunitário e os grupos de teatro do oprimido, levam em consideração estes três elementos, mas de forma particular e em diferente medida.

O teatro comunitário possibilita aos membros de determinada comunidade participar de uma organização local com objetivos teatrais. Nesse espaço territorial da comunidade eles exercem sua criatividade na produção teatral. O grau de interesse de conexão com o espaço público comunitário é central. A partir do interesse de comunidades em formar seus grupos, os grupos mais experientes que já trabalhavam aliados formaram a *Red Nacional de Teatro Comunitário*, que conta hoje com mais de quarenta grupos e duas mil pessoas envolvidas diretamente.

Estes grupos de teatro comunitário têm uma relação controversa com Boal e o Teatro do Oprimido. Por um lado, conhecem de modo geral as teorias e práticas de Boal, isso podemos ver



articuladas nas ações e discursos dos grupos e seus membros. Não obstante, para eles, Boal não as inventou, senão as sistematizou e as vendeu, em uma espécie de franquia que eles julgavam ser o Teatro do Oprimido. Para eles um modo que não parece muito interessante para seus objetivos teatrais. Por outro lado, por terem objetivos artísticos e teatrais no centro de sua agenda, essa busca por um desenvolvimento da linguagem dentro da perspectiva comunitária demandou gradualmente uma sistematização metodológica própria e única, capaz de dar conta das características específicas de cada grupo em cada comunidade que estavam se formando a partir da *Red Nacional de Teatro Comunitario*.

Nesse sentido, podemos interpretar que o sistema de Teatro do Oprimido do Boal não corroborou com as demandas artísticas e metodológicas dos grupos comunitários, ou esses grupos trilharam caminhos diferentes, ignorando os desenvolvimentos graduais efetuados por Boal, assim como Boal tampouco procurou entender e dialogar com os interesses e necessidades idiossincráticas dessas práticas teatrais comunitárias, como no exemplo argentino. E na medida em que estes grupos foram se estruturando e sistematizando sua própria metodologia, eles próprios foram encontrando oportunidades de *vender* a sua metodologia, competindo desse modo com a proposta de Boal e do Teatro do Oprimido.

Uma relação curiosa entre o Teatro Comunitário argentino e o Teatro do Oprimido é a prática teatral chamada *Teatro para Armar* realizado pelos grupos irmão *Los Calandracas* e grupo de teatro comunitário *Circuito Cultural Barracas*. É um espetáculo musical similar ao *teatro-fórum*, que dispara questões que o público debate e orienta aos atores a jogar o jogo teatral de forma a modificar as relações e disposições apresentadas inicialmente. O grupo de teatro comunitário foi formado em 1996 a partir de um grupo de teatro de rua profissional *Los Calandracas*, junto a sua comunidade, o bairro de Barracas, no sul da cidade de Buenos Aires. O bairro Barracas faz divisa com os bairros de Parque Patricios, Constitución, La Boca, e através do rio Riachuelo, faz divisa com a cidade de Avellaneda. Na geografia social da cidade de Buenos Aires existe uma fronteira tácita e clara entre o norte elitizado, e o sul popular. Tal idéia é generalizante e de algum modo imprecisa, mas explica como a cidade está simbolicamente dividida em pólos, um reflexo da própria história argentina, de uma elite muito apegada em seu mandato e uma diversificada classe popular, bem articulada politicamente, uma classe média que até o fim dos anos noventa era orgulhosa de seu poder político, econômico e intelectual.

Buenos Aires pode ser considerada uma cidade teatral com uma variedade e uma quantidade de experiências em artes cênicas que impressiona moradores e visitantes. Esse impressionante campo teatral está organizado em algumas categorias que facilitam seu entendimento. De acordo com a investigadora argentina Julia Elena Sagasetta (2007), podemos encontrar em Buenos Aires um teatro oficial, realizado através de órgãos governamentais ligados às artes e à cultura; um teatro comercial, realizado através de produtores, que contratam diretores, atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, fotógrafos, para realizar uma produção a ser apresentada nos grandes teatros da Avenida Corrientes; um teatro alternativo, independente, experimental pipoca em centenas de pequenas salas espalhadas pela cidade; um teatro de rua, alguns grupos ostentam essa categoria teatral, muitos deles também grupos de teatro comunitário; e um teatro comunitário, que são os grupos de teatro localizados em determinadas comunidades e *pueblos* do país, além dos ciclos teatrais periódicos. No que se refere ao teatro comunitário, sua prática é essencialmente de rua, precisamente dos espaços públicos localizados no ambiente territorial da comunidade ao qual pertence.

Na obra *En la vereda*, dentro dessa modalidade chamada *Teatro Para Armar* do grupo *Los Calandracas* e *Circuito Cultural Barracas*, presenciamos uma versão um pouco diferente do *teatro-fórum* do modo proposto por Boal. Cenas cômicas sobre problemas e conflitos que acontecem em uma calçada da comunidade são apresentadas ao som de uma banda, na própria calçada da comunidade. São cinco situações que terminam sem resolução. Cada situação chega a um ponto de conflito, quando a próxima sucede, e assim por diante. O espaço teatral é tema da obra: a rua, a calçada, seus usos, fluxos, relações. O espaço da rua e da calçada da comunidade é especialmente preparado. De um lado da rua, pela calçada, estão cadeiras de plásticos distribuídas ao lado da banda de música, e na calçada oposta, do outro lado da rua, o espaço estético, onde acontece o teatro. As cenas apresentam problemas comuns, identificados nas calçadas da comunidade: o lixo atirado no chão, o desrespeito de donos de cachorro que não limpam as sujeiras deixadas pelos seus animais, trabalhadores da construção civil que se apossam das calçadas, impedindo a passagem dos transeuntes, e transeuntes que, de forma despudorada, fazem xixi nas paredes das casas e nas calçadas.

Depois da apresentação, uma das atrizes, assume uma posição que seria a do curinga, de facilitar o dialogo entre a cena e a platéia. A atriz e diretora Corina Busquiato questiona formas de solucionar cada uma das situações apresentadas. A platéia debate sobre cada cena e por fim a

JULIANO BORBA

atriz sistematiza as opções apresentadas pela platéia e instrui os atores para improvisar aquelas soluções. Outra possibilidade de espetáculo então é criada na frente do público a partir da improvisação. Os vizinhos-atores podem exercitar suas habilidades de modo desafiante e protegido ao mesmo tempo. Porque, se por um lado, eles estão tendo que responder a problemas de atuação que serão propostos pela platéia, por outro, estão no território da comunidade, junto a pessoas que conhecem. O ambiente de jogo e de festa entre amigos faz a relação do ator- vizinho do bairro com o teatro ser amigável e prazerosa.

Com um fundo musical, os atores e atrizes atuam, instaurando de forma muito clara e objetiva os problemas de relação social que aconteciam na calçada. Eles escolheram realizar a ação teatral na própria calçada de uma esquina aparentemente sem alguma importância especial, a não ser que está no bairro do grupo, Barracas, sul de Buenos Aires. Esse lugar qualquer pode desempenhar um importante papel dramático, tornando-se um lugar especial, um lugar simbólico, um espaço estético, como se referiu Boal. O teatro realizado no espaço público da cidade foi gradualmente adquirindo conhecimentos de suas potencialidades y debilidades. Uma das potencialidades do espaço público da cidade, com base no exemplo do espetáculo *En la vereda*, temos a possibilidade de jogar com a cidade enquanto possibilidade de gerar uma dramaturgia própria, merecedora de um papel especial na cena.

### **TEATRO DO OPRIMIDO (TO) NA ARGENTINA**

De acordo com o grupo radicado em Buenos Aires *Actuamos Otros*, formado em 2001, o enfoque do TO não está sobre quem são os oprimidos e os opressores. O foco do TO está no problema, nas relações de opressão. Uma pessoa pode estar jogando dentro do papel de opressor ou de oprimido, e na medida em que entende os mecanismos da opressão pode jogar com isso na vida real, de modo a buscar alternativas e empreender mudanças, se tornando, portanto, um protagonista, como bem queria Boal.

O grupo é composto por professores e atores especializados em educação popular e teatro do oprimido. Eles realizam oficinas e cursos em Buenos Aires e em diversos pontos da Argentina. O projeto de ação do grupo está pautado na educação popular, com referências de Paulo Freire e na noção de educação e arte, articulando o Teatro do Oprimido com referências às noções de Brecht. Através de sua centralidade na pedagogia popular, o grupo *Actuamos otros* busca nas propostas de Boal e do TO um caminho para a prática teatral. Eles propõem que a arte teatral não

é um luxo ou um privilégio, mas um jogo que merece ser jogado por todos, porque tem a capacidade de tornar o ser humano mais social e mais humano. Essa é uma posição comum entre TO e teatro comunitário. Sua base operacional, que eles chamam de *poética da liberação* tem como base o livro de Boal, *Teatro do Oprimido* (1977). A partir desse trabalho, este grupo sentiu a necessidade de se conectar com outros grupos. Foram buscando saber quais grupos estavam trabalhando a partir do TO. A partir dos trabalhos de capacitação estes grupos foram se formando e se encontrando.

Em março de 2007, a partir de uma atividade de capacitação em TO com Augusto Boal, em Buenos Aires, praticantes de TO de Montevideu, Uruguai, Buenos Aires e Rosário, Argentina, decidiram se conhecer mutuamente e desse modo construir uma rede de grupos praticantes de TO. Membros do grupo de TO de Barcelona *Teatraviesas* viajaram pela Argentina, no final de 2007 e início de 2008 promovendo oficinas de multiplicação do TO em diversas partes do país, Puerto Madryn, Mendoza, Trelew, Rosario, Córdoba, El Bolsón, Buenos Aires, Santa Rosa, La Pampa y Vera.

Algumas reuniões, encontros, diálogos e festivais depois, em março de 2009, ante a possibilidade da visita de Sanjoy Ganguly, diretor do grupo de um importante grupo de TO, Jana Sanskriti, da Índia, começou uma série de contatos, principalmente praticantes de TO de Buenos Aires e Barcelona, que por fim culminou na organização de uma reunião realizada em Buenos Aires com o tema “Políticas de Multiplicación y Estética” para o planejamento e organização do primeiro encontro da *Red Latino Americana del Teatro del Oprimido – Sul - RELATO SUR*.

Em um grande encontro organizado em San Salvador de Jujuy, Argentina, entre os dias 15 a 25 de janeiro de 2010, a *Rede Latino Americana de Teatro do Oprimido – Sul - RELATO-SUR* foi fundada oficialmente. É integrada por grupos e pessoas que utilizam o TO como ferramenta para crer, criar e transformar. A Rede tem como missão sistematizar as experiências com modelos de trabalho de grupos de teatro que tenham em conta as características dos grupos, suas histórias, necessidades, metodologias, tempos, e promover encontros presenciais e virtuais entre seus membros. Como princípio de trabalho, eles utilizam a noção proposta pelo teatro comunitário, de realizar a prática teatral na qualidade de vizinho, deixando de lado egos pessoais e estrelismos individuais.

O movimento de TO evidenciado pela formação da RELATO-SUR tem preocupações espaciais e territoriais. A decisão de realizar o encontro em Jujuy e não em Buenos Aires indica a

prioridade desse movimento junto às comunidades que não estão tendo acesso aos processos e produtos artísticos. Durante nove dias, Jujuy pode experimentar uma efervescência teatral com o encontro que reuniu pessoas de Colômbia, México, Guatemala, Peru, Bolívia, Brasil, Uruguai, Chile e Argentina. Com vistas a descentralizar os processos e produtos teatrais a organização do Encontro promoveu a apresentação das obras de teatro e oficinas de TO a cerca de vinte comunidades do interior de Jujuy.

O trabalho de TO em Jujuy foi iniciado com a chegada de Quelo Basualdo, integrante do grupo *Actuamos Otros*, que se mudou de Buenos Aires para Jujuy em 2008. Dentro desse tempo foi possível contabilizar alguns resultados. Conta Basualdo que um amigo seu, jornalista, depois de participar da obra de *teatro-fórum* do grupo, que fala sobre a discriminação dentro dos espaços públicos, chamada *¿Plaza pública?* presenciou um momento especial na Praça Belgrano. Seu amigo participou como jornalista quando uma força da Guarda Urbana tentou expulsar um grupo de artesãos que estavam nesse lugar vendendo seus produtos. Percebeu que o trato havia mudado, ainda mais porque se juntou um grande grupo de gente em defesa dos artesãos. Um debate popular foi instaurado e o público decidiu que eles deveriam permanecer ali, o que respeitou naquele momento a Guarda Urbana. Depois a polícia retirou todos dali. Para Basualdo foi um lucro saber que pelo menos havia um debate sobre espaço público instaurado. Além dessa obra, o grupo já apresentou a obra *Rompiendo el Silencio*, sobre violência familiar e atualmente preparam uma sobre Alcoolismo.

Basualdo afirma que esses contatos com diferentes comunidades nos arredores de Jujuy não são efêmeros, realizados apenas para o Encontro. Ao contrario, eles querem que essas localidades possam gerar seus próprios grupos. Para tanto, o Movimento de Teatro do Oprimido de Jujuy –MTO Jujuy se comprometeu com essas comunidades em um regime de longo prazo. Isso não significa que eles irão impor o TO nessas comunidades, mas que a partir das sementes plantadas o MTO Jujuy tem interesse de mapear quais germinam e a partir desse interesse local possibilitar todo o apoio necessário para esses grupos floresçam e dêem frutos.

## ESPAÇO ESTÉTICO E DRAMATURGIA DA CIDADE

Em sua proposta, o *Teatro do Oprimido* - TO instaurou uma ruptura poética e dramática, primeiro ao questionar a linearidade e a catarse aristotélica e segundo, ao achar pouco suficiente a possibilidade dada por Brecht ao espectador de pensar e questionar a ação teatral, a partir de uma

estrutura dramática e uma atuação que incomodasse o espectador motivando-o a pensar (*Teatro do oprimido* 1977). Com o TO a dramaturgia do espectador ampliou as possibilidades de atuação, através das histórias dos participantes em um jogo de intertextualidade. Boal limitou o espaço da ação teatral como um espaço especial, chamado de espaço estético, uma interpenetração entre o espaço da cena e o espaço da platéia (*Arco-Iris* 32-41).

Nos espetáculos *En la vereda* do Circuito Cultural Barracas e *¿Plaza pública?* do MTO Jujuy o espaço estético, essa interpenetração de espaços da cena e do público, é constituído pelo próprio espaço da realidade, da cidade, e essa opção pode gerar novas perspectivas e potenciais. Para tanto, é necessário contextualizar historicamente esse debate poético e estético e as transformações ocasionadas dentro desse âmbito.

Em seu último livro, publicado postumamente, *A Estética do Oprimido* (2009), Boal avança duas teses: a primeira, que existem duas formas de pensamento, o simbólico e o sensível. Ambas são complementares e manipuladas por aqueles que impõem sua ideologia as sociedades que dominam; a segunda, que com a diversidade cultural, com as diversas separações e diferenciações entre os grupos humanos é impossível pensar em uma estética única, mas sim em muitas estéticas.

Para fundamentar suas teses, Boal argumenta que a arte não é uma prática para privilegiados como nos foi disseminado durante muito tempo, porque “ser humano é ser artista” (*A Estética* 19). Para Boal, a arte é uma forma de conhecimento muito difundida pelos setores dominantes da população que sejam consumidas quando nos oferecem para consumir suas palavras (jornais, livros, escolas...), suas imagens (fotos, cinema, televisão...), seus sons (rádios, músicas, shows...) em um monopólio que propõe a anestesia e a obediência. No entanto, como processo e como resultado, a arte é a articulação sofisticada de linguagens criativas que articulam o simbólico com o sensível, uma epistemologia (*A Estética* 15-22). Boal diz que uma das funções e poderes da arte é tornar conscientes os rituais cotidianos que nos passam despercebidos, embora sejam potentes formas de dominação (*A Estética* 141).

Boal faz parte de estes artistas que dentro da Modernidade questionaram os mitos, os dogmas, propuseram novas formas de vida, apoiadas na interrogação sobre a realidade. Nesse processo histórico de questionamento e transformação, a representação, e, a partir dela, a teatralidade são ferramentas importantes. A representação e a teatralidade são formas de mostrar

JULIANO BORBA

a realidade a partir de um equivalente artificial que possibilitava muitas vezes desvelar suas estruturas.

O teatro comunitário e o teatro do oprimido são realizados a partir das histórias de seus membros sobre a comunidade, sobre seus temas mais relevantes e permitem uma exploração dos limites entre o que é real e o que é ficção. Ao utilizar a representação teatral, sua condição de ficção é posta em ação para fazer conhecer a história e a condição da comunidade. A pragmática da representação articulada através desta experiência, ou melhor, a partir da teatralidade, é um jogo cênico e cognitivo, na medida em que estaria possibilitando aos integrantes do grupo aceder e interpretar o mundo a partir da epistemologia Moderna por excelência: a teatralidade (Cornago). Com o teatro comunitário e o teatro do oprimido essa epistemologia retorna ao povo, de onde surgiu. Como falou Boal, no principio o teatro era o povo cantando ao ar livre. O carnaval, a festa... Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro, primeiro construíram seus muros e depois dividiram o povo, separando atores e espectadores: gente que faz e gente que olha (*Teatro do oprimido*<sup>14</sup>).

Poderia inferir que as significações políticas e culturais do teatro que ocupa os espaços públicos comunitários como uma ação de localização, relação e comunicação de grupos humanos através da arte em uma configuração distinta daquelas ditadas pelas tendências de consumo e da comunicação dos meios. Na medida em que a vasta oferta cultural da Argentina não está sendo produzida e oferecida no centro da cidade de Buenos Aires apenas, longe de grande parte dos habitantes, mas também nos bairros, e comunidades em diversos lugares do país. A partir de suas manifestações culturais das quais, no contexto argentino, o teatro comunitário e o Teatro do Oprimido estabelecem uma relação de comunicação imediata, distinta da ordem comunicacional dos meios massivos de comunicação, dos quais as pessoas não têm poder de decisão, a não ser o passivo papel de consumidor. Esta transformação gerada pela arte realizada no âmbito local rompe parcialmente esse monopólio comunicacional e cultural de agentes, que mesmo depois da ditadura, continuaram sua escalada para manter a hegemonia capitalista através de estratégias simbólicas.

O Teatro do Oprimido parece buscar na linguagem teatral formas de transformações reais na sociedade, usando o teatro propriamente dito como um ensaio dessas transformações. Esse caráter de ferramenta de transformação, de ensaio para a transformação, parece estar um pouco além, ou fora do que busca o teatro comunitário. O foco do teatro comunitário é artístico, uma

arte engajada, focada nos seus participantes e seu território de pertencimento, portanto, vai além dos problemas e das opressões encontrados na comunidade, busca na arte teatral uma possibilidade de construir suas versões de histórias e de temas importantes para eles, de um modo crítico, cômico, musical, plástico, teatral, transcendendo as opressões e propondo a própria festa e o encontro comunitário do teatro como uma forma de enfrentar e transformar tudo e qualquer coisa, ou seja, a via alternativa, que propunha Freire (1977).

O teatro comunitário busca na ação teatral a possibilidade de diálogo sofisticado e criação de redes de relação social comunitárias, com isso, naturalmente se produz uma transformação social, e quiçá, uma resignificação cultural. O *Teatro Comunitário* organizado pela *Rede Nacional de Teatro Comunitário* e o *Teatro do Oprimido*, organizado através da *RELATO SUR*, de um modo muito particular articulam em suas práticas o conhecimento sistematizado por Boal no *Teatro do Oprimido*. Não são trajetórias convergentes, porque cada movimento possui seus objetivos prioritários: objetivos teatrais para o *Teatro Comunitário* e objetivos sociais para o *Teatro do Oprimido*. No entanto, é possível identificar ressonâncias no que se refere ao espaço, ao território, à comunidade, e a capacidade artística que cada pessoa pode desenvolver. Esse teatro social realizado no espaço público tem o poder de questionar o próprio teatro, da mesma forma que questiona as disposições sociais. O espaço estético proposto por Boal é um espaço de interação, de diálogo, de sentidos e de símbolos. Nos exemplos apresentados aqui o espaço estético é o espaço público, e esta particularidade comum é significativa. Demonstra uma opinião comum sobre a importância do espaço onde o teatro é criado, ensaiado e apresentado, e quando o teatro ocupa o espaço público possibilita valorizar esse espaço como um espaço de arte, de cultura, de política, de aprendizado e de transformação.

### Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

AUGÉ, Marc. *Los No Lugares: Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1992.



JULIANO BORBA

ARENDT, Hanna. *La Promesa de la Política*. Barcelona: Paidós, 2008.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2ª ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

---. *Arco-Íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

---. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BYAM, L. Dale. *Community in Motion: Theatre for development in Africa*. Estport, Conn, Bergin & Garvey, 1999.

CARREIRA, André (2008). “Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade”. Em: LIMA, Evelyn F.W. (ed.) *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008. 67-78.

CAPACCIOLI, Héctor & Trotta, Nicolás. *Comunas: participando transformemos Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Caminos del Sur, 2007.

CORNAGO, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 2003.

COX, Harvey. *A Cidade do Homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

DIÉGUES CABALLERO, Ileana. *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

ERVEN, Eugene Van. *The Playfull Revolution: Theatre end Liberation in Asia*. Bloomington, Indiana University Press, 1992.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, Desiguales y Desconectados: mapas de la multiculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

--- *Imaginarios Urbanos*. 3ª. Ed. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. *Poetically Correct Theatre for Development*. (Tese de doutorado) Exeter: University of Exeter, 2002.

KIDD, Ross. *From People's Theatre for Revolution to a Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean Workshop*. Toronto: International Council for Adult Education, 1984.

INFLUÊNCIAS DE AUGUSTO BOAL NO TEATRO POLÍTICO ARGENTINO

PAVLOVSKY, Eduardo. “Tío patilludo. Respuesta a Augusto Boal”. Em: PAVLOVSKY, Eduardo. *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*. Buenos Aires: Astralib, 2004. 64-65.

SAGASETA, Julia Elena. “Teatro Argentino Contemporâneo”. *Urdimento* (Florianópolis) IX, 2007. pp.153-160.