

LUIS CHESNEY-LAWRENCE - MARK DINNEEN



Augusto Boal Revisitado

Ensayos en inglés,
portugués y español

**AUGUSTO BOAL
REVISITADO**

**Luís Chesney Lawrence
e Mark Dinneen**

2014

AUGUSTO BOAL REVISITADO

Luis Chesney Lawrence
e Mark Dinneen

1ª. Edición, 2013, en Revista
de Estudios Culturales Teatr@, No. 26

2ª. Edición, 2014

Diseño y organización: Seraidi Chesney Sosa

ISBN-13: 978-1479252657

ISBN-10: 14792526654

Copyright © 2012 Luis Chesney y Mark Dinneen

On-Demand Publishing (ODP):

An Amazon.com Co.

Made in the USA, Charleston, SC

Derechos Reservados

SUMÁRIO

	pp.
<u>Introdução</u>	1
<i>Luís Chesney Lawrence e Mark Dinneen</i>	
<u>As primeiras experiências do Teatro de Boal</u>	
La dramaturgia y dirección escénica de Augusto Boal	13
<i>Luís Chesney Lawrence</i>	
Las teorías dramáticas de Augusto Boal	47
<i>Luís Chesney Lawrence</i>	
<u>Boal no Brasil</u>	
Augusto Boal no Brasil e suas marcas na contemporaneidade	109
<i>Alai Diniz García</i>	
Ler é traduzir: ressonância de escritos e práticas de Augusto Boal na Amazônia acreana	137
<i>Maria do P. Socorro Calixto Marques</i>	
Entrelaçamentos entre o <i>Teatro Invisível</i> de Augusto Boal e <i>Enfim um líder</i> do ERRO grupo	169
<i>Pedro D. Bennaton</i>	

Novas direções

Psicodrama, sociodrama y Teatro del Oprimido de Augusto Boal: analogías y diferencias 201
Beliza I. Castillo

O Teatro Legislativo: estimulando a cidadania ativa 241
Mark Dinneen

Influência internacional de Boal

Influências de Boal no teatro argentino 281
Juliano Borba

Boal e o Teatro em Comunidades: contribuições da experiência africana 315
Marcia Pompeo Nogueira

O impacto internacional de Boal: falam os especialistas 343

Conclusão 361
Luís Chesney Lawrence e Mark Dinneen

INTRODUÇÃO

Luis Chesney e Mark Dinneen

Reconhecido como uma figura saliente do teatro moderno, tanto dentro do Brasil como fora, Augusto Boal (1931-2009), durante uma carreira teatral de mais de 50 anos como diretor, dramaturgo e teórico do teatro, elaborou uma concepção inovadora da cena, voltada à transformação e liberdade do homem. Nenhum outro teórico teatral latino-americano tem tido tanta influência internacional. As realizações extraordinárias de Boal têm inspirado muitos estudos sobre aspectos diferentes do seu trabalho, mas com esta coleção de artigos nos propomos proporcionar, num só volume, uma perspectiva geral mas informativa da carreira de Boal, e um exame crítico de suas etapas principais. Esperamos que, como se continua fazendo experiências com novas aplicações dos seus métodos em distintas partes do mundo, esta coleção de estudos traga uma contribuição significativa ao seu debate.

Boal estudou artes dramáticas nos Estados Unidos, enquanto realizava estudos de pós-graduado em química, e lá assistiu aos

seminários de John Gassner, de quem adquiriu as suas primeiras técnicas dramáticas. Ao voltar ao Brasil em 1956, trabalhou como diretor do Teatro Arena de São Paulo, onde desenvolveu todo o seu trabalho nacional e de onde surgiriam as suas primeiras inovações, tanto no campo da dramaturgia como das suas teorias dramáticas.

Os objetivos centrais de seu trabalho, compartilhados com outros nomes do teatro de tanto talento quanto o dele, e com quem trabalhou em conjunto por todos esses anos, foram os de desenvolver uma cena que fora, essencialmente, brasileira que se remetesse aos seus problemas, especialmente aos da qualidade de vida no Brasil, e de produzir um teatro de transformação social, compromisso que se observa tanto nas suas obras como nas suas propostas cênicas e teóricas, desde os seus inícios no Arena. Como argumenta Alai García Diniz, em seu capítulo neste volume, apesar da sua dedicação ao desenvolvimento do teatro nacional, o reconhecimento à contribuição de Boal às artes cênicas brasileiras tem sido limitado, por várias razões referentes ao seu país natal. Já é tempo de reavaliar essa contribuição, e em vários dos capítulos que se

seguem fica clara a importância do legado de Boal para o teatro brasileiro.

De qualquer modo, existe uma opinião generalizada de que o seu trabalho mais importante foi no campo da experimentação teatral. No Arena, fez experiências com novas técnicas de tratamento do texto dramático, com novas proposições de montagens, culminando com ideias que questionaram as próprias convenções do teatro tradicional, que Boal considerou anacrônicas, carregadas da ideologia das elites do poder, as quais se propunha transformar para criar um novo teatro libertado destas convenções, e profundamente participativo, com a participação da audiência.

Devido às condições difíceis incitadas pela ditadura militar no Brasil, ele teve que sair do seu país em 1971, mas continuou com o seu trabalho no exílio até 1985, período no qual além de executar experiências de grande impacto, como as que realizou na Argentina e no Peru, permitiu que ele refinasse as suas ideias e escrevesse sobre a teoria do teatro, talvez a sua principal inovação.

Depois de voltar para o Brasil em 1985, continuou com o seu trabalho como diretor de

teatro de grupos locais, e também continuou com o desenvolvimento das técnicas inovadoras destinadas a promover o protagonismo do espectador. Neste período também se dedicou a escrever romances, obras dramáticas e ensaios sobre o teatro. Além disso, incorporou-se ativamente na vida política do Brasil, agora numa nova era democrática, e se tornou uma figura proeminente do PT e, como candidato do partido, foi eleito vereador para o Rio de Janeiro no período de 1992 à 1996.

Especialistas em teatro de prestígio internacional têm opinado favoravelmente sobre o trabalho teatral de Boal. Para muitos, a importância de Boal é que podia encarar com êxito toda uma pesada tradição teatral, logrou propor uma transformação do papel do espectador e mudou o espaço cênico fechado, para um espaço dramático aberto à criação de novos conteúdos, e de novas formas de fazer teatro – tanto teóricas como práticas. Com isso, se estabeleceram as bases para a apropriação desta arte para os oprimidos, permitindo que Boal continuasse e avançasse muitas das propostas de Piscator e Brecht. Por isso, o seu trabalho no Teatro Arena, a sua experiência na Argentina, Peru e quase todos os países latino-

americanos, assim como Portugal, França e outros países europeus, devem figurar-se entre uma das mais sérias tentativas de renovar o teatro dentro de uma perspectiva universal. Contudo, tanto a sua teoria como os seus métodos também têm provocado controvérsias entre os críticos do teatro. Alguns indicam contradições entre a sua teoria e a sua prática, ou argumentam que muitas vezes os seus métodos não atingem os objetivos estabelecidos. Este volume também se propõe considerar este debate sobre a obra de Boal; debate que, seguramente, continuará à medida que se segue fazendo experiências com novas aplicações das ideias e práticas associadas com o Teatro do Oprimido.

Um resumo das suas experiências em todos os países mencionados, inclusive no Brasil, mostra a diversidade de temas abordados por Boal, que já foram disseminados, mas que até hoje esperam a sistematização. Daqui surgem as diferentes etapas criativas que ocorreram no Teatro Arena, suas inovações na forma de conceber um novo teatro, denominado o Sistema Coringa. Logo surgem as propostas para compreender e desenvolver um teatro popular, e as de intensificar as técnicas do

teatro-jornal. Mais tarde, vieram os seus ensaios do teatro-invisível e as suas experiências do teatro como linguagem, que reuniram uma incrível variedade de técnicas que abriram o passo definitivo para uma nova concepção do teatro, da interpretação da sua história e das contribuições que recebe desta, com a qual se abriram as vias para a concepção das teorias do Teatro do Oprimido. A tudo isso, é preciso acrescentar a sua experiência na Europa, que enriqueceu esta proposta, e a ampliou e aprofundou as suas bases conceituais até o ponto de fazê-las de interesse universal.

Sem dúvida, em mais de 50 anos de trabalho intenso, Boal forjou todo um sistema conceitual do teatro sobre formas e conteúdos teatrais, além de técnicas práticas, cujo centro de preocupação era a convicção de que todos podem fazer teatro e que o teatro pode servir para libertar o ser humano das suas diferentes opressões políticas, sociais, domésticas e, em geral, de todo tipo.

Por esta razão, o objetivo fundamental deste livro será o de estudar as manifestações principais que emergem da atividade teatral de Augusto Boal, durante o período que vai desde os seus inícios no Teatro Arena, em 1956, até as

suas últimas atividades pouco antes do seu falecimento, em 2009. Neste sentido, além de se realizar uma apreciação do seu impacto tanto na América Latina como no resto do mundo, incluindo uma avaliação do seu legado, pretendem-se reconhecer as realizações e as limitações de sua carreira como dramaturgo, diretor, educador, teórico de teatro e pensador sobre a função do homem no cenário do mundo.

Este trabalho parte do critério de que na produção teatral existem dois tipos de atividades decisivas, mas diferenciadas: a do teatro como experiência cênica prática, que pode partir de um texto dramático, o qual também constitui parte dessa prática; e outra, evidente na atividade de alguns praticantes de teatro, que se deriva da produção dos textos teóricos, ou seja, da reflexão teórica, ou teórica discursiva ou programática, reunida em ensaios, entrevistas, proposições e outros materiais diferentes dos que se utilizam na prática teatral.

Por isso, a metodologia geral assumida neste livro considera o estudo da geração dos conceitos teatrais de Boal, dos seus princípios, da relação desses conceitos com a realidade,

com a produção de textos dramáticos e com a prática teatral posta em cena; de suas categorias e critérios criados para estabelecer um sistema conceitual particular, diferente ou relacionado com outros que podem ter exercido influência nele. Realmente, isto simplesmente segue os postulados de conhecidos especialistas das teorias e correntes estéticas da cultura e do teatro, como Victor M. De Aguiar (1972), Raymond Williams (1969, 1979, e 1981) e Nestor García Canclini (1977), entre outros, que assinalam de uma forma ou outra que a verdadeira criação artística é a que tenta transformar o sistema perceptivo de uma época, gerando novas significações e fontes de inspiração libertadora para o teatro.

O esquema de apresentação desta pesquisa consiste em dez capítulos que, juntos, avaliam as fases principais da carreira de Boal. O primeiro, escrito por Luis Chesney Lawrence, esboça o contexto histórico dentro do qual Boal começou o seu trabalho como dramaturgo e diretor do Teatro Arena. Revisando as fases da evolução do Arena, Chesney ressalta a importância da sua contribuição à renovação estética do teatro brasileiro. Não há dúvida de que era como teórico de teatro que Boal logrou

reconhecimento internacional, e no seu segundo capítulo, Chesney examina o desenvolvimento dessa parte do seu trabalho, ressaltando como ia se modificando com o tempo. Fica clara a originalidade das teorias de Boal, mas Chesney também tenta clarificar algumas das dificuldades que se apresentam à sua compreensão.

Seguem-se então três capítulos que discutem diferentes aplicações das práticas teatrais de Boal no Brasil. Alai García Diniz, no seu capítulo sobre a reação da academia brasileira às propostas de Boal, argumenta que a sua contribuição não tem recebido o reconhecimento merecido no Brasil. Ela conclui que já é tempo para uma reavaliação do seu trabalho para retificar esta situação. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques, depois de ter feito entrevistas com vários praticantes de teatro no Estado do Acre, estuda a influência dos métodos de Boal na Amazônia brasileira nos anos 80 e 90, e o quinto capítulo, escrito por Pedro Bennaton, descreve e avalia o uso do 'teatro invisível' de Boal pelo grupo de teatro ERRO, de Florianópolis, do qual Bennaton é diretor.

As novas direções tomadas pelo teatro de Boal são o tema de outros dois capítulos. A partir de 1977, exiliado na Europa, Boal começou a adaptar os métodos do Teatro do Oprimido aos diferentes tipos de opressão sofridos por pessoas de lá; não a opressão política das ditaduras latino-americanas, mas a opressão causada pelas barreiras mentais relacionadas a problemas como o racismo, discriminação sexual e o desemprego. As práticas de Boal começaram a ser, segundo alguns críticos como David George, utilizadas para fins terapêuticos, convertidas numa forma de psicodrama (1996: 45). No sexto capítulo, Beliza Castillo compara este elemento do trabalho de Boal com as teorias de Jacobo Moreno, fundador do psicodrama, identificando analogias e diferenças, e ressaltando a função social do teatro e a possibilidade de vínculos com outras disciplinas, como a sociologia e a psicologia. Mark Dinneen, no sétimo capítulo, avalia as realizações e limitações do Teatro Legislativo, uma variação do Teatro Fórum, criada por Boal nos anos 90. Argumenta que, embora os resultados variam muito entre um caso e outro, os melhores exemplos, seja no Brasil ou em

outros países, promovem a 'cidadania ativa', e por meio de um processo colaborativo, podem descobrir novas soluções a problemas comunitários.

Os últimos capítulos destacam o impacto global de Boal. Juliano Borba estuda a influência de Boal em algumas formas teatrais na Argentina, em particular, um teatro de mobilização comunitária em Buenos Aires, semelhante ao Teatro Fórum de Boal. Em sua parte, Marcia Pompeo explica a influência de Boal nas práticas teatrais comunitárias, fazendo referência a alguns exemplos dessa forma de teatro na África. O décimo capítulo consiste em declarações de quatro especialistas teatrais em que comentam sobre o legado de Boal em distintas partes do mundo.

Gostaríamos de agradecer a todos aqueles que tornaram possível a publicação deste livro, e esperamos que seja uma contribuição valiosa à compreensão e ao apreço pelo grande legado de Augusto Boal.

Referências

George, David (1995), 'Theatre of the Oppressed and Teatro de Arena: In and Out of Context', *Latin American Theatre Review*, 28.2: 39-54

LA DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ESCÉNICA DE AUGUSTO BOAL

Luis Chesney-Lawrence

Introducción

Durante los años cincuenta y parte de los sesenta, Brasil vio emerger una nueva dramaturgia como no parece observarse en toda su historia teatral. País con una escasa tradición escénica, similar a la de otras naciones tropicales de América Latina, poseía en esa época graves problemas culturales, entre los que destacaba un alto analfabetismo y la existencia de una numerosa población marginada de la cultura. Por esto, para la mayoría de su población, aun en sus centros más activos como Sao Paulo y Río de Janeiro, el teatro había sido un hecho inexistente o inalcanzable. No podría dejar de extrañar, entonces, que en medio de esta situación aparezca un grupo de dramaturgos que asumiendo esta realidad se propusieran, a través del teatro, una nueva vía de expresión cultural. En este teatro se haría resaltante la necesidad de reformas sociales, una toma de conciencia, y en definitiva, un deseo de

autoafirmar una propuesta escénica muy relacionada con su realidad.

El autor indiscutible que señalaría este camino de renovación teatral, fue Augusto Boal, quien al llegar al Teatro Arena de Sao Paulo cambió su orientación fundamentalmente, como lo recuerda Gianfrancesco Guarnieri, dramaturgo del Arena quien junto a él recorrerían gran parte de su historia en Brasil, “foi así que começamos a definir novas linhas de trabalho para o Arena” (Peixoto, 1978a:101). Para ellos, la preocupación era presentar en escena al pueblo brasileño y sus aspiraciones por mejores condiciones de vida, constituyeron un punto de referencia de gran realce para todo el teatro latinoamericano que, sin embargo, no ha sido lo suficientemente destacado. Estas ideas quedan de manifiesto cuando el crítico Fernando Peixoto (1978b, p. Contraportada) se ha referido a la significación de su obra, subrayando estos aspectos de la forma siguiente: “marcam o início duma essencial renovação da dramaturgia brasileira, voltada para análise realista e crítica das contradições da sociedade”.

Breve historia del teatro en Brasil

La historia de Brasil ha estado siempre inserta en un marco sociopolítico más bien cerrado. La ideología liberal, que se ha manifestado en sucesivas constituciones y, especialmente, luego de la segunda Guerra Mundial, ha mantenido a la gran mayoría de los brasileños como simples espectadores de la vida nacional. Su cultura, por tanto, igualmente ha estado dirigida en forma un tanto autoritaria, o en el mejor de los casos, paternalista.

Su teatro, consecuentemente, estuvo por muchos años dependiendo de lo europeo, bien bajo la forma de traducciones, reproducciones o simples copias, desde sus primeras producciones teatrales. La aparición del modernismo, en 1922, no parece haber tenido impacto directo en el teatro, aunque su énfasis en temáticas nacionales y de la sociedad son factores que en el futuro adoptaría su dramaturgia. En este sentido, la Semana del Arte Moderno parece haber tenido más influencia en los aspectos escenográficos.

En este contexto, aparecerá en 1932, la obra *Deus lhe Pague* de Joracy Camargo, que mostraría la dirección que adquiriría el teatro. Pieza de argumento simple, crítica y, hasta

cierto punto, política, intentó por producir una reflexión sobre los problemas de su tiempo. Esta obra marca la entrada de la dramaturgia brasileña al campo de un teatro realista. En 1941, llega al país procedente de Polonia, Zbigniew Ziembinsky, cuya experiencia con obras del expresionismo alemán serviría para llevar a escena la pieza *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, obra considerada también como una de las iniciadoras de la dramaturgia moderna, aun cuando su mayor logro se observa en los aspectos escénicos, al integrar creativamente texto, actor y escena en una sola unidad artística. Tal como lo subraya Peixoto (1969), en esta época se pretendió hacer de la escena un hecho cultural, lo cual no permitió avanzar hacia una renovación escénica. Esto daría paso, sin embargo, a un grupo de autores que siguiendo este estilo se darían a conocer en la década del cincuenta y que efectuaron una transformación más significativa (p. 98).

Con la formación del Teatro Brasileño de Comedia (TBC), en Sao Paulo, en 1948, se produce un verdadero cambio estético en la escena. El TBC surge de la iniciativa de un grupo de industriales vinculados a compañías internacionales que querían crear un

movimiento teatral semejante al europeo. De esta forma, la burguesía paulista por primera vez invierte capital en la producción de espectáculos teatrales. El resultado responderá, por lo tanto, a una clara orientación en cuanto a forma y contenido, la cual, por el respaldo económico que poseía apagó toda otra tentativa posible. Su primera obra, *La Voz Humana* de Jean Cocteau, fue seguida de una planificada producción de grandes textos clásicos y modernos que eran presentados como espectáculos culturales a un público específico, que demandaba este tipo de arte. Para 1954, el TBC ya era un típico teatro comercial, cuyo repertorio se repartía entre obras de Pirandello, Anouilh y Williams. Abilio Pereira sería casi el único autor brasileño a quien el TBC le produjo obras en sus etapas de mayor éxito.

Su característica más relevante sería, por tanto, la de presentar una estética bien definida que le hizo volverse hacia lo importado, buscando un teatro de arte, centrado en estrellas y desconociendo a una dramaturgia nacional en pleno desarrollo. Para los autores jóvenes de aquella época, esto estuvo siempre claro, como lo demuestran comentarios de quince años después de su desaparición, “O

TBC se impôs como linguagem e ideologia... Mas o conjunto, para nós, nada significava” (Peixoto, 1978a, p.94). Sin embargo, también debe reconocerse la importancia que tuvo el TBC en términos de propuestas escénicas universales y del profesionalismo teatral que esto trajo consigo.

Boal, el Teatro Paulista de Estudiantes y el Arena

Durante los años cincuenta, y como reacción a este esquema impuesto por el TBC, surge un grupo de dramaturgos que vuelcan sus obras en un contenido diametralmente opuesto. Este grupo pionero fue el que comenzó llamándose Teatro Paulista de Estudiantes (TPE). La importancia de ellos residiría en el hecho de que sus espectáculos se dirigieron a un teatro de la calle, para trabajadores, en fábricas y con un repertorio brasileño. Fundado oficialmente en 1955, sus objetivos fueron los de utilizar la escena como un medio para acercarse a su propia realidad y preocuparse por lo que ocurría en su país. Mas, por sobre todo, era una organización estudiantil, que a través del teatro pretendía canalizar propuestas de ese medio (Peixoto, 1978a). Su primera experiencia como grupo constituido legalmente fue con el estreno

de *A Rua da Igreja* de Lennox Robinson, presentada en el Teatro Arena. Esta obra marcó el inicio de los contactos entre este grupo y aquel teatro, que luego conduciría a que se juntaran en uno solo, bajo el nombre de Teatro Arena.

En la formación del Teatro Paulista de Estudiantes, concurren artistas como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Rugero Jacobbi, Pedro Paulo y otros que en el futuro cercano constituyeron el movimiento de renovación teatral más importante que ha tenido Brasil, como lo ha subrayado Peixoto (1978a), al expresar que:

Foi no TPE que surgiram as pessoas, concretamente, em carne e osso, as pessoas que depois, juntas, ao lado dos remanescentes do Teatro de Arena, no momento em que os dois grupos se juntam, fazem uma proposta de mudar a face do teatro brasileiro (p. 97).

Este grupo inicial, más los aportes que incorporará Boal a su llegada, en 1956, constituyen la generación que verdaderamente produjo la profunda renovación del teatro brasileño contemporáneo, movimiento que algunos críticos han denominado también como el Novo Teatro, termino que, sin embargo, no

ha sido utilizado muy extensamente. El autor que, sin duda, sobresale en este grupo fue Boal, quien venía de los Estados Unidos y que se incorporó como Director Artístico del grupo. En muy poco tiempo se transformó en el líder del sector más juvenil del Arena, como se verá en detalle más adelante.

La actividad de Boal transita por varias épocas. Los años entre 1950-56, corresponden a su época estudiantil, en la cual era admirador del teatro negro y en la que escribe sus primeras obras en un acto, que no han sido conservadas. En 1953, viaja a Estados Unidos, por dos años, a efectuar estudios de postgrado en Química, tiempo durante el cual termina asistiendo a los seminarios de dramaturgia de John Gassner, a los cuales debe el aprendizaje de técnicas dramáticas. En esta época escribe la pieza *La casa del otro lado de la calle*, que dirigió él mismo. En 1956 regresa a Brasil y es nombrado Director Artístico del Teatro Arena de Sao Paulo, grupo en el que se desenvolverá de ahora en adelante por más de quince años.

En efecto, este es el mismo momento en que el Arena inicia su etapa denominada "realista", y que significó efectuar propuestas escénicas alternativas al teatro convencional que

se realizaba en ese entonces en Brasil. Debe tenerse presente que por estos años todavía el panorama teatral de Sao Paulo estaba dominado por la estética del TBC, rodeado de lujo y boato que pretendía mostrar “el mejor teatro europeo”. Como recuerda el mismo Boal (1974, p. 195)), “el Arena descubrió que estábamos lejos de los grandes centros, pero cerca de nosotros mismos y quiso hacer un teatro que estuviera cerca.

Así se cambió el concepto de montaje con grandes estrellas, de “actores-empresarios” y de “supporting cast”, por el de un teatro en equipo. El público fue a ver de qué se trataba este cambio, pero era especialmente la clase media la que fue a ver obras nacionales con autores brasileños. Pero, tales obras no existían, por lo que se decidió buscar en el realismo moderno universal un estilo de escritura que se aproximara a la “imitación de la realidad visible y próxima” (Ibid., p.196). Además, el Arena fundó el Laboratorio de Interpretación para formar actores, en el cual se estudió en detalle a Stanislavsky y que dio como resultado la formación de un nutrido grupo de actores.

En cuanto a ese primer repertorio, Boal propuso montar *De ratas y hombres* de Steinbeck,

pieza que le permitió efectuar un trabajo profundo de preparación actoral que llevó a cuestionar todo lo realizado anteriormente. Era esta una pieza realista, experimental, que se trabajó con la participación de todos y que permitió examinar el trabajo general del grupo. Es considerado el primer trabajo serio del Arena y, además, “foi a primeira direçao de Boal, um grande sucesso” (Peixoto, 1978a, p.101). Luego, montarían a O’Casey y a S. Howard, hasta llegar a *Los fusiles de la madre Carrar* de Bertold Brecht.”

Para fomentar la dramaturgia nacional se fundó el Seminario de Dramaturgia de Sao Paulo, en el cual se reunió a un pequeño grupo de jóvenes escritores que iniciaron una etapa con obras nacionales, que se ha denominado “la segunda etapa del Arena: la fotográfica, que duraría de 1958 a 1964.

En este período se produce el lanzamiento de los dramaturgos nacionales, entre los cuales se pueden mencionar a Oduvaldo Viana Filho, Roberto Freire, Edu Lima, G. Guarnieri, Francisco de Assis, Benedito Rui Barbosa y el mismo Boal.

La pieza *Eles não usam black tie* de Guarnieri, estrenada en 1958, es considerada la

primera de esta serie y que le otorgó identidad artística y cultural al Arena, abriendo una nueva forma de hacer teatro brasileiro. A esta pieza siguió en 1959, *Chapetuba futebol club* de Vianna Filho, cuando el Seminario de Dramaturgia ya estaba instalado. Las características de estas piezas ya anunciaban el panorama que se abría: obras con carácter reivindicativo de mejores condiciones de vida, lenguaje realista, apegado al sistema stanislavskiano y con un claro sentido del espectáculo.

En este marco se estrenará también *Revolución en América del Sur*, de Boal, estrenada en la temporada de 1959 y que, una vez más, significó un cambio de rumbo para el grupo. Se mantenía su fuerte acento social en el mensaje, pero los medios se alteraron profundamente, en especial, por la asimilación de las teorías de Brecht, lo cual transmitió una notoria dimensión antirealista, que se enriqueció aún más con la utilización de ingredientes nacionales, como son la revista y el circo. Sabato Magaldi (1986, p. 19) opinaba sobre esta obra "*Revolução alcançava genuina expressão brasileira*".

Esta etapa coincidió con el nacionalismo político del país, con la fundación de Brasilia, con la euforia de valores nacionales y corresponde también a la época en que aparecerá el ritmo musical de *Bossa nova* y el *Cinema novo*. La desventaja de esta etapa fue que siempre se insistió en lo obvio y, como lo expresa Boal (1974, p. 200), ahora “queríamos un teatro más universal”. Esto comenzó en 1963 con la denominada tercera etapa del Arena: la nacionalización de los clásicos. En este nuevo período se montaron, entre otras obras, *La mandrágora* de Maquiavelo, *El mejor alcalde, el Rey*, en adaptación de Boal, Guarnieri y Paulo José, y *Tartufo* de Molière. La nacionalización significó adaptar los clásicos en función de los objetivos sociales del momento. Así, por ejemplo, *El mejor alcalde* se modificó en el tercer acto para cambiar la exaltación al individualismo que reúne en sus manos todos los poderes, como muchos políticos de entonces lo querían, pero que según su visión era un concepto ya totalmente superado. Pero, en el caso de *Tartufo*, la situación fue diferente y fue montado sin alteraciones, inclusive la escena final que el mismo Molière cambiara para

elogiar al gobierno, pero que el público así lo entendió y sonrió de buena gana.

Muchos pensaron que esta vuelta a los clásicos podría significar, de cierta manera, un retorno a lo del TBC, pero no era así, porque ésta era una aventura en la que se debía comprender que “un clásico sólo es universal en la medida en que sea brasilero” (Ibid. p.202). Sin embargo, se deben notar que las etapas anteriores habían significado un avance y un límite a su desarrollo (localismo y fotografía), en cambio esta había ahondado mucho en una intención universalista. Se requería ahora efectuar una síntesis general, que fue la denominada cuarta etapa del Arena: los musicales, que se iniciaría a partir de 1965.

Bajo el nombre de “Bossa-Arena”, se realizó una vasta producción de espectáculos musicales. Entre estos destaca la serie *Arena conta...*, cuya primera obra fue *Arena conta Zumbi*, escrita por Boal y Guarnieri, con música de Edu Lobo. La propuesta fundamental de *Zumbi* fue la de destruir las convenciones teatrales utilizadas, las que se habían ido transformando en obstáculos para su propio desarrollo. Ahora, se trataba de buscar otra forma que diera respuesta a las necesidades

estéticas de un teatro que trataba de influir en esa realidad y no sólo de reflejarla, aunque fuera correctamente. La puesta en escena de *Arena conta Zumbi*, la primera de la serie musical fue, tal vez, el mayor éxito artístico y de público logrado por el Teatro Arena y esto se debió a su carácter polémico, como lo dice Boal (1974, p. 205), “por su propuesta de rediscutir un importante episodio de la historia nacional, utilizando para ello una óptica moderna”.

El planteamiento dramático que prevaleció fue el de presentar una sola unidad, entre las que hasta ahora se habían proclamado: “la unidad de la idea”, tomada del propio Teatro Arena, en 1971. En el caso de *Zumbi*, la idea central del texto fue tomada del Obispo de Pernambuco, “la costumbre de la libertad hace al hombre peligroso”. El Arena proponía una peligrosa discusión sobre la libertad, porque querían ser libres.

Zumbi fue el resultado de dos fases sucesivas de investigaciones efectuadas por el mismo Boal y el Arena, una la del análisis del realismo popular de sus primeros trabajos y la segunda, la búsqueda de una forma brasilera de tratamiento de los clásicos. La obra, en consecuencia, proponía una fábula universal

extraída de la historia de Brasil y tratada a partir de las observaciones de la vida del pueblo. Cuenta la historia del último rey de Palmares, República Negra fundada por los esclavos africanos en el interior del Noreste del Brasil y que duró entre 1605 a 1696. Esta lucha heroica la dirigió Zumbi y sus descendientes en contra de los ejércitos blancos del Imperio portugués que intentaban destruir a su comunidad que se arrogó el derecho a vivir libres. Por haber creído en la lealtad de sus adversarios, estos esclavos negros acabaron siendo traicionados por la violencia y la astucia (Launay, 1971, p.18).

La segunda obra de esta serie fue *Arena cuenta Tiradentes*, de Boal y Gianfrancesco Guarnieri, que no fue publicada por prohibición de la censura. La pieza toma la historia de un héroe de la Independencia de Brasil, Joaquim José da Silva Xavier, alferes de Cavalaria Paga de Minas Gerais, llamado Tiradentes porque era dentista, “tirava, com efeito, dentes com a mais sutil ligeireza” (Calasans, 1984, p.223). La historia colocó a este hombre como un mártir de la gesta, resaltando su actitud estoica con que resistió los mayores castigos que le otorgaron por realizar una insurrección fallida. Los

autores lo presentaron como una corrección al mito, en vez de mártir, Tiradentes es presentado como un héroe revolucionario y, como tal, sirvió de ejemplo a su audiencia. Según los autores, Tiradentes fue revolucionario en su momento, lo que ahora puede parecer como romántico, porque pretendía derrocar un régimen de opresión y cambiarlo por otro más capaz para hacer feliz a la gente. Así, se intentó contar una historia, una fábula, desde una perspectiva bien localizada en el tiempo y en el espacio, “la perspectiva del Teatro Arena y de sus integrantes”.

A esta pieza siguieron *Bahía* (1965), *Tiradentes* (1966), ya comentada y *Bolívar* (1969). Esta serie de obras musicales, especialmente *Tiradentes*, han sido la base de una nueva forma de hacer teatro, que fue denominada Propuesta del Comodín o Sistema Comodín, que se analiza en detalle en otro Capítulo de este libro.

A partir de 1964, el proceso de desarrollo del Arena se enfrentó a una nueva realidad política del país, la de las dictaduras militares que por más de veinte años gobernaron al Brasil. Los principales objetivos de estos gobiernos autoritarios fueron los de eliminar la “subversión” que se manifestaba en toda

manifestación cultural, así como limpiar la mente de los jóvenes de “incipientes ideas comunistas”. El control de la información y la censura fueron medidas que con el tiempo se acrecentaron. El momento más álgido de este período vino en 1968, cuando esta política se endurece y se abandona el campo legal para actuar impunemente, deteniéndose a cualquier artista sin justificación alguna, como se verá más adelante.

De esta forma, en 1969, las actividades de Boal y del Arena fueron seriamente amenazadas. Para continuar efectuando teatro debieron crear formas nuevas de acercamiento a su audiencia y renovadas estrategias de comunicación de mensajes, que no fueran objeto de censura militar. Así aparecen las primeras técnicas del Teatro-periódico, tema que será desarrollado en años posteriores, durante su exilio, e incluido como una categoría especial del teatro popular que postula Boal y que se analiza en detalle en un Capítulo de este libro.

En 1971, Boal fue detenido ilegalmente, y debió salir al exilio, llevándose consigo todo su material de trabajo artístico. Llega a Argentina en donde escribe una obra dramática que relata su existencia como detenido en el penal de

Tiradentes, símbolo de la transformación que comienza a experimentar Brasil y que se denomina *Torquemada*. Luego, sus nuevas experiencias teatrales en condiciones políticas también difíciles le llevan a diseñar nuevas técnicas de emergencia, como por ejemplo, la del Teatro-invisible (invisible para los militares).

De 1971 a 1976, comienza una nueva etapa en Boal, separado del Arena y de su país. Es el momento que aprovecha para resumir y escribir tanto su experiencia de quince años en el Teatro Arena, como también la maduración de sus ideas teóricas sobre cómo debe ser el teatro, como él mismo Boal (1984, pp. 13-14) lo recuerda:

Continuei morando lá porque não tinha pra onde ir, ganhava a vida fazendo conferências no estrangeiro e pesquisas sobre o que acabou virando o Teatro do Oprimido. Isso no Peru e noutros países latinoamericanos. Comencei a escrever meus livros de teoría teatral (Teatro do Oprimido, Exercícios para Atores e Não Atores, Categorias do Teatro Popular, Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular).

En 1976, debe emigrar hacia Portugal en donde continúa su trabajo con grupos de teatro. Allí recibe una invitación de la Universidad de La

Sorbona (Francia), para dictar un curso sobre Teatro del Oprimido. Se instala en París con su familia y luego del curso funda el Centro de Estudios y Difusión de Técnicas Activas de Expresión (CEDITAE), institución teatral cuyo fin es el estudio y proyección de formas teatrales, especialmente las del teatro del oprimido.

Una de estas formas, cuya experiencia se profundiza en esta etapa europea de Boal, será la del Teatro-foro -ya iniciada en sus experiencias en Perú, en 1973-, que consiste crear una pieza corta, de carácter modelo, que sirve de base para la improvisación conjunta de actores y espectadores en búsqueda de soluciones a problemas de cualquier tipo. Entre 1979 y 1984, se dedica a desarrollar sus técnicas por Europa y escribe, en francés, muchas piezas de teatro-foro, como lo son *La sorpresa* (sobre las ambigüedades de una mujer, líder en el trabajo y sumisa en el hogar), *La coherencia* (sobre los conflictos de un arquitecto que protesta contra la instalación de una fábrica atómica y al mismo tiempo trabaja en esa fábrica), o *El aniversario de la madre* (sobre el trabajo y la moral), con lo cual logra ampliar su espectro de temas que pueden ser abordados con sus técnicas al mismo tiempo

que se abre una nueva dimensión de sus ideas al plantearse otro tipo de conflictos, de opresiones y opresores, diferentes a los de Latinoamérica, que enriquecerán nuevamente su teoría.

En 1985, regresa a Brasil, manteniendo sus actividades en Europa, en donde vuelve a tomar su función de director de grupos de teatro y continúa escribiendo obras -en sus proyectos figuraban títulos como *Carne viva* y el musical *Corsario del Rey*, con Chico Buarque y Edu Lobo- (Boal, 1986). Durante los años noventa participa activamente en política, es elegido diputado por el Estado de Sao Paulo, ocasión que aprovecha para reiniciar actividades dramáticas experimentando con una nueva forma de teatro que denominó Teatro-legislativo, cuyo fin es el de enseñar a la gente a interpretar y a hacer proyectos de leyes, con lo cual no haría sino confirmar sus expresiones de que todo se puede hacer en el teatro.

Conclusiones

La importancia del Teatro Arena para la escena brasileña fue considerable, por cuanto fue el lugar que posibilitó la renovación de su escena

con un sentido claramente brasileño. Pero, también, ésta se podría evaluar desde varios puntos de vista. La mayor parte de los estudiosos del teatro brasileño, como Oscar Fernández (1968), lo hacen considerando lo resaltante de cada una de las fases de su evolución, señaladas por Boal. Sin embargo, poco se ha dicho de la influencia que el Arena tuvo en su propuesta de plantearse una renovación estética del teatro brasileño, dirigida a efectuar un permanente cuestionamiento de los valores teatrales tradicionales y de acercarse a un nuevo público, además de los de tratar de impulsar decididamente una nueva dramaturgia nacional con estos mismos valores, en todos los cuales tuvo éxito.

A partir de 1971, esta actividad comenzó a truncarse seriamente. Guarnieri y Boal que venían trabajando juntos en esos últimos años, se separan. El primero continuara escribiendo obras críticas contra el gobierno militar, lo que le permitió permanecer en el país sin mayores problemas. Luego, también tendría que abandonar su labor de autor teatral. Boal, por su parte, que continuó con proposiciones más radicales, produciendo un "teatro de agitación",

de franca oposición a la dictadura, fue arrestado, sometido a torturas, debiendo finalmente salir exilado de su país hacia Argentina. Se cerraba un capítulo de la historia del teatro brasileño.

El golpe de estado que interrumpió la vida democrática brasileña en 1964 puso fin a este desenvolvimiento escénico. En general, toda la libertad intelectual y cultural que el país había conquistado desde la II Guerra Mundial y desde el derrocamiento del Estado Novo de Getulio Vargas, fue abruptamente obstaculizado. La "revolución" de 1964, como la llamaron los mismos militares, llevó al país por un sendero de dictaduras militares consecutivas, con acentuados rasgos de fascismo. Hasta su apertura democrática, veintiún años después, se sucedieron en el poder cinco dictadores: Castello Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Medici (1969-1974), Geisel (1974-1979) y Figueiredo (1979-1985). Durante este periodo, todo el poder se concentró en manos militares y en algunos civiles calificados como "no-políticos". A partir de 1974, el régimen comenzó a desarticularse y parte del férreo sistema represivo impuesto fue siendo levantado gradualmente. Al mismo

tiempo, el gobierno iba enfrentando una creciente oposición que, lentamente, buscó una salida democrática, la cual se produjo en 1985 (Chesney, 1996).

La forma como esta represión y censura afectó al movimiento teatral popular hasta casi extenuarlo, amerita dedicarle un par de referencias, a manera de una rápida visión crítica de sus principales rasgos (Khede, 1981). Durante su período inicial, 1964 -1967, grupos como el Arena, Oficina y Opinión, fueron marginados por las instituciones de gobierno y sus producciones encontraron múltiples dificultades. En esa época, cualquier crítica al gobierno era calificada como "subversiva". El poder de la censura se extiende a otros sectores del campo cultural, como la televisión, radio, cine y música popular (Fernández, 1973, p.286). A partir de 1968, se produjo la aparición pública de los grupos paramilitares, que cobijados por el gobierno, atentaron contra los grupos culturales. Estos fueron el TFP (Defensa de la Tradición, Familia y Propiedad), MAC (Movimiento Anti-Comunista) y CCC (Comando de Caza de Comunistas). Sus acciones se hicieron sentir a través del sabotaje con bombas a obras en el teatro Opinión,

agresiones a actores y al público en espectáculos como el de *Roda Viva* de Chico Buarque y en la Primera Feira Paulista de Opinião, organizada por los grupos del teatro popular (Boal, 1970).

El teatro sufrirá entonces la más violenta ofensiva. Como consecuencia de esto, de las veinte salas de teatro que operaban en Río de Janeiro, quedaron en funcionamiento solo seis, tres de las cuales sólo presentaban espectáculos musicales (Fernández, 1973). Fue este realmente un periodo difícil. No resulta fácil evaluarlo, aunque críticos como Peixoto (1973, p. 91) reafirmaron lo dicho al expresar que durante esta etapa de la censura, "todo processo cultural nacional esta interrompido". En 1972, se estrenaban en Sao Paulo, centro de la actividad teatral nacional, dos a tres espectáculos. Los teatros que representaron la renovación escénica comenzaron a desaparecer. El Arena, luego de una gira por los Estados Unidos y Latinoamérica, en 1971, regresó para efectuar sus últimas producciones en medio de dificultades económicas, represión para sus actores y acosado por la censura oficial.

Algunos estudios del teatro en los años ochenta, como por ejemplo Vicente Ataíde (1979, p. 300), al comentar el teatro de los años

sesenta y setenta, remite a un breve acápite del teatro realista, que bajo la denominación de "outras soluções", se revisan al pasar, a Guarnieri -ahora sólo conocido por su labor en la televisión, principalmente como actor-, a Boal -casi desconocido en Brasil- y a Edu Lobo -también apenas conocido.

Referencias bibliográficas

- Ataide, Vicente (1979). "Teatro Brasileiro". *Estudos Brasileiros* (Brasil). 8, pp. 291-301.
- Boal, Augusto (1986). *Teatro de Boal*. Sao Paulo. Ed. Huitec.
- _____ (1986b). "Trajetoria de uma dramaturgia", en: A. Boal. *Teatro de Boal* (1986). Sao Paulo. Ed. Huitec.
- _____ (1974). *Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas*. Buenos Aires. Ed. La Flor.
- _____ (1970). "Que Pensa Voce da Arte de Esquerda". *Latin American Theatre Review*. 3/2, pp. 45-53.
- _____ (1970b). "The jocker system" *The Drama Review* No.46.Vol.14, pp. 91-96.
- Calasans, Selma (1984). "Arena Conta Tiradentes: Uma Experiencia de Teatro Político" *Revista Iberoamericana*. No.126, pp. 221-228.
- Chesney, Luis (1996). *Teatro popular latinoamericano*. Caracas. Univ. Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Com. Estudios de Postgrado.
- Fernández, Oscar (1968). "Brasil's New Social Theatre". *Latin American Theatre Review* 2/1, pp. 15-30.
- Khede, Sonia S (1981). *Censores de Pincenes e Gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Río de janeiro. Coderi, 1981

- Launay, Jean (1971). "Arena. Brasil". *Revista Primer Acto*. No.132, pp.17-19.
- Magaldi, Sabato (1986). "Retrato do Brasil", en: A. Boal (1986). *Teatro de Boal*. Sao Paulo. Ed. Huittec.
- Peixoto, Fernando (1978). "Entrevista con Gianfrancesco Guarnieri", en: D. Ribeiro et al. (19878). *Encontros Com a Civilização Brasileira*. No.1. Rio de Janeiro. Ed. Civilizacao Brasileira, pp. 93-113.
- _____ (1978a). *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Vol.2. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira.
- _____ (1973)."Teatro no Brasil: Como Transmitir Sinais de dentro das Chamas". *Latin American Theatre Review* 7/1, pp. 91-98.
- Quiles, Edgard (1984). "Teatro para las clases oprimidas". Entrevista con A. Boal. *Conjunto*. No.61-62, pp. 110-116.

ANEXO no. 1

TRAJETÓRIA DE UMA DRAMATURGIA (1)

Augusto Boal

Quantas peças escrevi e quais? Já nem me lembro. Comecei cedo. Comecei faz muito tempo. Tentei reunir alguns papéis, mas foi difícil: estão espalhados em tantos países onde morei e onde fui ficando um pouco, misturado com livros e trapos. De qualquer maneira, tento. Mais ou menos, foi assim:

De não sei quando até 1953: escrevi peças curtas sobre gente que eu conhecia, que morava no meu bairro popular na Penha Circular no Rio de Janeiro, gente pobre, operários do Curtume Carioca, fregueses da padaria do meu pai, pescadores da praia das Morenas, soldados e costureiras, moças e farmacêuticos, um carvoeiro que batia no filho todos os dias às seis da tarde porque ele voltava sujo pra casa, depois de brincar, seu Maia e seu

Firmino que ficavam bebendo chope e lembrando coisas de Portugal, onde nasceram e onde queriam morrer (não deu tempo; enterraram-se ali mesmo no Caju). De todas essas peças conservei algumas:

MARTIM PESCADOR
MARIA CONGA
HISTÓRIAS DO MEU BAIRRO.

Escrevi também peças em que usava o meu bairro misturado com mitos gregos e mitos gregos com mitos nagôs e iorubas:

LAIO SE MATOU
ORUNGAN
O LOGRO.

De 1953 a 1955: fui para os Estados Unidos estudar Química com não me lembro quem e Dramaturgia com, me lembro bem, John Gassner. Acho que consegui aprender um pouco daquilo que se chama de "carpintaria teatral". Como carpinteiro, escrevi muitas peças nesses dois anos. Todas de encomenda. E quase todas joguei fora, menos duas que foram montadas pelos "Writer's Group", uma associação de escritores jovens. Como não tinha diretor, foi aí que eu estreei dirigindo:

A CASA DO OUTRO LADO DA RUA.

De 1955 a 1960: voltei pro morro. Fui ser diretor-artístico do Teatro de Arena de São Paulo e lá, no Seminário de Dramaturgia, tentei contar o que tinha aprendido e assim aprender um pouco mais. Em política eu já sabia o que queria, mas em teatro andava meio confuso escrevendo a torto e a direito (pra dizer a verdade, muito mais a torto...). Guardei algumas peças desse período:

MARIDO MAGRO MULHER CHATA (que não deixou ninguém montar)
HELENA E O SUICIDA (espécie de *Fedra* em Copacabana...)
AS FAMOSAS ASTURIANAS (adaptação obra homônima de Lope de Vega).

Teve outras mas que não chegaram nem mesmo a ter títulos: eram lidas em primeira versão no Seminário e fulgurantemente destroçadas. Nós éramos muito cruéis em nossas críticas. Nós éramos: Guameri, Vianninha, Jorge Andrade, Sábado Magaldi, Nelson Xavier, Flávio Migliaccio, Milton Gonralves, Chico de Assis e muitos mais, e depois teve outro Seminário e outros. E depois não só em São Paulo mas também no CPC da UNE no Rio, no Sindicato dos Metalúrgicos em Santo André, no Rio Grande do Sul e do Norte, por toda a parte começaram a aparecer Seminários e dramaturgos. E eu escrevia muito. Escrevia e rasgava. Até que em 1960 escrevi a minha primeira peça da qual continuo gostando muito, muito mesmo, mesmo até hoje, quando as condições políticas e sociais mudaram tanto, mas, porém, mutatis estupidamente mutandis, continuam as mesmas. Essa peça se chama:

REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL.

1961: Revolução foi apresentada no Teatro de Arena do Rio e depois em São Paulo. Eu gostava tanto que resolvi escrever a biografia de José da Silva, uma espécie de Dom Quixote sincrônico, dá pra entender? É assim: o Dom Quixote mesmo é anacrônico; não é? Isto é: ele acredita em valores morais que já tinham sido vigentes noutra época (época do Amadis de Gaula) mas que já estavam fora de uso. O meu Quixote-José era sincrônico: ele acreditava nos valores que a burguesia jura que professa, mas é mentira. A peça estreou no Oficina:

JOSÉ, DO PARTO À SEPULTURA.

De 1961 a 1964: tempo quente, os artistas fervilhando; com o "nacionalismo" juscelinista, com a euforia dos tempos desenvolvimentistas, tinham surgido movimentos artísticos importantes: o Cinema Novo, a Bossa Nova, a nova dramaturgia. Em seguida veio o período coriflital: Jânio, Tancredo, Jango e Darcy, Arraes e Brizola. E outros. E, por toda parte, CPCs, teatro popular, populista, classe média, por toda parte, todos os teatros. Imaginem os velhos tempos: nós tínhamos até subvenções, assim chamadas, polpudas! Foi aí que eu co-escrevi com Guamieri e Paulo José uma adaptação de Lope de Vega:

O MELHOR JUIZ, O REI

que representamos em todo o Nordeste ao ar livre, em conchas acústicas, em circos, em cima de caminhões. Com Nelson Xavier co-escrevi:

JULGAMENTO EM NOVO SOL

que era sobre o mesmo tema da posse da terra, só que contada de forma mais realista. E sozinho eu, que já andava prevendo o golpe, escrevi uma adaptação do *Condenado por Desconfiado* do Tirso de Molina:

O GOLPE A GALOPE.

1964-1965: o golpe veio a galope e também veioapé. Cavalos e cavaleiros tomaram o poder e refoçaram a censura. Tivemos de nos refugiar na história, nas fábulas. Com Guamieri e Edu Lobo co-escrevi:

ARENA CONTA ZUMBI

Eu tinha dirigido o show "Opinião" no Rio de Janeiro, com Nara Leão e depois Maria Bethania, que estreava no

Sul. (E também Zé Ketti e João do Vale.) Fiquei gostando dos musicais. E fiz:

ARENA CANTA BAHIA (com Bethania, Gal, Caetano, Gil, Tomzé e Piti)

TEMPO DE GUERRA

SÉRGIO RICARDO POSTO EM QUESTÃO.

1966: outra vez com Guamieri como co-autor e com músicas de Théo de Barros, Caetano, Gil, Sydney Miller, escrevi:

ARENA CONTA TIRADENTES

1968: com a minha premonição para golpes de estado, escrevi a história do golpe de 68 antes do golpe; usei personagens de histórias-em-quadrinhos porque eles me pareciam muito mais humanos do que os autênticos. Assim: com Batman e Robin, Mandrake, Narda e Super-Homem, misturados com Zé Carioca, Sakini, Zorba, generais, estudantes, povos etc., escrevi (e revisei em fins de 83):

TIO PATINHAS E A PÍLULA (AS AVENTURAS DO TIO PATINHAS).

Nesse mesmo ano, usando um mandado de segurança, que ganhamos contra o ministro da Justiça, e dentro do espetáculo chamado "*Feira Paulista de Opinião*", ainda tive tempo de escrever e montar uma colagem dedicada à luta heróica do Chê Guevara na Bolívia:

A LUA PEQUENA E A CAMINHADA PERIGOSA.

1969: as coisas comeram a ficar pretas de vez. Olhando retrospectivamente, até que o período 64-68 tinha sido uma ditadura mais ou menos branda. Depois veio o tempo dos alagoes. Com música de Théo de Barros escrevi a história de um homem que fez tudo e deixou

tudo por fazer, um homem que lavrou o mar (apresentado nos Estados Unidos, Peru e México, com o elenco do Arena de São Paulo). Inédita no Brasil:

BOLÍVAR, LAVRADOR DO MAR (ARENA CONTA BOL/VAR).

1971: fui ilegalmente preso no comecinho de 71. Fiquei na cadeia até maio. Fui ilegitimamente julgado em maio e saí do Brasil em junho. Saí às pressas. Mas tive tempo de levar comigo todas as notas, desenhos, diálogos. E uma peça que acabei de escrever em Buenos Aires e que conta a minha vida na cela do Presídio Tiradentes, tenta contar a vida do povo no imenso presidio em que transformaram o Brasil:

TORQUEMADA.

1971 a 1976: no começo, Buenos Aires foi bom pra mim. Ajudou a me recuperar do Teatro de Arena, onde trabalhei quinze anos. E que foi depois misteriosamente vendido ao desgoverno, não sei por quem nem por quanto. No começo foi bom, montei peças, dei aulas. Mas quando veio Perón, pra mim, perdeu a graça. Eu não era nem peronista nem aderente do Partido Comunista. Aí não havia campo. Continuei morando lá porque não tinha pra onde ir, ganhava a vida fazendo conferencias no estrangeiro e pesquisas sobre o que acabou virando o Teatro do Oprimido. Isso no Peru e nou-tros países latino-americanos. Comecei a escrever meus livros de teoria teatral (Teatro do Oprimido, Exercícios para Atores e Não Atores, Categorias do Teatro Popular, Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular) e “ficção” (Milagre no Brasil, Crônicas de Nuestra América). Entre um livro e outro, eu que não fazia mais nada, encontrava tempo para cuidar do meu filho recém-nascido (o maiorzinho já se virava por conta própria) e para escrever adaptações de Shakespeare e de Aristófanes:

A TEMPESTADE (música de Manduka)
MULHERES DE ATENAS (música de Chico Buarque)

e também adaptações de mim mesmo, de contos das
Crônicas de Nuestra América:

A MERDA DE OURO (ou, O HOMEM QUE ERA UMA
FÁBRICA)
A MORTA IMORTAL.

1976: com a minha premonição, que me permite farejar golpes de estado, escrevi a história da queda de Madame Perón, Dona Isabel, muito tempo antes dos fatos. Novela de espionagem um tanto pornográfica, como convém ao genero, chamada *A Deliciosa e Sangrenta Aventura Latina de Jane Spitfire, Espia e Mulher Sensual*. Entreguei os originais às pressas ao editor e saí correndo para Portugal alguns dias depois do golpe. Eu já estava cansado de carregar malas. E com todas as malas que continuava carregando, nas mãos e na memória, fui juntando material para a minha próxima peça, que escrevi dois anos depois, no começo de 1978:

MURRO EM PONTA DE FACA.

A peça pôde entrar no Brasil, eu ainda não podia. Ela estreou em São Paulo e eu fui embora de Lisboa convidado pe la Sorbonne para ser professor. Imaginem de quê? De Teatro do Oprimido. Professor de mim mesmo, como matéria. Matéria que eu conhecia mais ou menos bem e que me permitiu me instalar com toda a família em Paris. Émile Copfermann começou a editar meus livros em francês. E eles comçaram a ser publicados em vinte linguas, até em japonês e grego, sem falar em árabe, persa, esloveno e outras menos conhecidas. Em Paris, fundei o "Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Expression", dedicado ao estudo e à

difusão do Teatro do Oprimido. Uma das suas formas é o teatro-foro, que consiste na apresentação de uma peça curta (modelo) que serve de base para a improvisação conjunta de atores e espectadores em busca de soluções.

1979 a 1984: nesse período escrevi, em francês, muitíssimas peças de teatro-foro. Lembro algumas:

LA SURPRISE (A Surpresa), sobre a ambigüidade da mulher, líder no trabalho e submissa na vida doméstica.

LA COHÉRENCE (A Coerência), sobre a ambigüidade de um arquiteto que participa de manifestações políticas contra a instalação de fábricas atômicas e ao mesmo tempo trabalha para uma delas

COMME D'HABITUDE (Como de Costume) e

L'ANNIVERSAIRE DE LA MÈRE (O Aniversário da Mãe), com as quais excursionei ao Brasil em 1980 e que tratavam de problemas de moral e de trabalho

O DRAGÃO ESVERDEADO E A FAMÍLIA SURDA, esta em português, sobre o excesso de discussão diante do perigo iminente.

LE NOUVEAU BADACHE EST ARRIVÉ (O Novo Badache Acaba de Chegar), sobre o conflito pais e filhos

L'OGRE MÉCHANT ET LES GENTILS MARCHANDS DE COUTEAUX (O Ogre Mal e os Amáveis Vendedores de Facas), sobre a Guerra das Malvinas e a recusa da França de continuar vendendo armas, especialmente os "Exocets" à Argentina, durante a guerra contra a Inglaterra... mas não antes, quando eram os mesmos ditadores que estavam no poder, ou depois...)

LA VIE NOUVELLE (A Vida Nova), sobre a vida associativa.

J'ACHETE, JE N'ACHETE PAS (Compro ou não Compro), sobre a redução do tempo de trabalho de 39 para 35 horas semanais a fim de diminuir o desemprego. Escrita "por encomenda" da CFDT (Confédération Française Démocratique du Travail), uma das mais importantes centrais sindicais francesas.

Falta muita coisa, Mas isso é o que eu lembro.

E falta também dizer o que eu estou fazendo agora: Uma peça que já tem título, *CARNE VIVA*, e que tenta mostrar o estado em que a gente fica depois de tantos atropelos; e um musical sobre as invasões francesas ao Rio de Janeiro, sobre Duguay-Trouin, chamado o *CORSÁRIO DO REI*, que estou co-escrevendo com os meus amigos Chico Buarque e Edu Lobo. Reato com o Brasil, onde ela deve estreiar em setembro de 1985.

Paris, fevereiro de 1985.

(1) Augusto Boal (1986). *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo. Editora Hucitec, pp. 9-16.

LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS DE AUGUSTO BOAL

Luis Chesney-Lawrence

Introducción

Considerado uno de los nombres más relevantes del teatro mundial, sus teorías sobre el Teatro del oprimido y sus técnicas han generado gran controversia entre los críticos de teatro, estudiosos de Brecht y dramaturgos, por los conceptos que las sustentan y por las formas con que ha experimentado, la mayor parte de las cuales han sido también reconocidas como exitosas.

Por eso, su paso por el Teatro Arena en los años cincuenta, así como su experiencia luego en Argentina, Perú, y en Latinoamérica, en Portugal, Francia y otros países europeos, se cuenta entre las más serias tentativas por renovar el teatro, primero en América Latina y luego, con perspectivas universales.

En definitiva, en estos años de intenso trabajo se ha ido forjando todo un sistema conceptual que ha ido modelando una verdadera teoría dramática, novedoso, sobre formas y contenidos teatrales, así como de técnicas prácticas, que han tenido como centro

de preocupación el que todos hagan teatro y el que el teatro sirva para liberar al hombre de sus diferentes opresiones políticas, sociales, hogareñas y, en general, de todo tipo.

Por lo antes dicho, el objetivo central de este artículo es el de conocer las principales manifestaciones que emergen de las teorías dramáticas de Augusto Boal, en el período que va desde sus inicios en el Teatro Arena en 1956 hasta sus exposiciones Europa, aparecidas en 1986, hasta sus últimos libros ya producidos en Brasil.

La obra teórica de Boal que sirvió de base para esta investigación sigue la secuencia de sus libros: el primero *Las categorías del teatro popular*, aparece en 1974 (con reediciones en 1973 y 1974); también en 1974 aparece *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*; luego *Técnicas del teatro popular* (1975) y *200 ejercicios y juegos para el actor y no actor con ganas de hacer algo a través del teatro* (1975); y en 1978, *Teatro del oprimido*, volumen 2, en francés, que sería traducido luego al español en 1980; en 1985, *Documents of the theatre of the oppressed*, en el Reino Unido. Sus obras dramáticas fueron publicadas en Brasil en 1986 y se han seguido publicando nuevas ediciones de sus libros

prácticos y teóricos hasta el 2000, fecha del cierre de esta investigación.

Además, se cuenta con un valioso aporte de entrevistas de estudiosos de su obra como Charles B. Driskell (1975), Fernando Peixoto (1976), Edgard Quiles (1984) o Sabato Magaldi (1986), que han escrito artículos en las más importantes revistas del teatro latinoamericano y universal, todo lo cual constituye un volumen de información relevante, serio y de primera magnitud, con lo cual se han podido analizar sus teorías dramáticas en forma detallada y con la debida integridad.

El esquema de presentación de esta investigación contempla el examen en detalle de sus teorías, desde sus primeras proposiciones sobre el sistema comodín, el estudio de sus categorías del teatro popular y del teatro periódico, y la propuesta del teatro del oprimido, que cierra su ciclo de teorías dramáticas. La investigación finaliza con un capítulo de conclusiones que condensa las principales características y proyecciones de sus teorías dramáticas.

El sistema comodín.

La etapa de los musicales del Arena, a partir de 1965, no fue sólo un nuevo eslabón en el

crecimiento del teatro brasileiro, sino que también tuvo un significado mayor en cuanto fue un momento de síntesis de los casi diez años de sus actividades teatrales. En este sentido, fue un instante de reflexión estética de la mayor importancia porque de él emerge una de las primeras innovaciones teóricas de Boal, como lo fue el denominado Sistema Comodín - en portugués, *Coringa* y en inglés, *jocker*-, que surgiría a partir de las experiencias de la serie de obras *Arena conta...*

Durante el período 1956-1960, el Arena había utilizado ampliamente el realismo como convención, técnica y proceso escénico porque éste respondía a la necesidad teatral de mostrar en escena la vida brasileira. Para eso utilizó la fotografía y otros esquemas que le permitieron mostrar esa realidad tan deseada. Ahora, se trataba de buscar otra forma que diera respuesta a las necesidades estéticas de un teatro que trataba de influir en esa realidad y no sólo de reflejarla, aunque fuera correctamente. La puesta en escena de *Arena conta Zumbi*, la primera de la serie musical fue, tal vez, el mayor éxito artístico y de público logrado por el Teatro Arena y esto se debió a su carácter polémico, como lo dice Boal (1974), “por su

propuesta de rediscutir un importante episodio de la historia nacional, utilizando para ello una óptica moderna” (p.205). En lo estético, la propuesta destruyó algunas de las convenciones más tradicionales y arraigadas del teatro, que se mantenían por inercia, como lo fue el mencionado realismo. *Zumbi*, a decir del mismo Boal “desordenó el teatro” y su misión principal fue la de crear el caos.

Este caos fue formado por el uso de cuatro técnicas nuevas de montaje, que fueron las siguientes:

(1) *Desvinculación actor-personaje*. Siguiendo al teatro griego clásico que utilizaba en las tragedias a dos o tres actores que se alternaban al representar a todos los personajes, utilizando máscaras para no confundir al público, *Zumbi* también intentó la utilización de máscaras, pero no la tradicional, sino en una versión muy particular, como “el conjunto de las acciones y reacciones mecanizadas del personaje” (Ibid., p.206). Por ejemplo, la violencia del Rey Zumbi se mantenía como comportamiento mecanizado, independiente del actor que lo interpretaba.

(2) *Actores narradores*. Todos los actores interpretan todos los personajes. Con esto se

lograba que el espectador dejara de ser pasivo y conociera diferentes versiones realizadas según el punto de vista de cada personaje, después se pasaba al plano del equipo, según criterios colectivos.

(3) *Eclecticismo de estilo*. Dentro del mismo espectáculo se pasaba del melodrama hasta lo circense y vodevilesco. Ante esto hubo que establecer un límite de frontera entre lo que se ha llamado la dignidad del arte y el hacer reír a cualquier precio. Igualmente, algunas escenas tendían al expresionismo y otras al realismo.

(4) *Inclusión de la música*. Se aprovechó la música, con su poder para preparar al público, lúdicamente, a recibir textos simplificados, como un grito heroico y retumbante, precedido del himno nacional. Esta fue la forma como se produjo esta síntesis que Boal explica al decir que “*Zumbi* tenía la misión artística de sintetizar las dos fases anteriores del desarrollo artístico del Teatro Arena” (Ibid., p.209). De lo que se trataba era de sintetizar tanto lo singular (realismo) como lo universal (los clásicos). El resultado era lo particular: el Comodín.

El Comodín es un sistema creado por Boal en esta etapa para hacer teatro -tanto dramaturgia como puesta en escena-, que

resume toda la experiencia acumulada del Arena. Sus metas fueron tanto de carácter estético como económico.

En lo estético, se planteaba la presentación, dentro del mismo espectáculo, de la obra y su análisis. Para esto se utilizaron varias formas yuxtapuestas: monólogos, coros, narrador, los que según Boal impusieron un camuflaje “con que se disfraza la verdadera intención” (Ibid., p.214). El Comodín debía estar cerca del espectador, para lo cual era necesario enfriar sus explicaciones. Estas observaciones llevaron a presentar al espectador dos niveles diferentes de la representación: el de la fábula (que utiliza toda la convención teatral) y el de la “conferencia”, en el que el Comodín actúa como exegeta.

El segundo aspecto estético que se plantaba era el del estilo. En el Comodín cada escena se resolvió estéticamente según el problema que ella presentaba, con lo cual se evitaba lo que Boal pensaba que era un empobrecimiento de los procesos utilizados. El riesgo, era caer en lo opuesto, en una anarquía. Para evitar esto se acentuó lo de las “explicaciones”, de manera que este fuera el estilo general, dominante, de la obra, al cual los

otros estilos hacen referencia. Esto condujo a que el sistema sólo buscara hacer obras de temas similares, fundamentalmente juicios, procesos, en los que la fragmentación del estilo no afectan su desarrollo general.

La última meta del sistema fue la relativa a la opción personaje-objeto y personaje-sujeto, que deviene de la clásica discusión entre las poéticas de Hegel y la de Brecht. En el Comodín, señala Boal, “la estructura de los conflictos es siempre infraestructura, aunque los personajes no sean tan conscientes de este desarrollo subterráneo, es decir, aunque sean hegelianamente libres” (Ibid., p.219). Esto significa, que se restaura la libertad del personaje-sujeto, en un contexto de análisis social. La coordinación de esa libertad, orienta su desarrollo e impide el caos subjetivo, lo que equivale a presentar el mundo sin un destino inexorable.

En cuanto a los aspectos económicos del sistema Comodín, éste permite presentar cualquier texto teniendo un número fijo de actores, independiente de la cantidad de personajes. Igual ocurre con la puesta en escena y con esto se logra reducir el costo total y por tanto, toda producción se hace más factible.

La segunda función es la del Comodín propiamente tal. Es la contraria del protagonista, aunque su realidad es mágica, creada por él mismo. El resto de los personajes aceptan la realidad mágica creada por él. El Comodín es polivalente, puede desempeñar cualquier papel en la obra, incluso puede sustituir al protagonista. La conciencia del actor-comodín corresponde a la del autor, que se supone está por encima de los personajes, en tiempo y espacio. Así, todas las posibilidades teatrales las reúne el Comodín: es mágico, omnisciente, polimorfo, ubicuo, en escena es él quien da las explicaciones, es una constante en la estructura y puede ser ayudado por los corifeos o por la orquesta coral.

Los demás actores están divididos en dos coros, deuterogonistas y antagonistas, teniendo cada uno su corifeo. No existe un número fijo de actores, pudiendo variar éste entre un episodio y otro. Completa la estructura la orquesta coral, compuesta por guitarra, flauta y batería. Estos músicos también tiene que tocar otros instrumentos y cantar como solistas o acompañar al corifeo.

El Sistema Comodín tuvo un carácter permanente para la estructuración del

espectáculo en todas las obras presentadas. Esta se divide en siete partes principales: dedicatoria, explicación, episodios, escenas, comentarios, entrevistas y exhortación.

(a) *La dedicatoria*. Toda obra comienza con una dedicatoria a una persona o un hecho. Puede ser una canción, un canto recitado por todos o por un actor. También puede ser un poema o una declaración, etc. En *Tiradentes*, por ejemplo, la dedicatoria la componían una canción, un texto, una escena y una canción cantada a coro, dedicando el espectáculo a José Joaquín da Maia, el primer hombre que tomó medidas libertarias en Brasil.

(b) *La explicación*, consiste siempre en una intervención del Comodín que quiebra la continuidad dramática, al más clásico estilo brechtiano. Toma la forma de una conferencia e intenta colocar la acción según la perspectiva del grupo o del autor. Según Boal, estas explicaciones marcan el estilo general de la obra, conferencia, foro, debate, tribunal, exégesis, análisis, defensa de una tesis u otras. En la explicación introductoria se presenta al autor, al grupo, las técnicas utilizadas, la necesidad de renovar el teatro y los objetivos del texto.

(c) *Los episodios*. Son divisiones de la estructura general, que reunirá escenas más bien independientes. El primer tiempo contará siempre con un episodio más que el segundo.

(d) *La escena o lance*. Es un todo en sí mismo, de pequeña extensión, contiene al menos una variación en el desarrollo cualitativo de la acción dramática. Puede adoptar cualquier forma dramática.

(e) *Los comentarios*, Estos relacionan a las escenas entre sí. Escritos de preferencia en versos rimados, los cantan los corifeos o la orquesta. Puede limitarse al simple enunciado del lugar y tiempo transcurridos de la acción.

(f) *Las entrevistas*. No tienen ubicación especial en la estructura del espectáculo y su inclusión dependerá de las necesidades expositivas del dramaturgo. A veces, se permite que los espectadores hagan preguntas, como en un programa de auditorio, porque las entrevistas son abiertas.

(g) *La exhortación final*. Es la última estructura que presenta el espectáculo y en ella el Comodín estimula al espectador según el tema tratado. Puede adoptar la forma de prosa coral o de una declaración.

Tal como advertía Boal, estas estructuras básicas del sistema fueron permanentes “sólo dentro de la transitoriedad de las técnicas teatrales” (Ibid., p.228). No eran soluciones definitivas a planteamientos estéticos, estuvieron diseñadas para lograr unos objetivos muy claros del teatro brasileiro de los años sesenta, retomar el teatro para la gente, renovar la escena, producir una reflexión que ayudara a su liberación social y, en los momentos más difíciles, no permitir que el teatro desapareciera. Otras condiciones diferentes en otros países y en otro tiempo también podría utilizarlas, porque en ellas se incorpora la dinámica de la renovación y de la participación activa del espectador -también la del actor- que pueden ser garantía de actualización constante de la escena, en todo tiempo y lugar.

El Sistema Comodín fue utilizado con mucho éxito en cuatro obras que alcanzaron repercusión internacional, a través de las cuales se perfeccionó su funcionamiento y le permitió cumplir las metas que se le habían fijado, como se verá a continuación en una reseña que ilustra como se presentó esta innovación dramática. La primera pieza presentada fue *Arena cuenta Zumbi*, en la que el Teatro Arena hace ver en

forma destacada que en los tiempos violentos en que vivía Brasil, el teatro debía presentar nuevas formas, aún negando las tradicionales, propias del teatro. En esto, el planteamiento dramático que prevaleció fue el de presentar una sola unidad, entre las que hasta ahora se habían proclamado: “la unidad de la idea”, tomada del propio Teatro Arena, en 1971. En el caso de *Zumbi*, la idea central del texto fue tomada del Obispo de Pernambuco, “la costumbre de la libertad hace al hombre peligroso”. El Arena proponía una peligrosa discusión sobre la libertad, porque querían ser libres.

La segunda obra de esta serie fue *Arena cuenta Tiradentes*, de Boal y Gianfrancesco Guarnieri, que no fue publicada por prohibición de la censura. La pieza toma la historia de un héroe de la Independencia de Brasil, Joaquim José da Silva Xavier, alferes de Cavalaria Paga de Minas Gerais, llamado Tiradentes porque era dentista, “tirava, com efeito, dentes com a mais sutil ligeireza” (Calasans, 1984, p.223). La historia colocó a este hombre como un mártir de la gesta, resaltando su actitud estoica con que resistió los mayores castigos que le otorgaron por realizar una insurrección fallida. Los

autores lo presentaron como una corrección al mito, en vez de mártir, Tiradentes es presentado como un héroe revolucionario y, como tal, sirvió de ejemplo a su audiencia. Según los autores, Tiradentes fue revolucionario en su momento, lo que ahora puede parecer como romántico, porque pretendía derrocar un régimen de opresión y cambiarlo por otro más capaz para hacer feliz a la gente.

En este sentido, Tiradentes fue un transformador de la realidad y en su dramaturgia hay una fuerte inspiración del *Galileo Galilei* de Brecht. Y así, jugando con la verdad histórica y con el mito, como también con la sátira, se produjo un espectáculo desmitificador. La estrategia dramática utilizada para desarrollar los acontecimientos fue el de “conversas palacianas”, en casas de oligarcas que tramaron la conspiración, apareciendo el pueblo sólo en rápidas escenas, lo cual reflejó también una realidad porque en ese proceso casi no participó.

De esta forma, Boal y Guarnieri, le hablaban directamente a la burguesía espectadora de la obra para recordarle que aquel movimiento libertario del siglo XVIII estuvo del lado de la historia, porque coincidió

con otras revoluciones importantes, como la independencia de los Estados Unidos, la de Haití o la Revolución francesa. No importaba que hubiera fracasado, porque contó con dinero, armas, gentes y propósitos muy bien definidos.

Arena intentó mostrar que las desconfianzas estuvieron en las castas privadas, en los gabinetes oficiales y que la gente en general nunca fue consultada. La única preocupación de estas elites era la amenaza a sus fortunas por parte de la corona y perdían el tiempo en detalles, mientras uno de ellos los delataba. Su propósito fue el de cuestionar a la platea brasilera de 1968, tomando el ejemplo de Tiradentes, remitificando a un héroe y haciendo la pregunta más angustiante del momento, ¿no estarían ellos también perdiendo el tiempo en actitudes contemplativas mientras los militares colocaban a sus soldados en la calle? -Boal y Guarnieri tenían razón. Ese fue el mismo año en que se dictó el Decreto No. 5 de la dictadura que terminaría con las actividades del Arena y con todo el teatro brasilero por quince años.

Los últimos dos espectáculos de la serie que utilizaron el Sistema Comodín fueron *Arena conta Bahía* y *Arena conta Bolívar*. *Bahía*, fue un

espectáculo basado completamente en testimonios de la gente, a quienes se les hacía una pregunta tomada de una canción muy popular, ¿Usted cree que Bahía es verdaderamente la tierra de la felicidad? -Las respuestas fueron estructuradas dramáticamente y se hizo un collage con canciones con lo cual se conformó un espectáculo de tipo “teatro verdad”, especie de documental ilustrado con canciones. Según Boal, “ésta no fue una obra de teatro propiamente dicha; en ella no había diálogos, todo era musical” (Boal, 1974; Quiles, 1984, p.114).

En *Bolívar*, se relata la historia del héroe venezolano, con amplia utilización de máscaras. Así aparecen en escena burgueses, cowboys, revolucionarios, masas ignorantes y diplomáticos, siendo aquí lo importante lo que se ha denominado las máscaras del comportamiento humano. Las máscaras cristalizaron una apariencia física de las fuerzas sociales que encarnaba cada personaje. En este sentido, la máscara presentó las características fundamentales de las relaciones que ésta establece. Cada relación se presentó como un ritual, para lo cual se requería del actor una

completa preparación física y emocional. De esta forma se presentó la historia de un hombre excepcional, como una manera de mostrar que el sistema también presentaba ejemplos que se podían seguir. (Boal, 1970).

El Sistema Comodín sólo pudo desarrollarse hasta fines de los años sesenta, luego la dictadura militar hizo imposible su continuidad. Debido a esto la única salida que le quedó al Arena fue la de hacer un teatro que buscara a su público donde éste estuviera: en la calle. Surgen, entonces, nuevas formas para hacer teatro, mantenerlo vivo y evitar problemas con las autoridades, lo que llevó a Boal a estudiar el teatro popular y a efectuar nuevas innovaciones dentro de esta nueva perspectiva dramática, tema que se aborda en el siguiente capítulo.

Las categorías del teatro popular

Efectuado sobre su propia experiencia teatral en Brasil, además de su conocimiento de la realidad continental, esta teorización sobre el teatro popular da cuenta de una generalización para América Latina. Tal vez, lo más importante, es que se refiere a un hecho teatral que históricamente ocurrió en la década de los

años sesenta. Por esto, su trabajo entrega los conceptos claves que permiten analizar el desarrollo del teatro popular en la región, en una forma bastante consistente y para este período precisamente.

Toda la argumentación de Boal se apoya fundamentalmente en la teoría brechtiana que, en lo relativo al teatro popular confirma y mantiene, pero que en su visión le da otra significación. Es notorio, por tanto, que en sus categorías adopte el principio de Brecht según el cual “el pueblo debe ser destinatario de todo arte”, de lo cual provendría intrínsecamente lo popular (Boal y Martínez, 1968, p.59). Por esta razón, el esquema que Boal aplica es una variante de esta estética que ve al arte no como una simple reflexión de la realidad, sino como un modo de práctica social que pretende cambiar esa realidad, cuyo artista más próximo era el propio Brecht y cuyo teórico más prominente fue Walter Benjamín.

El punto de partida de las categorías es la definición del teatro como una “arma” eficiente en el campo político. El teatro, entiende Boal (1974), aunque no trate temas políticos, es político. Además, el teatro debe ser totalmente popular y no para élites o sectores minoritarios.

La esencia del teatro es popular. Siempre ha habido teatro popular porque siempre ha habido pueblo (p. 9). Por tanto, en la visión de Boal, el teatro debería ser popular y postular como fin el cambio social, todo dentro de una perspectiva latinoamericana.

Su libro *Categorías del Teatro Popular*, que trata este tema fue escrito en Brasil, en 1970. Posteriormente, en 1973 y 1974, nuevas ediciones ampliarían esta visión. Su enfoque del teatro popular concitó gran interés entre los estudiosos del teatro, siendo calificado como uno de los primeros teóricos que ha dado a su experiencia una proyección popular y sus aportes en esta materia -categorías y técnicas del teatro popular latinoamericano- han sido reseñados como valiosos para todo el teatro contemporáneo.

Para determinar las categorías del teatro popular Boal establece, en primer lugar, la diferencia entre los conceptos de población y pueblo. Población, es la totalidad de los habitantes de determinado país o región. A su vez, pueblo, incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. En el pueblo quedan comprendidos los obreros, campesinos y quienes están temporal u ocasionalmente

asociados a él. Ahora bien, los que forman parte de la población pero no del pueblo, es decir, los que no constituyen el pueblo, son los propietarios, los latifundistas, los burgueses y los que se encuentran asociados a ellos, como los ejecutivos, los mayordomos y todos los que profesan su misma ideología.

Explica Boal que, basado en estas definiciones, se tendrían cuatro categorías de teatro que se refieren al pueblo: 1) Teatro del pueblo y para el pueblo, 2) Teatro del pueblo para otro destinatario, 3) Teatro de la burguesía contra el pueblo y 4) Teatro por el pueblo y para el pueblo.

A. El teatro del pueblo y para el pueblo. Esta categoría fue la que Boal define como eminentemente popular. El espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, muestra al mundo en su constante transformación, contradicciones y caminos que lo conducirán a la liberación del hombre. En esta categoría, se pueden distinguir tres tipos de teatro popular:

A1. El teatro de propaganda. Heredero directo de los grupos europeos de agit-prop, en Brasil fue realizado con cierto éxito hasta 1964 por los Centros Populares de Cultura (CPC), que

enseñaban al pueblo de todo, desde arte culinario hasta cine. Fue éste un teatro de urgencia, que trató los problemas cotidianos del pueblo, a fin de preparar sus acciones políticas (por ejemplo, el espectáculo elaborado la misma noche que el presidente Kennedy determinó el bloqueo naval a Cuba).

A2. *El teatro didáctico*. Es el que aborda temas más amplios y perdurables. Su objetivo es el de ofrecer una enseñanza práctica o técnica, de cualquier materia u objeto como, por ejemplo, la agricultura. En este sentido, se recuerda al teatro realizado en China durante 1937, que junto con propagar las ideas revolucionarias, contribuía a la movilización de masas para incorporarlas al proceso de producción agrícola.

A3. *El teatro cultural*. Referido a la presentación de espectáculos tanto folklóricos como clásicos. Según Boal, “nada de lo humano le es ajeno al pueblo, a los hombres”. El teatro popular no está en contra de ningún tema, se opone a la manera no popular de presentar los temas. La manera popular es la que tiene la perspectiva de transformación.

B. *Teatro del pueblo para otro destinatario*. Esta categoría fue elaborada para incluir a todos

aquellos teatros profesionales, independientes, que se mantienen en función de un público burgués, pequeño burgués o por medio de los subsidios del estado. Refiriéndose al teatro de resistencia que existió durante la ocupación nazi en Francia y que presentó obras como *Las Moscas* de Jean Paul Sartre, o bien *El deseo atrapado por la Cola* de Picasso, en las que Boal muestra que estos eran un teatro camuflado, que hablaba a su público en un código muy claro, incitándolo a luchar contra el fascismo, aspecto este en el cual residía su característica de popular.

Basado en esto, un espectáculo será popular si asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que presenta en escena, aún cuando como el mismo Boal (1972) subraya, no sea presenciado por el pueblo, “la presencia del pueblo no determina necesariamente el carácter popular del espectáculo” (p.21), con lo cual se acerca al teatro popular que realizaban todos aquellos grupos independientes que actuaban para la burguesía, en salas tradicionales, destinado a las capas medias, muy comunes en América Latina.

Ilustran esta categoría dos tipos de contenidos, implícito y explícito. El teatro

implícito es aquel en el cual no se revelan de inmediato, en forma evidente, el verdadero significado de la perspectiva popular. Constituirían lo que comúnmente se llaman obras de “denuncia”, como el ejemplo ya revisado de la resistencia francesa o la pieza *El Mejor Alcalde*, *El Rey* de Lope de Vega, referida al tema de la justicia, *El Inspector General* de Gogol, que analiza el problema del poder y *El Círculo de Tiza Caucasiense* de Brecht, referido al problema de la propiedad de la tierra. El teatro de contenido *explícito* es poco valorado, por los problemas que ocasiona su presentación, como ocurre cuando la perspectiva del pueblo se muestra abiertamente, lo que ha conducido a establecer una censura oficial, como sucedió en ocasión de la Feria Paulista de Opinión, en 1968, en la cual seis dramaturgos presentaron obras breves, junto a cantantes y pintores en un espectáculo que se convirtió en un verdadero juicio a la dictadura militar, siendo censurado.

C. *Teatro de la burguesía contra el pueblo*. Esta es la categoría que patrocina las elites dominantes con el fin de modelar a la opinión pública. En realidad, nada tiene de popular. Esta categoría incluye la totalidad de los programas de televisión, series y teatro tipo

Broadway que se presentan en la calle Corrientes de Buenos Aires, Avenida Copacabana de Río de Janeiro, Chacaíto de Caracas y teatros similares en el resto de Latinoamérica. En esta categoría, señala Boal, el pueblo es víctima del proceso, aun cuando se utilice todo un aparato masivo de difusión.

D. Teatro por y para el pueblo. Esta categoría surgió luego de una violenta represión en Brasil, en 1968, tras el segundo golpe de estado, que hizo imposible la realización de espectáculos populares propiamente tales. Por ello, se hizo necesaria la adopción de una nueva categoría en la que el pueblo mismo hiciera teatro y no se limitara a recibirlo o consumirlo.

Este fue el *Teatro Periódico*, en el cual el espectáculo se hace por el pueblo y para el pueblo. Teatro creado para ser hecho en épocas de crisis sociopolíticas, prescinde del artista y borra la diferencia entre actor y espectador. Entre sus objetivos se encuentran los de desmitificar la pretendida objetividad de la prensa y demostrar, una vez más, que el teatro puede ser hecho por cualquier persona y en cualquier lugar.

Como producto de esta experimentación se definieron nueve técnicas diferentes para dar

a conocer noticias, entre las cuales se pueden mencionar las siguientes: lectura simple, improvisación sobre noticias, lectura con ritmo y música, utilización de medios audiovisuales, lectura cruzada de noticias, escenificación de contexto, y leer noticias fuera de contexto.

En esta categoría, por primera vez el pueblo es agente creador y no sólo el inspirador de un modelo. Por estas características especiales, Boal la incluyó, posteriormente, junto a otras, en su proposición del Teatro del oprimido.

Es indudable que todo el esquema hasta aquí, está basado en valiosas experiencias que no deben obviarse. De ahí devienen los diferentes puntos de vista, ejemplos y expresiones que, en general, pueden ser extendidos a todo el continente, pero que al mismo tiempo, evidencian cierta falta de un referente teatral más amplio. En este sentido, no deja de tener razón José Monleón (1978) cuando al entrevistar al propio Boal sobre este tema, le solicitara expresiones más claras y concretas de sus categorías del teatro popular en Latinoamérica (p.75). Este hecho, que no desmerece su valor conceptual pareciera limitar, sin embargo, el alcance de la propuesta.

Igualmente, y al parecer por las mismas razones anteriores, el concepto de teatro popular se deslizó por canales ideológicos y artísticos más bien estrechos, dejando un vacío sobre cómo enfrentar la situación futura del continente, con toda la dinámica social implícita, que no ha sido, ni teatral ni ideológicamente clara, sino una combinación poco precisa de esfuerzos que ha intentado realizar un teatro popular en contra de las más difíciles condiciones. Claramente, para poder entender esta situación, analizar sus conceptos y proyectarlos en un horizonte de tiempo más extenso y sostenible, es esencial tener presente que estas formulaciones han sido concebidas en una determinada coyuntura -tanto escénica como histórica, social e ideológica.

En este sentido, sería bueno precisar que el teatro popular, aunque sea definido desde una perspectiva del pueblo, no implica una canalización ideológica unívoca y principal, sino que es más bien una orientación general sujeta a un devenir no predecible, pero asida al pueblo en un contexto histórico más o menos preciso. Además, tampoco el teatro popular supone la realización de una vez de un teatro militante, como pareciera sostener Boal, sino

que pasa por diferentes etapas de crítica y cuestionamiento social, cultural e ideológico, extremando las posibilidades que le brinda un sistema particular y específico. Pero, por sobretodo, se encuentra inmerso en un ambiente de estímulos y acciones de la vida común y corriente de las comunidades de un país o región.

La segunda categoría del teatro popular de Boal, tiene como destinatario a los sectores medios. Esto merece también una mayor precisión. Aún con todas las dificultades que presentan las sociedades latinoamericanas para ser estudiadas en clases más o menos típicas, es posible diferenciar al menos tres tipos: (a) una clase que podría denominarse como burguesa, propietarios de capitales y que viven de sus ganancias y el lucro, entendiendo por capital los títulos universitarios, militares y niveles de influencia, como también conceptuando como ganancias y lucro, tanto las ventas como las especulaciones y acciones de corrupción; (b) el sector medio, que lo constituyen los empleados, funcionarios públicos, militares, técnicos, profesionales, medios y (c) otros que se ubican entre la burguesía y los trabajadores.

La tercera categoría de Boal es la del teatro de la burguesía, anti-popular. Se asimila a ésta, por una parte, a los espectáculos comerciales imitación de Broadway y, por la otra, a las obras que se presentan a través de los medios de comunicación, especialmente de la televisión. En realidad, a pesar de ser dos ejemplos diferentes, están muy relacionados. En efecto, los medios de comunicación masivos, por su elevada inversión y por el alto impacto que provocan en su audiencia (independientemente de su valor estético), han tenido en América Latina el efecto de absorber al teatro tradicional, convencional, de élite. En este esquema no queda espacio para la experimentación ni para lo popular. De hecho, a partir de los años setenta, las innovaciones teatrales y las corrientes experimentales comienzan a desaparecer de la escena por la fuerte influencia de los medios televisivos.

Respecto a la cuarta categoría de Boal, que denomina Teatro-periódico, en la cual el pueblo se transforma en un creador por sí mismo, cabría una observación complementaria. El Teatro-periódico, de acuerdo a lo ya expresado en lo relativo al folklore, no es una forma directa de

representación. Analizado desde su origen, a partir de un grupo de actores del Teatro Arena y posterior puesta en práctica en diferentes lugares cercanos al pueblo, se evidencia la utilización de agentes promotores del mismo, es decir, es una idea dirigida y que siempre permitirá promover este tipo de representaciones. Como lo reconoce el mismo Boal, en el fondo, se trata de “entregar medios para hacer teatro”. Es una intención, que en la medida que sea exitosa, se transformará en una verdadera expresión del pueblo. En este sentido, no hace sino recoger el gran objetivo que Meyerhold le atribuyera al teatro, cual es el de no mostrar un producto artísticamente terminado, sino intentar hacer del espectador un co-creador del teatro (Fraenkel, 1969, p.181).

Finalmente, cabría analizar dos aspectos formales expresados por Boal. El primero se relaciona con el establecimiento de una serie de subcategorías, que si bien aportan conceptos explicativos sobre el alcance de los diferentes tipos de teatro popular, no es menos cierto que su existencia en la escena de América Latina no se conocía, al parecer, tan claramente. Esto es, que el teatro del pueblo y para el pueblo realicen un repertorio en el cual de preferencia

incorporan obras de tipo propagandístico, didáctico o cultural, es algo que señala orientaciones funcionales descriptivas pero, pensar por ello que los autores o grupos se especializan en estas orientaciones conduciría a un error, por cuanto aquello implicaría que grupos como el Teatro Experimental de Cali (TEC), deberían ser encasillados en una de ellas, en circunstancias que este grupo cultiva una amplia gama temática y persiguen variados fines.

En todo caso, el objetivo central de este tipo de análisis, como lo ha señalado Gramsci (1954) al estudiar la cultura, debe centrarse no en lo estático, ni en los desniveles de una de las partes en discusión, sino en sus desigualdades, conflictos y pérdidas de autonomía que han caracterizado la historia del teatro popular. Estas observaciones, que no desmerecen la propuesta de Boal, en algunos casos pareciera que deben precisarse mejor con el objeto de que su caracterización adquiera mayor claridad conceptual, especialmente en aspectos fundamentales de su clasificación.

El teatro del oprimido

Cuando Boal debe dejar su país, para irse al exilio en Argentina, comienza una nueva etapa en su vida teatral. Ha perdido su teatro en Brasil pero no sus ideas. Es, entonces, el momento en que su visión creadora imagina nuevos esquemas dramáticos que ya se habían iniciado en sus últimas experiencias paulistas. Por esto, más que nunca su impulso de artista se encaminará a darle forma a sus pensamientos y a ponerlos en práctica ante nuevas realidades, especialmente recurriendo al recuerdo de sus últimos años en el Arena, a fines de la década del sesenta.

En este sentido, sus propuestas relacionadas con la práctica del teatro popular, especialmente aquellas formas de transferencia de noticias a través del teatro, Teatro-periódico, o aquellas en que el teatro no aparece visible, que se efectuaba en cafés y estaciones del metro, Teatro-invisible, o aquel en que los espectadores intervienen en forma dramática con el fin de resolver sus problemas, Teatro-foro, eran formas teatrales a las cuales se imponía darles un marco conceptual más definido.

Esto ocurrió en 1973, cuando el gobierno del Perú inició un programa nacional de alfabetización destinado a erradicar ese mal del país. Boal participó en este programa con el objeto de hacer del teatro parte integrante de los lenguajes que utilizara esta iniciativa. Para esto, se planteó la transformación de los espectadores pasivos en actores-transformadores activos de la acción dramática, aspecto que era justamente parte de sus últimas experiencias realizadas en Brasil y Argentina con sus búsquedas en el teatro popular, como ya se vio en la sección anterior. Esta nueva experiencia, la de Perú, enriquecería aún más su visión del teatro y dejó como un producto concreto de las mismas un conjunto de técnicas y más de doscientos ejercicios y juegos para realizar con actores y espectadores -no actores, que años más tarde, en 1975, se convertiría en un libro de teatro.

Por estas razones, las experiencias de Boal en Perú, con la utilización del teatro, educación y participación popular son, tal vez, la paso más importante de su evolución teórica y práctica hacia la formulación de lo que él mismo denominaría Teatro del Oprimido, y constituyen sin dudas, las bases del mismo. En estas ideas, inspiraba a Boal su permanente

llamado por rescatar el teatro para la gente, de modo que éste pudiera utilizarlo como “medio de comunicación para discutir sus problemas” (Driskel, 1975, p.74). De acuerdo con sus escritos, en 1974 aparecerá el libro *Teatro del oprimido y otras poéticas*, cuyo objetivo era el dar a conocer y escudriñar diversas poéticas, tales como las de Aristóteles, Machiavello, Hegel y Brecht, que le condujeron a concretar su idea de un teatro del oprimido. Luego, escribe el libro *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* (1975), en donde reúne un conjunto amplio de nuevas formas teatrales, incluidas las ya comentadas más otras nuevas como las del Teatro-biblia y otras, en un intento por sistematizar la práctica teatral que acompañaba a sus formulaciones teóricas y conceptuales. Esta publicación se complementó con un tercer libro que sigue las mismas orientaciones, denominado *Doscientos ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de hacer algo a través del teatro* (1975), que como se puede concluir, resume también sus experiencias en Perú.

Finalmente, estando ya fuera de América Latina, en Francia, aparece su libro *Teatro oprimido*, volumen 2 (1978), en idioma francés, que a su vez, resume sus experiencias

latinoamericanas y añade sus cambios en la perspectiva que le da al teatro, fruto de su contacto con una nueva realidad, la europea, junto a nuevas experiencias adquiridas en este continente.

Todas estas ideas, así como el ejercicio de una práctica y las discusiones teóricas que sostendría en Europa, comenzaron a ser conocidas en forma más universal a comienzos de los años setenta. En 1978, se publican sus primeros libros en Francia, en idioma francés, en 1979 en idioma en inglés en Estados Unidos y en Inglaterra y, a la inversa, la información de sus trabajos en Europa sólo sería conocida en América Latina a partir de los años ochenta, como es el caso de libro *Teatro del oprimido*, volumen 2, que aparece en Latinoamérica en 1980, en español, con el título de *Juegos para actores y no actores. Práctica del teatro del oprimido*, y toda la colección de *Boletines del teatro del oprimido*, que son producidos por su centro de estudios en París, que no han sido traducidos, los cuales comienzan a circular a partir de 1979. Esta es la actividad que ha desarrollado a través de los años y que el mismo Boal ha denominado como Teatro del oprimido.

Se podría decir que hasta el mismo nombre de esta última propuesta -teatro del oprimido-, ha sufrido transformaciones. La concientización en América Latina se asocia de inmediato con el modelo pedagógico del también brasilero Paulo Freire, conocido por Boal, que con el tiempo ha sido universalmente conocido. Por ello, el título parecía haber sido tomado de las experiencias de este último y aplicado al teatro. Sin embargo, en un artículo de Robert Jacoby (1972) reseñando el estreno de la pieza *Torquemada* en Buenos Aires, al preguntarle a Boal sobre la salida de su próximo libro, expresa que “estoy preparando un libro, donde resumo mis teorías; es, en cierto modo una respuesta a *Hacia un teatro pobre* de Grotowsky y su título lo define: *Desde un teatro de los pobres*” (p.123). Años más tarde, Boal declararía que el Teatro del oprimido no es el teatro proletario sino que “es el teatro de las clases oprimidas y de todos los oprimidos dentro de esas clases” (Quiles, 1984, p.110).

La poética del Teatro del oprimido

Un panorama resumido de estas ideas sobre este tema sería el siguiente:

(a) El Teatro del oprimido evoluciona como una respuesta a la realidad social y política de América Latina. Sus comienzos se pueden señalar en Brasil, en 1968, cuando debido a dificultades políticas se hizo imposible hacer teatro y Boal decide explorar el teatro popular más directo, es decir, un teatro hecho por y para el pueblo. En ese momento se utilizó una forma denominada Teatro-periódico, en la que se utilizan doce técnicas para transformar las noticias de un periódico en escenas, en teatro de la calle, popular. Se organizaron numerosos grupos que comenzaron a hacer teatro por sí mismos.

(b) En este contexto, Boal toma conciencia de que el teatro debería avanzar destruyendo barreras creadas por el sistema teatral dominante. Entre estas era prioritario destruir la barrera “entre protagonistas y coros: todos deben ser a la vez coro y protagonista-, ese fue el Sistema Comodín”. El hecho de que el poder del comodín residía en estar en igualdad de condiciones que el espectador, quizás “fue el preludio del Teatro del oprimido, su núcleo” (Quiles, 1984, p.114). Esto llamó a la reflexión sobre todas las actividades realizadas anteriormente y a concluir que gran parte de lo

hecho no había sido sino hablar de la presión de *otros*, una opresión que el grupo en sí no sentía, como lo reconoce Boal, “no corríamos los mismos riesgos, lo que en principio llevó a dejarlos pensar en sus *propias* opresiones, si el Arena no los entendía (Boal, 1985, p. 5). La gravedad política del país impidió continuar este trabajo y Boal tuvo que salir al exilio.

(c) En Argentina, Boal quiso repetir sus prácticas de Brasil intentando hacer teatro de la calle. Nuevamente una dictadura le imposibilitó esta tarea. De aquí surge el Teatro-invisible, hecho clandestinamente, muy parecido a la Commedia dell’Arte, pero a diferencia de esta que usaba profusamente máscaras para esconder su identidad, en este caso se trata de esconder al teatro (Boal, 1985, p.5).

(d) Otro factor importante en esta formulación lo constituye su experiencia en Perú (1973), en donde Boal ensayó lo que ha denominado “dramaturgia simultánea”, es decir, preparando un guión hasta el punto en que se deben tomar decisiones profundas, las que realiza la propia audiencia y, luego, continua la obra con improvisaciones, probando las diferentes alternativas que existían para resolver los problemas planteados, los que en

definitiva eran sus propios problemas (Ibid., p.7). Se utilizaba la ficción del teatro pero para la audiencia esos no eran problemas de ficción, sino sus problemas que los vivían intensa y enteramente. Esto lo llevó a pensar que con estas formas teatrales estaba cruzando otra barrera, la del espectador mismo, que es el oprimido, o como expresara el mismo Boal al reseñar esta experiencia, “se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad (Boal, 1974, p.10).

Estos cuatro conceptos básicos aparecen condensados en un resumen que efectuó Boal en 1980, cuando ya estaba en Europa, introduciendo el tema:

El Teatro del oprimido tiene dos principios fundamentales: en primer lugar, transforma al espectador -ser pasivo, receptivo, depositario- en protagonista de una acción dramática - sujeto, creador, transformador; en segundo lugar, trata de no contentarse con reflexionar sobre el pasado, sino de preparar el futuro (p.15).

(e) El espectador, capaz de efectuar un acto liberador luego de una sesión de Teatro-foro, en la práctica real es incitado a hacerlo en

su experiencia cotidiana, aunque su ensayo sólo fue en una ficción. Esto es lo que Boal explica cuando dice que “sólo la transformación del espectador en protagonista puede impedir que el teatro tenga una función catártica” (Boal, 1980, p.16). La catarsis purifica, pero también suprime en el espectador lo que la sociedad tiene de perturbador, inquietante, de transformador, aunque esto sea pequeño.

(f) El Teatro del oprimido debe ser masivo. Explica Boal que “para que el teatro del oprimido sea eficaz y útil debe ser practicado masivamente: un espectáculo aquí o allá, de vez en cuando es insuficiente (Ibid.).

(g) Para que el Teatro del oprimido sea practicado masivamente, expresa Boal, “tenemos que comprender que la actividad artística es natural en todos los hombres y en todas las mujeres”. La limitación en la capacidad de expresión es debido a los métodos de educación a las instituciones relacionadas, como son la familia, el trabajo y otras que reprimen esta capacidad. Se debe aceptar, entonces, “que todos los hombres son capaces de hacer lo que un hombre es capaz de hacer” (ibid.).

(h) Estas ideas se relacionan muy estrechamente con las expresadas por Brecht en relación con la función del teatro, pero Boal las ha ampliado, añadiendo sus propias ideas al decir que “Brecht dijo que el teatro debe ponerse al servicio de la revolución. No está al servicio: es parte integrante de la revolución” (Ibid.). Por estas razones, el Teatro del oprimido siempre debe estar encaminado a la construcción de un modelo de acción futura, tratando temas concretos, reales y urgentes. Los temas genéricos, abstractos o lejanos, tales como la lucha de clases, o la liberación de las mujeres, en general, en abstracto, no son útiles para este tipo de teatro y, en esto, Boal sigue el pensamiento de Marx cuando hace la analogía de que “no basta ser consciente de que el mundo tiene que ser transformado, hay que transformarlo” (Ibid.).

El teatro como lenguaje alfabetizador.

En 1973, el gobierno de Perú inició un Plan nacional de alfabetización con el objeto de erradicar el analfabetismo en un plazo de cuatro años. La dificultad de este Plan era que en aquel país existían unos 41 dialectos de lenguas indígenas, además del castellano. La conclusión

de los estudios realizados sobre este problema era que los analfabetos no eran personas “que no se expresan”, sino individuos incapaces de expresarse en un determinado lenguaje.

De ahí que el argumento de Boal se basara en los postulados de Paulo Freire, como método, y en el supuesto de que todos los idiomas son lenguajes, aunque hay infinidad de idiomas que no son idiomáticos. Es decir, hay numerosos lenguajes, además de las lenguas habladas o escritas. Por esto, el dominio de un nuevo lenguaje le permite a la persona obtener otra forma de conocer la realidad y de transmitir conocimientos a las demás. Aquí es donde interviene el factor teatro, como lenguaje insustituible que se relaciona con otros similares a través del conocimiento de lo real. Por estas razones, el teatro podía ser considerado como lenguaje y utilizado por cualquier persona, con o sin aptitudes artísticas, “intentamos mostrar en la práctica cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que éstos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos” (Boal, 1974, p.147).

El plan general para lograr este propósito puede ser sintetizado en cuatro etapas:

-Primera etapa: conocer el cuerpo en base a ejercicios sencillos.

-Segunda etapa: tornar el cuerpo expresivo, a través de juegos cotidianos, sin palabras.

-Tercera etapa: el teatro como lenguaje. Se utilizan tres formas: "dramaturgia simultánea" que improvisa sobre un guión previamente elaborado hasta que el problema hace crisis y necesita solución; "Teatro imagen", es un grado mayor de intervención más directa en la cual se pide que se exprese su opinión sobre un tema determinado; "Teatro-foro", el participante debe intervenir en la acción dramática y modificarla. Se utiliza un problema de difícil solución, se presenta como espectáculo breve -10 a 15 minutos-, en donde se presenta el problema y la solución propuesta para discutirla, tal como expresa Boal, "la práctica de estas formas teatrales crea una especie de insatisfacción que necesita complementarse a través de la acción real" (Ibid., p.173).

-Cuarta etapa: el teatro como discurso, practicando escenas sencillas en que el espectador-actor presenta espectáculos sobre temas que le interesan, experiencias con

experimentos de obras, ensayos de espectáculos, no bien acabados, como imágenes en “tránsito” de una realidad siempre cambiante.

Como expresa Boal, “todas estas formas que he expuesto son formas de teatro-ensayo, y no de teatro espectáculo”, son experiencias que tienen un inicio claro, con un problema bien definido, pero con fines difusos, dejando libre al espectador para que tome una decisión, “el espectador está libre de sus cadenas, finalmente actúa y se convierte en protagonista” (Ibid., p.174).

El Teatro del oprimido en Europa.

Boal llega a Europa en 1977, primero a Portugal y luego a Paris, en donde residirá. La primera pregunta surgida en este nuevo medio en el que se desenvolvía fue la de si el Teatro del oprimido, que había sido imaginado y realizado en América Latina podría ser útil y aplicable en Europa. Luego de un par de años de experiencias en este continente Boal respondía “el Teatro del oprimido también es realizable aquí” (Boal, 1978, p.13).

Las razones que esgrimía no dejan de ser interesantes. Efectivamente, todas las formas de

este teatro (teatro-invisible, teatro-foro, teatro-mito, teatro-folletín, teatro-periódico y otras), fueron creadas como una respuesta estética y política a una situación de opresión intolerable de dictaduras que existieron en América Latina durante los años setenta y ochenta. Esta situación no existía en Europa, en donde no hay estos hechos tan bochornosos ni lo son de tan tremendas proporciones, al menos después de época del nazismo, “pero ello no impide que, también aquí, haya opresores y oprimidos. Y si hay opresión, hay necesidad de un teatro del oprimido” (Ibid.).

Este es el cambio que experimentarán sus teorías, el de una visible apertura hacia el encuentro de los problemas individuales de las comunidades europeas oprimidas. La opinión era la de dejar que se expresen los oprimidos, que muestren cuáles son las opresiones y que ellos mismos descubran sus caminos de liberación, que monten las escenas que los liberarán, “quien dice que en Europa no hay oprimidos es un opresor”, porque allí también hay mujeres, negros, emigrantes, obreros y campesinos y en hay opresión.

Lo que ocurre es que era una opresión diferente y, por tanto, los medios para

neutralizarla también debían ser diferentes. En este aspecto, Boal explicaba que el Teatro del oprimido no era un serie de recetas o de procedimientos de laboratorio para dar soluciones ya conocidas, sino que por sobre todo era un método de trabajo, un trabajo concreto sobre una situación concreta, en un momento dado, en un lugar determinado: “si aquí la opresión es más sutil, tal vez los medios para combatirla deberán ser más sutiles” (Ibid.). Este cambio le dio un nuevo vuelco a sus actividades por cuanto ahora este método se deslizaría por un canal de diálogo diferente, “enseñamos y aprendimos”, con lo cual su teoría se enriqueció enormemente. De hecho, las nuevas experiencias reseñadas parecen confirmar estas apreciaciones de Boal: en Suecia trabajó con el tema de la vejez; en Francia con el desempleo, con el abuso sexual; en Grecia con el racismo; y de todas las técnicas conocidas en Latinoamérica, se fue concentrando en las del Teatro-invisible y, especialmente, en las del Teatro-foro, que parecen haber sido las más efectivas y de las cuales se ha discutido y teorizado más, constituyéndose esta última en un modelo para la poética del oprimido.

El trabajo de Boal en Europa ha sido considerado como muy exitoso, en 1978 creó con un grupo de colegas el Centro de Estudios y de Difusión de Técnicas Activas de Expresión -CEDITADE-, el que ha tenido gran demanda de organizaciones civiles, sindicatos, mujeres, emigrantes, planificación familiar, esposas acosadas, gays, trabajadores y vecinos. Financiado por el gobierno francés y por agencias diversas y de sus propios talleres, el CEDITADE se transformó en un punto focal de una gran red internacional de grupos que practican las técnicas el Teatro del oprimido (Hozler, 1985).

No obstante, a mediados de los años ochenta se produce una nueva reorientación de su trabajo. Sus objetivos y métodos son los mismos, pero el punto de partida será diferente. Aunque desde su llegada habló de la factibilidad de su método debido a que encontraba condiciones visibles de opresión, ahora luego de un caminar más extenso, constataba que las opresiones existentes en la gente de Europa estaban tan internalizadas en los individuos que se habían convertido en verdaderas "barreras mentales" -en inglés, "a cop in the head", policías en la cabeza-. De ahí

entonces que su énfasis se pusiera ahora en ayudar a los individuos a extraer estas opresiones de unos y otros, y así pluralizar los problemas y construir las bases para realizar una experiencia colectiva de Teatro-foro. La experiencia personal ahora cobra importancia y debe ser sacada hasta se convierta en una conciencia social y colectiva, a través del Teatro-foro. Esta constituye la nueva formulación teórica que aporta Boal al teatro universal.

Este cambio en su expresión teórica se ilustra cuando Boal expresa que su trabajo ahora “deriva del arte y de la ciencia” - en cierta forma recordando a Brecht y sus planteamientos sobre el teatro en la era científica-, por esta razón no se pueden ofrecer pruebas tangibles, “nosotros no demostramos teoremas, Sólo ofrecemos hipótesis” (Boal, 1985, p.28). Las hipótesis deben ser verificadas en la práctica sin quieren tener algún valor:

Es verdad que el Teatro del oprimido, debido a que enfatiza lo teatral como lenguaje -para ser hablado-, más que como un discurso -para ser entendido-, como un proceso -a ser desarrollado-, más que un producto acabado -a ser consumido- debido a que toma al oprimido como sujeto más que como objeto de la actividad teatral, sobrepasa los los límites naturales del teatro como éste es entendido normalmente. Se

relaciona con otras áreas: deportes, política, psicología y filosofía, todos temas que son parte de la creación de un arte tan complejo como el nuestro. Sin embargo, nuestra preocupación es hacer teatro y nada más que teatro, con todas las complejidades e incursiones que esto demanda en otros dominios que, a su vez, también influyen en el teatro (Boal, 1985, p.28).

Para lograr los objetivos del Teatro del oprimido -hacer del espectador un protagonista de la acción dramática y transferir a la vida real las acciones que se ensayan- y ante el reciente desarrollo de las barreras internalizadas reconocidas, Boal propone una teoría sustentada en tres hipótesis de trabajo: osmosis, sobre el macro y microcosmos; metaxis; e inducción analógica.

La primera hipótesis, relativa a la osmosis y al macro y microcosmos, postula que “la menor célula de la organización social (la pareja, la familia, los vecinos, la escuela, la oficina, la fábrica), así como también los menores eventos de la vida social (un accidente en la esquina, el control de tickets en el metro, la consulta a un doctor), contienen todos los valores morales y políticos de la sociedad, todas las estructuras de dominación y poder, todos los mecanismos de opresión” (Boal, 1985, p.29).

Boal, entonces, denomina “osmosis” a toda esta interpenetración de ideas, valores y gustos que se propagan entre los individuos de una sociedad. El proceso por medio del cual actúa este osmosis se produce a través de la repulsión y la seducción: “Por repulsión, odio, temor, violencia o por el contrario, atracción, amor, deseos, promesas o dependencia”, todos estos elementos actúan en todo lugar, por ejemplo, en cada unidad de la vida social como puede ser la familia, a través del poder del padre, de su autoridad, del dinero, por dependencia o aún, emocionalmente.

En el teatro, tal y como es entendido en forma convencional, se ponen en contacto dos mundos, el del auditorio y el del escenario. Los rituales de la tradición teatral ponen los roles a cumplir por cada uno de ellos. Por otra parte, en el escenario se presentan imágenes de la vida social en forma autónoma, sin que la audiencia pueda modificarlas. A veces, durante la representación, el auditorio es “desactivado, reducido a la contemplación” de los eventos que se desarrollan en el escenario, aunque a veces estos sean críticos. Así opera el proceso de la osmosis, en forma intransitiva desde el escenario al auditorio. Se puede detener por

resistencia del espectador, pero no se puede cambiar: "El ritual convencional del teatro es desactivado (*inmovilizado*). A través de la inmovilidad es ciertamente posible *transmitir* (albeit intransitivamente) ideas de tipo *activistas*. Pero el ritual permanece desactivado (Boal, 1985, p.30).

La segunda hipótesis, la metaxis, tiene que ver con la relación del personaje (el actor) con el espectador, la cual en forma tradicional se produce a través de la empatía. Las emociones de los personajes y el mundo moral de la obra penetran al espectador, lo invaden, en la ya vista forma osmótica. El espectador se deja llevar por los personajes y las acciones sobre las cuales él no tiene control, con lo cual experimenta una "emoción vicaria".

En una sesión del Teatro del oprimido, los espectadores crean sus propias imágenes de sus opresiones, con lo cual la relación del observador activo con el personaje es esencialmente diferente porque se produce a través del proceso de simpatía, que no le deja seguir al personaje o la acción. Ya no se deja penetrar por las emociones de otros sino por las que él mismo produce. El es el sujeto o lo es alguien como él que desarrolla la acción. El

resultado de esta hipótesis es que el oprimido se transforma, según Boal, “en un artista”. Cuando es el oprimido mismo como artista el que crea imágenes de su propia realidad opresiva, pasa a pertenecer a dos mundos total y completamente, y no ‘vicariamente’” (Ibid., p.31).

Para que la metaxis realmente se produzca es necesario que la imagen sea en verdad autónoma: “la imagen de lo real es real en cuanto es una imagen”. El oprimido crea imágenes de su propia realidad y puede, por tanto, hacer teatro con la realidad de estas imágenes. Las opresiones son las mismas pero se presentan en una forma transubstanciada, debe olvidar el mundo real y representar teatralmente la imagen de una forma artística. Es un proceso como de extrapolación del mundo real a la realidad de la ficción. Luego, el podrá hacer una segunda extrapolación, ahora en sentido inverso, hacia su propia realidad. En el segundo mundo, estético, se trabaja para cambiar el primer mundo, social.

La tercera hipótesis, de la inducción analógica, tiene que ver con la pluralización de una historia individual. La opresión de uno es la de todos. Las particularidades de uno son

insignificantes comparadas con la similaridad de los otros. Por eso, existe una gran simpatía. Desde el punto de vista de las barreras mentales, puede ocurrir que una historia sea individualizada o particularizada hasta ser única. En este caso opera el proceso de empatía, por lo que en el participante se produce un sentimiento de solidaridad, pero no es Teatro del oprimido. “El Teatro del oprimido es el teatro de la primera persona del plural”. El caso particular de una persona puede ser el punto de partida, pero si no se pluraliza, es necesario llevarlo a una etapa adicional de inducción analógica con el fin de que sea estudiado por todos los participantes.

De esta forma, la tercera hipótesis se expresaría de la siguiente forma:

Si, tomando una imagen o una escena para comenzar, uno procede con analogías y crea otras imágenes (o escenas) producidas por otros participantes de la sesión acerca de opresiones individuales similares y, si, partiendo con estas imágenes y por inducción, uno llega a la construcción de un modelo liberador y libre de las circunstancias específicas del caso individual, este modelo contendrá los mecanismos generales a través de los cuales la opresión se produce y nos permitirá estudiar en forma abierta las diferentes

posibilidades de romper esa opresión (Ibid., p.34).

Aunque no sea posible construir un modelo o si se siente innecesario hacerlo, la simple confrontación o yuxtaposición de casos análogos y del foro en que participan todos, sería suficiente para producir la simpatía, debido a que en un caso general los factores individuales adquieren un carácter simbólico.

La función de la inducción analógica es la de permitir realizar un análisis objetivo, ofrecer variadas perspectivas, multiplicar los posibles puntos de vista con que se ve cada situación. Nada se interpreta ni se explica. Se presentan múltiples hitos. La persona oprimida debe ser ayudada para que reflexione sobre sus propias acciones, tomando en cuenta las opiniones de los otros participantes.

Estas tres hipótesis tienen valor si se les toma como puntos de partida para los principios básicos del teatro del oprimido, "si el oprimido mismo (en vez del artista) realiza una acción, la realización de esta acción dentro de la ficción teatral le permitirá activarse para realizarla en su vida real" (Ibid., p.35).

Conclusiones

Las teorías dramáticas de Boal conforman un conjunto coherente de explicaciones sobre el

teatro, inicialmente hechas para Latinoamérica, pero que con el tiempo han tenido una trascendencia para Europa y los Estados Unidos. Para entender mejor sus propuestas es necesario conocer un poco de su experiencia en Brasil y en Latinoamérica, desde los años cincuenta. El análisis de algunos de sus enunciados, como el de ser un teatro “revolucionario” y “comprometido”, visto a la luz de la distancia del tiempo, no parecen suficientes para catalogarlos de esa forma. Porque revolucionario para el Arena significó romper con la tendencia europeizante del teatro. La ruptura consistió, por tanto, en dar preferencia a una forma de hacer teatro nacional. Esta es la época que coincide con un contexto de gran nacionalismo, de identificación cultural, en la que surgen movimientos artísticos como el Bossa Nova, el Cine Novo y la construcción de la capital, Brasilia. Es también el momento en que se hicieron sentir las influencias de Brecht y, por tanto, es el tiempo en que este teatro tendrá un mayor contenido e intencionalidad. 1964 colocó a Brasil ante un régimen dictatorial por veinte años. Esta fue una etapa de fuerte inserción del teatro en las capas populares y dejó la

significativa experiencia del Teatro-periódico. Por estas razones, Boal la incluirá, posteriormente, en su formulación del Teatro del oprimido.

Fuera de Brasil Boal continuó desarrollando una intensa actividad teatral. Es tal vez, la más importante en sus aspectos de la teoría dramática, porque inicia el momento de su reflexión sobre sus experiencias pasadas, su enriquecimiento con las nuevas investigaciones que realiza y del conocimiento de la realidad teatral de casi todos los países latinoamericanos y europeos que visitó durante aquellos años. En cuanto al concepto mismo de teatro, muchas veces visto como un espejo de la sociedad, aunque distorsione sus reflejos, determina estas distorsiones en función de los diferentes autores. Por ello, el objetivo del teatro define sus reflejos. El análisis de Aristóteles hecho por Boal señala un reflejo idealizado de la sociedad griega por parte de la tragedia, así como también el drama sentimental, romántico, del siglo dieciocho, o el espejo idealizado que tuvo el teatro soviético o chino del presente siglo. A su vez, Brecht representa el espejo didáctico, instructivo, que pone problemas e intenta llevar a la audiencia hacia sus soluciones correctas y

revolucionarias. La visión del teatro que tuvo Boal, siguió estas últimas ideas, y es una variación de los reflejos brechtianos, que bien se podría denominar el teatro del espejo auto instruccional.

Por estas razones, el Teatro del oprimido siempre pareció encaminado a la construcción de un modelo de acción futura, tratando temas concretos, reales y urgentes. Los temas genéricos, abstractos o lejanos, tales como la lucha de clases, o la liberación de las mujeres, en general, en abstracto, no son útiles para este tipo de teatro y en esto Boal lo explica usando una analogía de Marx muy usada en aquellos años, cuando dice que “no basta ser consciente de que el mundo tiene que ser transformado, hay que transformarlo” (Ibid.).

Las teorías dramáticas de Boal han iniciado una intensa discusión sobre lo que el teatro debe ser, de recordar lo que Brecht ha dicho, de que no es el contenido de una obra sino lo que ocurre entre actores y espectadores lo que define el carácter del teatro. En última instancia el teatro no da soluciones, éstas le corresponden definir las a los espectadores -el qué hacer-, ponerlas en acción ellos mismos -el cómo hacerlo-, el rol de autor es, por tanto, el de

ayudar a todos en su camino por liberarse según sus propios medios. El autor solo no puede salvar a la humanidad, sólo puede ayudar proporcionando un método de análisis dramático de la realidad. Según Boal, este sería el teatro del futuro. Sus testimonios personales de aquellos años entregan una ejemplar lección de cómo un hombre de teatro honesto y claro en sus ideas avanzó transformando al teatro:

fui enseñando lo que sabía y fui aprendiendo lo que podía. ...Principalmente, que no sabía más que mis espectadores. Después de ese largo y constante contacto con tantos pueblos de tantos países, con tantas culturas... acabé descubriendo que ya no tengo la verdad en la punta de la lengua. No tengo la verdad en la punta de la lengua: es verdad. Pero también es cierto que ahora tengo en el bolsillo algunas técnicas que pueden ayudar -a mí y a mis espectadores- a buscar la verdad (Boal, 1978, pp.198-199).

Por todo lo dicho, Augusto Boal se ha ganado un merecido lugar en el teatro universal, y tal como lo ha señalado el crítico George Wellarth (1979), es el primer teórico del teatro que ha resuelto el problema de escribir drama como experiencia significativa en el contexto de la vida social, "sus logros son tan importantes, tan originales y tan decisivos que no tengo duda en

describir a este libro -el del Teatro del oprimido-, como la obra teórica más importante del teatro en los tiempos modernos” (p.36), y en este sentido podría ser comparado con las innovaciones de Stanislavski o Grotowski, teóricos orientados esencialmente hacia el actor, o de Artaud que también intentó formular una teoría del teatro, o mejor dicho, de usar el teatro como un medio para comunicar una filosofía de la vida y para mejorar una cultura que se impone a la naturaleza humana.

Referencias bibliográficas.

- Boal, Augusto. *Teatro de Boal*. Sao Paulo:Ed. Huitec. 1986.
- _____ *Documents on the theatre of the oppressed*. U.K. London: Red Letters Public. 1985.
- _____ “Trajetoria de uma dramaturgia”, en: Boal, *Teatro de Boal*. Sao Paulo: Huitec, 1986.
- _____ *Teatro del Oprimido*. Vol.1. México: Ed. Nueva Imagen, 1980.
- _____ *Teatro del Oprimido*. Vol 2. Ejercicios para actores y no actores. México: Ed. Nueva Imagen, 1980.
- _____ *Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas*. Buenos Aires:Ed. La Flor, 1974.
- _____ “Collages” en A. Boal. *Técnicas latinoamericanas del teatro popular*. Una revolución copernicana al revés. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1974.
- _____ *Categorías del Teatro Popular*. Buenos Aires: Ed. CEPE, 1972. También en: *Conjuncto* No.14 (1972):14-33; Venezuela: Universidad del Zulia. Dirección de Cultura, 1975; N. Garcia Canclini. *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. México: Grijalbo, 1977. pp.211- 15; G. Luzuriaga, ed.

- Popular Theatre for Social Change in Latin America*. Los Angeles: UCLA, 1978. pp. 24-41; y del mismo Boal, *Teatro del Oprimido* Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1974, pp.15-55.
- _____ "Que Pensa Voce da Arte de Esquerda" *Latin American Theatre Review* 3/2(1970a):45-53.
- _____ "The jockey system" *The Drama Review* No.46.Vol.14 (1970b):91-96.
- _____ y Martínez C., Celso. "El Teatro Brasileiro de Hoy". *Conjunto* No.9 (1968):59.
- Brecht, Bertold. *Escritos Sobre Teatro*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1970.
- Brick, B. J. "I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba, 1983)". *Latin American Theatre Review* 16/2 (1983):73-80.
- Calasans, Selma. "Arena Conta Tiradentes: Uma Experiencia de Teatro Político". *Revista Iberoamericana* No.126(1984):221-228.
- Carvalho-Neto, "Concepto y realidad del teatro folklórico latinoamericano", en: G. Luzuriaga, *Popular Theatre* (1978):124-130.
- Cowan, Suzanne. "Theatre, Politics and Social Change in Italy since the Second World War". *Theatre Quarterly*. Vol. VII, No.27(1977):25-37.
- Chesney, L. Luis. *El teatro político y del absurdo en América Latina*. Cuadernos de Postgrado N° 9. Caracas: UCV, Facultad de Humanidades y Educación. Com. Estud. de Postgrado, 1994.
- _____ *Teatro popular latinoamericano*. Caracas: UCV, Facultad de Humanidades y Educación. Com. Estud. de Postgrado, 1996.
- Dauster, F. *Historia del Teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX*. 2a. Edición. México: Ed. de Andrea, 1973.
- _____ "Drama", en: Donald E. J. Stewart, ed, *Handbook of Latin American Studies (HLAS)*. Gainesville, Fla: Univ. of Florida Press, 1976. A partir de 1971(No.32) comienza a reseñar autores del teatro

- popular. En- 1972, asume su dirección F. Dauster, y en 1980, G. Woodyard.
- _____ "An Overview of Spanish American Theatre". *Hispania* L, No.4 (1967): 996-1000.
- _____ *Historia del Teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX*. México: Ed. Andrea, 1966.
- Driskel, Charles B. "An interview with Augusto Boal". *Latin American Theatre Review* 9/1(1975):71-78.
- Fernández, Oscar. "Brasil's New Social Theatre". *Latin American Theatre Review* 2/1(1968):15-30.
- _____ "Censorship and the Brazilian Theatre". *Educational Theatre Journal*. 25-3(1973):285-298.
- Fraenkel, B. "Sobre el Teatro Político", en: E. Copferman et al., *Teatros y Política*.1969. pp. 180-188.
- Guarnieri, Gianfrancesco. "En el Arena Quisimos hacer la Revolución a través del Teatro o, por lo menos, Contribuir a ello". *Conjunto* No.54(1982):16-23.
- "An Era of Fear". *Index of Censorship*. Vol.18, N°4(1979):50-55.
- _____ *Teatro de Guarnieri*, Vols. II-IX. Río de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 1978.
- _____ "O Teatro como Expressão da Realidade Nacional". *Revista Brasiliense*. No.25 (1959): 121-26.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. España: Guadarrama, 13ed, 1976.
- Jacoby, Robert. "Para Boal, hay que buscar las fronteras entre actores y públicos". *La Opinión*, Buenos Aires, 11.Oct.1972, p.23.
- Khede, Sonia S. *Censores de Pincenes e Gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Río de Janeiro:Coderi, 1981
- Launay, Jean. "Arena Brasil". *Revista Primer Acto*. 132 (1971): 17-19.
- Lyday, León and Woodyard, George W. Ed, *Dramatists in Revolt*. Austin: Univ. of Texas Press, 1976.
- _____ *A Bibliography of Latin American Theater Criticism, 1940-1974*. Austin: Institute of Latin American Studies. The University of Texas at Austin, 1976.

- Magaldi, Sabato. "Retrato do Brasil", en:A. Boal, *Teatro de Boal*. Sao Paulo:Ed. Huitec, 1986.
- Monleón, José. *América Latina:Teatro y Revolución*. Caracas:Ed.Ateneo,1978.
- Peixoto, Fernando. "Entrevista con Gianfrancesco Guarnieri" en: D.Ribeiro et al. *Encontros Com a Civilização Brasileira* No.1. Rio de Janeiro: Ed. Civilizacao Brasileira, 1978. pp. 93-113.
- _____*Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*, Vol.2. Río de Janeiro: ed. Civilização Brasileira,1978.
- _____"Teatro no Brasil: Como Transmitir Sinais de dentro das Chamas". *American Theatre Review* 7/1(1973):91-98.
- Quiles, Edgard. "Teatro para las clases oprimidas". Entrevista con A. Boal. *Conunto*. No.61-62 (1984):110-116.
- Royo, Grinor. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Chile, Ed. Universidad de Valparaíso. Univ. Católica de Valparaíso, 1972.
- Skidmore, Thomas E. *Politics in Brazil, 1930-1064: An Experiment in Democracy*. New York: Oxford U.P., 1967.
- Wellwarth, George E. "The Theatrical Theories of Augusto Boal: A Commentary" en: Sandra Messinger C.,ed. *Studies in Romance Language and Literature*. Kansas: Coronado Press, 1979. pp. 36-47.
- Wischmann, C. "¿La Literatura de Masas Reemplaza al Escritor?". *RNS* No.6 (1973):15-20.
- Woodyard, George W. "Drama" en: Donald E. J. Stewart, ed. *Handbook of Latin American Studies*. Gainesville: Univ. of Florida Press. HLAS 44 (1983):521-531.
- _____"Toward a Radical Theatre in Spanish America" in:H.L.Johnson and P.B. Taylor, ed. *Contemporary Latin American Literature*. Houston:Univ. of Houston, 1973. pp. 93-102.

Woodyard G. W. and Lyday L. F. "Studies on the Latin American Theatre". *Theatre Documentation II* (1969-1970):49-84.

AUGUSTO BOAL NO BRASIL E SUAS MARCAS NA CONTEMPORANEIDADE

Alai Garcia Diniz

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 enfocar alguns aspectos da contemporaneidade dessa obra, assim como entender a divergência entre o crescimento de sua projeção internacional entre os 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).¹

¹ 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 – <http://bdt.d.ibict.br> com

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:

*Douglas – Por causa do exílio né?*²

*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.*³

Essa percepção do diretor sobre a resistência acadêmica 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

² A pesquisa sobre Teses e Dissertações no site da USP indicaram mais dois títulos nos anos de 1999 e 2006).

³ Entrevista por Douglas Leal realizada em 15/10/2007 Página Principal, acessado no dia 10 de julho de 2011.

sobre esse ambiente de inércia ao sistema de Boal no Brasil.

De duas dezenas de docentes⁴, 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 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

⁴ Em anexo, publico o conteúdo da pesquisa de 2006.

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 focar.

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 impunham 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:

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.(BOAL, 1960,p. 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 precisa 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. (FERREIRA GULLAR, 2010)⁵

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

⁵ Entrevista com Ferreira Gullar em Teatro político 60 - Publicado em Teatropolitico60 em 04/02/2010 <http://teatropolitico60.wordpress.com/page/2>. Acessado dia 28 de novembro de 2011.

... 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.”(BOAL, 13/04/1964, p.11)

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 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 Kubischek.

Ainda que não seja a dramaturgia de Augusto Boal o foco central desse ensaio, apenas tangenciada com algumas reflexões sobre sua trajetória polifacética na área teatral, 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. “ (WILLIAMS, 2010:220).

Neste caso específico, apoiando-me nesta assertiva, observo que uma visão particular dos caminhos da cultura no Brasil determinou um padrão dramatúrgico dos anos 60, impondo-lhe marcas indeléveis 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”. (PRADO, 1988, p. 100). Essa sobrecarga política diante dos recursos estéticos não impedia, ao mesmo tempo, que Décio de Almeida Prado crítica reconhecesse que, paralelamente, o Teatro de Arena significou, nos anos 60, uma profunda transformação estética no Brasil em em *O teatro brasileiro moderno* (1988).

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 á 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 Stanislawski e a criação de jogos); o despojamento da cena e a proximidade do espectador, aliava-se a um engajamento político 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); *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, estava 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.” "(PRADO, 1987, p.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 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).⁶ 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

⁶ Resposta à pesquisa, em anexo.

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 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”. (BOAL, 1977: 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” (BOAL, 1977:34) 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. “ (BOAL, 1977: 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). (BOAL, 1977:17). 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, 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 (BOAL, 2000: 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” (BOAL, 1977:54), entretanto por que não experimentar a 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.⁷

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

⁷ 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 chegou os desmandos da ditadura cometeu contra as pessoas não afinadas e para mostrar o quanto há ainda para ser desvendado sobre o período.

“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...”(BOAL, 1977:54).

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 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'roll
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.⁸

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

⁸ ROVAI, M e AYER, M. – “A gente aprende ensinando” entrevista de Boal; Revista Forum, 2008.

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 eco-poético das cartoneiras, 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 (BOAL, 2008: 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, 2010:221). 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, 2010: 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 (R. 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 fica marcado com o rótulo dos anos 60. Por um modo de fazer política que transcende as explicações ligeiras, o certo é que, diferente de outros países que escancararam as perdas, colocaram fraldas na cabeça, não se importaram em serem chamadas de loucas as mães 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 (p. 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, 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 o evento que indica uma aposta que começa com uma decisão de dizer. (BADIOU, 1994: 46)

À etapa de projeção no Brasil dos anos 60 como integrante da direção do Teatro de Arena em São Paulo, que aqui tentei esboçar, culmina com seu 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 as anteriores, mostrando no hemisfério norte como o sul pode-se constituir hoje em lenda viva no terreno complexo da estética como política e da política através da 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, saía de seu habitat comum (a arena do teatro, o palco) abolia a facilidade do reconhecimento para buscar o público no espaço particular da fábrica ou do bairro.

No número 136 da Revista Cult Wellington 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 (ANDRADE, 2011).⁹

Mesmo configurado historicamente na arena do projeto nacional-popular que formou uma vanguarda estética militante dos anos de chumbo, ler Augusto Boal para além desse rótulo como uma personagem dinâmica que

⁹ REVISTA CULT. Numero 136.
<http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/> acessada no dia 03 de novembro de 2011.

superou no exílio uma diáspora interna e soube transformar sua militância em arte ligada ao viés do político. 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. (BOAL, 1977:206)

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.

BIBLIOGRAFIA

- BADIOU, Alain - *Para uma nova teoria do sujeito - conferências brasileiras*. 2ª. Edição. Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. RJ: Relume Dumará, 1994
- BOAL, A. - *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Lisboa: Centelha, 1977.
- _____. *Revolu o na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1960.
- _____. *Jogos para atores e não-atores*. 12ª. Edi o revista e ampliada. RJ: Civiliza o Brasileira, 2008.
- _____. - *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 10ª. Ed. , RJ: Civiliza o Brasileira, 2010.
- _____. - *Estética do Oprimido*. RJ: Funarte, Garamond, 2009.
- _____. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROBERTA, Lucia - "Fim de ato para Augusto Boal" - de 04 de maio de 2009
- <http://www.orbum.org/fim-de-ato-para-augusto-boal>

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.

<http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4476/1/Jose%20Fernando%20Marques%20de%20Freitas%20Filho.pdf>

LEAL, Douglas Tavares Borges - Entrevista com Augusto Boal no Centro de Teatro do Oprimido, Rio de Janeiro, 15/10/2007..

Disponível no Centro de Documentação da 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 – Texto publicado na revista *Dionysos* nº24 – outubro de 1978 – São Paulo.

PRADO, Decio de Almeida – *Exercício Findo*. SP: Perspectiva, 1987.

_____ *O teatro brasileiro moderno*, SP: Editora

Perspectiva/USP, 1988. PATRIOTA, Rosangela - « História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2007. <http://nuevomundo.revues.org/3307>.

Consultado el 30 outubro de 2011.

PRADO, Décio de Almeida: *Exercício Findo*, São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____ - *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996,

WILLIAMS, R. – *Drama em cena*. Trad. Rogerio Bettoni. SP: Cosac Naify, 2010.

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

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

ROVAI, M e AYER, M. – “ a gente aprende ensinando” entrevista de Boal; Revista Forum, 2008.

Teatro político da década de 60 -

<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.

ANEXO

Modelo da pesquisa enviada a pesquisadores e professores de Artes Cênicas e Letras que teve pouquíssimos retornos, sendo por isso, naquele momento abandonada.

I - PESQUISA SOBRE AUGUSTO BOAL de 2006 de Alai Garcia Diniz

Caros amigos, pesquisadores do GT de Dramaturgia e Teatro (ANPOLL) e demais professores, como já havia pedido antes, repasso-lhes algumas questões sobre a inserção de Augusto Boal no meio acadêmico brasileiro. (Professores e pesquisadores).

Aos que preferirem não se identificar, gostaria de assegurar-lhes o anonimato na utilização dos dados. Nome Instituição

1. Qual é a contribuição de Augusto Boal ao teatro?

Resposta I (anônima) - A contribuição de Augusto Boal ao teatro é das mais importantes, a nível nacional e internacional. Sua trajetória é um exemplo admirável de resiliência diante das circunstâncias adversas que ele teve de enfrentar. Sua contribuição criativa como teórico do teatro é reconhecida em todo o mundo, e seus livros são lidos e estudados nas mais importantes universidades e centros de pesquisa teatral. Como dramaturgo, sua obra é ancorada nas décadas de 50 e 60, mas os textos ainda possuem vitalidade e relevância.

Resposta II (Sara Rojo - Professora da UFMG) - Un método, inserido no contexto social, no qual o espectador é participe do espetáculo.

2. *Com suas teses podem ser entendidas contemporaneamente?*

Resposta I - As teses de Boal em relação ao Teatro do Oprimido são sempre válidas, pois os problemas de injustiça social permanecem tristemente atuais. As técnicas utilizadas por Boal para representar as relações de opressão no teatro não sofreram processo de envelhecimento. Caracterizam-se, ainda, pela capacidade de mobilização, dinâmica cênica, estimulação intelectual e aprofundamento da nossa compreensão das questões sociais.

Resposta II - Suas teses são contemporâneas porque permitem uma aproximação de maneira diferente a um dos pilares do teatro: o espectador. Isso não significa que so devemos fazer esse tipo de teatro.

3. De que maneira você utiliza as idéias e técnicas de Augusto Boal em seus cursos?

Resposta I - Não tenho tido a oportunidade de trabalhar com as idéias e técnicas de Boal nesses últimos anos, mas periodicamente incluo uma de suas peças na lista de leituras na disciplina Literatura Dramática.

Resposta II - Quando realizo cursos teórico-práticos trabalho com sua metodologia e quando ministro cursos só teóricos.

4. Comentário pessoal sobre outros temas relacionados a Augusto Boal.

R 1 -Boal continuará sendo uma referência importante no panorama do teatro brasileiro e internacional.

R II - Boal, na linha do teatro político (Piscator, Brecht, etc.) é o maior metodólogo do teatro latin-americano.

Ainda que o pesquisador não seja brasileiro, compilo também um comentário sobre o tema, enviado a mim ao saber de minha proposta da pesquisa: - “Es más o menos lo mismo que pasa con Brecht en la Alemania unificada, antes una tenía a Goethe y al otra a Brecht, ahora no saben a dónde poner a Brecht. Mejor aún para rescatar a estos autores que las nuevas generaciones no conocen por problemas políticos que pueden volver a repetirse (Luis Chesney Lawrence - VE em mensagem de 24/11/2006).

LER É TRADUZIR: RESSONÂNCIAS DOS ESCRITOS E PRÁTICAS DE AUGUSTO BOAL NA AMAZÔNIA ACREANA

MARQUES, Maria do P. Socorro Calixto ¹

Introdução

Durante os anos de pesquisa sobre o teatro em Rio Branco, em peças teatrais que compõem o cenário acreano, especialmente aquelas que integram o arquivo das décadas de 1970 a 80, já havia refletido, porém sem exclusividade, sobre a presença constante de ferramentas dramatúrgicas do teatro do oprimido, exercitado e escrito por Augusto Boal (1931-2009). Hoje, esse novo objetivo, evidentemente, me levou a reler e ouvir, com mais maturidade as entrevistas que foram concedidas para a tese de doutoramento que se transformou no livro intitulado *A cidade encena a floresta* (2005).

Retomar esse acervo e alguns passos do teatro boalino significa revolver, nesse cenário, algumas peças que se construíram especialmente de informações conflituosas sobre a história não oficial quando das ocupações de terras urbanas e indígenas no Estado, ou

¹ Professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes, na Universidade Federal de Uberlândia-MG e Colaboradora do Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade na Universidade Federal do Acre.

melhor, que buscavam a reconstrução ou recontação da realidade histórica daqueles anos.

A presença de Augusto Boal em terras amazônicas está registrada no célebre livro *Teatro do Oprimido* (1977) quando o autor relata sua experiência com alguns grupos peruanos, ainda no ano de 1973. No entanto, a despeito da passagem do diretor pelo Programa de Alfabetização Integral (Alfin), algumas estratégias do teatro do oprimido, pelo menos por enquanto, não se constituíram em diálogo entre as fronteiras, mas sim como reverberação das políticas vislumbradas pelo Arena, grupo ao qual pertenceu Boal. Afirmamos isso porque é recente a tentativa de se criar um diálogo cultural mais estreito entre regiões tão próximas, como são o Peru e a Bolívia em relação ao Acre, espaço que recortamos aqui para apresentar algumas releituras de sua prática nesse território.

I. Contextualização: a cena boalina em terras acreanas: lendo a Leitura

A hipótese da influência boalina na região é confirmada quando releio as entrevistas dadas pelos teatristas de Rio Branco e constato que a Federação do Teatro Amador - Fetac - estava sintonizada com as políticas da CONFENATA - Confederação Nacional do Teatro Amador - que, entre tantas ações, possibilitaram a

sedimentação de espaços para o surgimento dos grupos amadores de teatro. À época, especialmente em 1980, a criação dessas federações culturais auxiliou a viagem de um dos representantes do teatro militante à cidade de Rio Branco, Fernando Peixoto, o qual constata a unicidade da produção discursiva e teatral dos grupos de Rio Branco. No extrato da entrevista publicada no *Varadouro* (março de 1980) – *O teatro como resistência cultural* ²–, o leitor poderá verificar as condições do aparecimento do teatro amador observadas pelo olhar de um especialista do teatro político:

O que me surpreendeu no Acre é que o teatro aqui é um movimento feito só com jovens. Praticamente um movimento adolescente, onde as pessoas parecem voltadas para a construção de um teatro popular. [...] Aqui, encontrei uma coisa massiva. Ou as pessoas trabalhavam diretamente na periferia, com Comunidade de Base, junto às classes realmente menos favorecidas, ou pessoas preocupadas em ocupar o espaço urbano, mas para fazer espetáculos que falem dessa realidade. Isso me surpreendeu bastante.

A experiência de Fernando Peixoto junto ao grupo Arena, certamente, encontrou ressonância nas práticas teatrais da cidade. A “surpresa” do diretor, provavelmente, deve ter se dado porque em um lugar tão longínquo, não somente

² Além das matérias citadas nesse artigo, os jornais das cidades registraram os olhares dos dramaturgos e diretores Celso Nunes e Joao das Neves (*Folha do Acre, dezembro de 1985*).

geograficamente, mas também, e principalmente, culturalmente, foi constatada por ele a existência de um teatro que tinha como prerrogativa assuntos da realidade local além da preocupação em levar a cena a qualquer espaço onde houvesse interlocutores. Com esse enfoque, pensamos agora, que a cena acreana, embora extremamente amadora, lembrava as preocupações sociais do Arena, especialmente no início de suas atividades. Também porque foi este o grupo que postulou, no cenário teatral brasileiro, uma nova concepção de espaço, pois abandonando as exigências do palco italiano privilegiava um local não especializado, onde simples cadeiras colocadas em círculo e uma iluminação precária podiam criar a atmosfera propícia ao fenômeno cênico. Quanto à prática teatral constatada por diretores como Fernando Peixoto (Op.cit), somamos o dizer de Boal sobre a aquisição de uma nova linguagem propulsora de um maior conhecimento da realidade:

O domínio de uma nova linguagem oferece, à pessoa que a domina, uma de conhecer a realidade, e de transmitir aos demais esse conhecimento. Cada linguagem é absolutamente insubstituível. Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real. Isto é, a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-la (Boal, 1977, p.125).

Nesse sentido, a linguagem teatral escolhida pelos grupos teatrais de Rio Branco certamente se mostrou muito eficaz. O universo cenográfico no qual se reivindicava um debate sobre a história de ocupação da Amazônia, bem como suas consequências, como as constantes mudanças de economia que, entre outras, comprometia o espaço florestal, configurava-se como um espaço marcado por fortes características da oralidade; logo, a palavra em viva voz e a performance marcavam o compasso das linguagens bem vindas aos receptores ou, no caso, espectadores. E como aponta Boal (Op.cit), a realidade a que se referiam as apresentações ficava *mais perfeita* e, mais, amplamente conhecida.

Apesar de Augusto Boal nunca, não que tenha tomado conhecimento nesses anos de pesquisa, ter vindo ao Acre, a exemplo de alguns de seus contemporâneos como Celso Nunes, Fernando Peixoto, João das Neves e tantos outros, percebe-se que o exercício teatral mais desenvolvido nas barrancas daqueles rios, especialmente nas décadas de abertura política, e mais por uns grupos que outros, foram os vislumbrados pela *Poética do Oprimido* (1977). Muito embora, como registra um dos diretores do então Grupo Cirkistilo (1983), Henrique Silvestre, os atores tentassem fazer *o que entendiam das atividades propostas na Poética* (Silvestre, 2001). No entanto, vejo nesse depoimento não um indicativo de que os ativistas teatrais não *entenderam* a proposta do Teatro do

Oprimido - como tenho ouvido em algumas rodas de pesquisadores iniciantes da prática teatral em Rio Branco e ainda bem que, por enquanto, não passa de conversa de corredor.

Penso, ao contrário, que a riqueza da leitura realizada está justamente no fato de que os leitores se serviram do que mais convinha às necessidades emergências que os grupos se propunham em colocar literalmente na cena dramatúrgica, ou seja, o cenário de uma história abafada, agressiva e sangrenta como foi a expulsão de índios e seringueiros de seus territórios com a ocupação nos anos das décadas de 70 e 80, do século XX.

Essa leitura, acredito, é a que Boal tentou provocar não somente em seu livro, mas em muitos depoimentos que pesquisadores encontram quando da pesquisa. Vejam o que ele diz em um das entrevistas concedidas ao caderno do Ciclo de palestras do teatro Brasileiro (1986, p. 12):

A atividade artística, em que você produz subjetivamente a sua obra de arte, e atividade pedagógica do Teatro do Oprimido, em que a gente ensina aos espectadores que eles são artistas também, que todo mundo é artista, queira ou não queira, porque é assim que os homens e as mulheres se exprimem, é através dos sentidos, é através do corpo. Sem o corpo, não existe nenhuma bela idéia. Tudo que aconteceu ao ser humano acontece porque ele tem um corpo.

O enxerto acima se encontra em uma passagem da palestra na qual Boal distingue as duas atividades desenvolvidas em sua prática: a arte que, embora também se movimente em uma rede de saberes produzindo novos conhecimentos, é mais subjetiva e a pedagógica que funda o teatro do Oprimido e encontra ressonância nos exercícios do alemão Bertold Brecht. É essa esfera pedagógica do teatro boalino o elo de correspondência com o teatro produzido em Rio Branco. Essa correspondência foi realizada não somente por aqueles que liam, e que segundo alguns “liam mal”, o famoso livro, mas também por aqueles que embora não tivessem a compreensão da palavra escrita freqüentavam a igreja católica, onde a palavra fundadora de verdades é o seu principal instrumento.

A linha da Teologia da Libertação predominava nos encontros das comunidades de base, as quais também se serviram, à maneira formal dos jesuítas do século XVI, das estratégias de leitura oral, na performance e na relação entre as injustiças sociais relatadas no livro sagrado e as que corriam nos varadouros dos seringais acreanos. Entre tantas referências, trago, desta feita a memória de Francisco Estevão ³ (1998) que registra:

³ Francisco Estevao é conhecido como Major, um de seus primeiros personagens. Ator amador nas horas vagas, Major é motorista.

[...] Trabalhei na catequese...nessa parte da comunidade...na época, a gente trabalhava, mas com o teatro, dramatização sobre o evangelho, sobre alguns acontecimentos [...] que aconteciam naquela época [...] quando chegou aquele pessoal do sul...que expulsaram os seringueiros [...] então, daqueles fatos que aconteciam com os seringueiros expulsos que contavam suas histórias [...] então, a igreja convencia a gente...que a gente narrasse [...]

O fato é que as condições de enunciação convidavam e aceitavam as estratégias cênicas, porque somente na voz, no corpo, no gesto, o homem amazônida lia, tomava conhecimento e interpretava o universo em que vivia (e ainda vive). À interpretação, sempre seguida de um personagem coringa que guiava as cenas, levava o grupos de atores e público a um posterior debate.

O próprio espaço amazônico se configura como um lugar em que a voz e a *performance* do corpo têm mais chancela em dizer ou construir verdades do que a leitura de um texto escrito. Mesmo aqueles ativistas letrados, sensíveis ao lugar a que pertenciam, se valeram, lendo ou não Augusto Boal, da sabedoria que carregava cada ator - agora autores de uma história- portanto da esfera pedagógica (e não didática), das estratégias de composição de um Boal e/ou de um Brecht- uma narrativa descontínua por excelência - do distanciamento inerente ao ato de contar história. Sem querer valorar em dimensões e equiparar autores, no entanto, podemos

afirmar que, à semelhança dos expoentes, também nos recôndidos varadouros acreanos encontramos sujeitos que, diante das necessidades e condições de enunciação locais e, frisamos, lendo ou não Boal ou Brecht, sistematizaram técnicas teatrais em muito semelhantes às desses autores.

A força motriz da multiplicação de grupos de teatro nas periferias dos grandes centros era auxiliada pela união de intelectuais militantes e pelas fileiras progressistas da Igreja Católica. Observa-se que o surgimento das Comunidades Eclesiais de Base coincide com a proliferação de grupos amadores de teatro (Garcia, 1990 e Michalski, 1979). No Acre, especialmente na região do Vale do rio Purus e na cidade de Rio Branco, os grupos locais nascem ou encontram apoio nesse nicho espiritual que auxilia os moradores –ex-seringueiros– dos bairros periféricos e também, como já dito, incentivados pela FETAC e pela CONFENATA. Além do extrato da entrevista com Fernando Peixoto, já citada, o leitor poderá verificar as condições do aparecimento de um fenômeno teatral na Amazônia, especialmente com o aval da “santa madre igreja”, mas desta feita, pelo olhar de um dramaturgo que, à época, não possuía seu nome em rede nacional, Márcio Souza. Em entrevista ao jornal Varadouro (Março/1979), o autor deixou registrado que

[...] Este fenômeno que está acontecendo no Acre está acontecendo em toda a região. Acho que é também um fenômeno nacional. [...] Se em São Paulo tem Lula,

nós temos 12 grupos de teatro no Acre, não sei quantos em Manaus, em Belém. É uma maneira também de mostrar vitalidade. Cada grupo tem um campo social diferente. Aqui no Acre existe até uma certa uniformidade por que por trás está o trabalho da santa madre igreja. Em Manaus, Belém, por exemplo, não tem isso. A Igreja não existe. É muito conservadora e não participa.

3. O Processo de criação dos grupos locais na esteira de Boal

Depois da exposição sobre as condições sociais que levaram ao surgimento de práticas teatrais boalianas nos grupos acreanos, apresento, especificamente, um resumo dos grupos e práticas no cenário teatral de Rio Branco.

A proliferação de grupos amadores em Rio Branco, especialmente, se deu na capital concomitantemente, como já foi dito, com a explosão dos conflitos sociais gerados pelas contínuas mudanças sócio-econômicas no Estado, à época, gerada pelas políticas agropecuárias. Da paulatina, porém extremamente violenta, tanto para o meio ambiente como para escavação de espaços urbanos periféricos, transposição de uma economia extrativista à agropecuária, os primeiros habitantes da mata amazônica, sejam índios, caboclos ou seringueiros, se viram assentados em um novo lugar no mundo. No entanto, essa mudança social que descambou em um novo modo de vida, não foi assistida de braços inertes. Jovens que começaram a se articular e a produzir pequenos esquetes eram, sem que percebessem,

inspirados pela mesma temática: com exceção das produções de teatro infantil que têm espaço garantido nesse cenário, as peças e pequenos esquetes dos onze grupos que trabalharam naquelas décadas, formalmente, alimentaram-se, senão diretamente, pelo menos “às vessas”, de um teatro que elegia temas históricos, de um direção coletiva e da inclusão de narradores coringas.

Naqueles anos, junto com o teatro, quase todos os ativistas teatrais estavam envolvidos com a criação de sindicatos e instauravam um novo discurso, o qual veio consolidar a esquerda acreana que, hoje, auxiliados pela prática política do teatro, encontra-se no poder.

3.1 - Grupo Testa

Peça: Grilagem do Cabeça

Local de apresentação: Antiga escola de Segundo Grau
Ceseme

Ator identificado: Francisco Estevão (Major) Arquivo:
Francisco Estevão



Dentre os grupos elencados n' *A cidade...* , o que mais se aproximou diretamente do teatro boalino foi o Testa, grupo dirigido por Vera Froes e Silene Farias, nas dependências do Sesc, instituição que à época atendia às demandas não somente em relação a espaços de criação, mas também em incentivo às produções. Dentre os trabalhos destaca-se o texto (inclusive encontra-se escrito em mimeógrafo, situação rara nesse processo) *Baixa da Égua* que vem ilustrar umas das atividades desenvolvidas pelo grupo a que chamaram de *teatro relâmpago* (Farias, 1999), a exemplo do que o leitor do teatro brasileiro encontra na Poética de Boal.

Baixa da Égua nasce de uma pesquisa de campo sobre os problemas que a sociedade local passava nas décadas em tela, qual seja, as conseqüências do desenfreado desmatamento. A arquitetura vale-se dos

princípios do teatro boalino, especialmente quando propõe que o espectador se torne co-participante da representação à medida que segue etapas de produção previstas no Teatro da Libertação, expressão utilizada pelo dramaturgo para denominar seu teatro, o qual, entre várias etapas, sugere que os atores, quase sempre amadores, façam exercícios corporais para conhecimento da linguagem do próprio corpo, tornando-o mais expressivo.

Como fonte de pesquisa, além da *cartilha* boalina, como alguns atores se referiam ao livro, havia rodas de leitura e debate de textos jornalísticos diversos, especialmente as do jornal *Varadouro*, periódico que circulou nas décadas estudadas e se inclui na teia discursiva da resistência local. Para fechar o resumo da *práxis* do Grupo Testa, retomo a fala de Gilmar Rodrigues (2001) sobre as leituras e atividades do grupo:

Muito! Nos laboratórios...Não...a gente lia por uma questão de ...da interpretação....a gente fazia o seguinte: a gente lia bula de remédio, por exemplo...entendeu? Por que Boal diz isso, né? Que a gente pode se transformar, [...] a gente pode transformar naquilo que o corpo quer, né? Que o ego queira e a mente queira...

O Testa reuniu vários grupos da periferia e atores que chegavam diretamente dos seringais acreanos, além de profissionais de baixa renda como empregadas domésticas e motoristas que, ao lado do fazer teatral, também intervinham em manifestos sociais em defesa do espaço

local. Para uma leitura das práticas do Testa, consideremos a fala de Boal (1977, p. 126):

Para que se compreenda bem a *Poética do Oprimido* deve-se ter sempre presente seu principal: transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes, em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a *Poética* propõe é a própria ação!

As palavras registradas nesse livro – especialmente no tocante à ação – nos convida a registrar mais uma lembrança de uma integrante do Grupo Testa: Francis Mary (2002), mais conhecida como Bruxinha. Atualmente, advogada no Ministério Público, Bruxinha foi uma das atrizes mais envolvidas com o processo de criação coletiva; através de seu relato, podemos desenhar alguns traços da representação e da recepção do texto. Na encenação, a participação de líderes sindicalistas e de grupos sociais formava o público sugerido pela poética do oprimido boalino, como podemos observar no trecho da entrevista abaixo:

Enquanto montávamos a peça, o Lhé [Abrahim Farhat] deve ter avisado ao Chico Mendes o trabalho

que estávamos fazendo. Então, o Chico e o Lhé ficaram acompanhando a montagem. Eles estavam tentando resolver a questão, mas o diálogo entre as partes envolvidas estava difícil. A idéia era se criar um Comitê de Diálogo entre índios e colonos. Então, juntamente com o Chico e outras lideranças, convidamos um grupo de índios e outro de colonos para a estréia da *Grilagem do Cabeça*. [...]

O espetáculo começa. Na platéia, índios de um lado e colonos do outro. No palco o dilema sendo encenado com muito humor: um grileiro com um cabeção branco enorme grilando as terras dos índios para vender a colonos, um ator representando a FUNAI e outro, o INCRA. Claro que não podíamos apresentar a solução para o conflito, pois nada tinha sido resolvido. Então, na cena final, os atores ficavam "congelados" e pedíamos ao público que usasse os corpos como uma massa de modelar para apresentar soluções. Era um barato: uns tiravam a faixa da FUNAI e a colocavam num índio; outros, a faixa do INCRA num colono. Alguns juntavam índios e colonos, colocavam armas em suas mãos e matavam o grileiro e outras cenas que não me lembro...

Um leitor iniciado nos postulados de Augusto Boal, poderá entrever nesse depoimento de Francis Mary o Teatro-Imagem, solução encontrada pelo autor quando trabalhava com indígenas no Peru. Foi uma saída para a comunicação entre nações diferentes durante um programa de alfabetização. No Teatro-Imagem, a encenação tem base nas linguagens não-verbais e os espectadores utilizam seu corpo e dos demais

participantes para expressarem seus sentimentos e opiniões quanto a um determinado problema social.

A presença do discurso do sindicalista nas margens enunciativas da peça e a fértil sedimentação discursiva, nas quais se encontravam os ativistas da cidade, convidavam ao exercício de mais um texto que abordasse uma discussão social, portanto, pública. Na mesma entrevista de Gilmar Rodrigues – o coringa da peça *Grilagem do Cabeça*, sobre como o estrangeiro é visto, podemos constatar o espírito de resistência que unia os artistas da cidade e a temática à qual se reportam os textos deste trabalho:

Deixa eu ver se eu me reporto direitinho, espera aí...falava da problemática do Acre de perdas de terra, já naquela época havia essa preocupação de perdas de terra...já naquela época, as pessoas eram expulsas do campo...os fazendeiros, os sulistas e tudo o mais....era a entrada do latifundiário no acre. Tanto é que, não só *A Bomba*, quanto a....teve uma outra peça...*Suarentos*....teve essa peça também que falava sobre ecologia à época e tudo o mais..então, a temática maior da *Grilagem do Cabeça* era exatamente isso [...].esse cabeça era a representação de todas as pessoas que estavam.... de sulistas..era tudo chamado de sulista! Poderia ser americano, poderia ser brasileiro, poderia ser peruano...o que fosse e que viesse pra cá e que tivesse uma participação,,no sentido de se fixar no Acre e se apossando de determinados locais e tudo o mais, até mesmo comprando ou não...era considerado *Cabeça*....

Os registros dos atores da peça indicam que a temática de *Grilagem do Cabeça* agrupa-se ao rol das peças que abordam o espaço rural, a exemplo de futuras montagens a que o público acreano assistiria, utilizando, na maior parte dos textos, procedimentos do coringa boalino.

Podemos registrar que um objetivo concreto alcançado e documentado em entrevistas foi a realização do Comitê de Diálogos entre índios e colonos, auxiliado pela encenação de *Grilagem do Cabeça* (Francis Mary, 2002):

No final, abrimos espaço para o debate que não era somente sobre o espetáculo e sim sobre a questão real, coordenado pelo Chico Mendes ou pelo Lhé, não lembro. Sei que os dois estavam lá e, nessa noite inesquecível, a discussão pegou fogo e, ao sairmos do Teatro de Arena do Sesc, estava criado o Comitê de Diálogo entre índios e colonos!

3.2 - O Grupo de Olho na Cois



Matias em atividade teatral no Horto florestal. Grupo: *De olho na coisa*.
Arquivo: Grupo De Olho na Coisa

Um outro manifestante foi José Matias (José Marques de Souza), ex-seringueiro que fundou o Grupo De Olho na Coisa, cuja sede situava-se (ainda permanece no mesmo lugar) em uma das invasões territoriais da Capital, hoje o bairro Bahia. O De Olho na Coisa também se propunha desenvolver atividades rápidas e de natureza interventiva.

Além da experiência com o Testa, Matias também participou das atividades sociais, entre elas o teatro, desenvolvidas pela Igreja Católica, especialmente as praticadas pela Teologia da Libertação. Das funções episcopais somadas às teatrais do grupo Testa, especialmente o teatro relâmpago, Matias funda o De Olho na Coisa e apresenta o maior número de textos escritos, apesar de ser semi-analfabeto, e seu repertório sempre constrói a mesma saga familiar com a mudança do campo para a cidade e/ou histórias da mata. Embora não tenha lido de fato nenhum apontamento teórico sobre a arquitetura formal do texto teatral, Matias construiu, seguindo o compasso do conteúdo, uma forma que se aproxima dos autos anchietanos: narradores, coringas ou não, encaminham, vivenciam e explicam os transtornos de uma mudança do campo (seringal) para a cidade, sempre materializado nos pólos antípodas paraíso e inferno, respectivamente.

A produção de Matias somou alguns exercícios propostos pela Poética boalina aos adquiridos pela sua

vivência na floresta. Era contador de estórias com direito à *performance* e à experiência, no sentido utilizado por Zumthor (1993), Benjamim (1994) e Larrosa (2004), os quais propõem que o narrador colhe o que narra. Transforma a experiência daquilo que lhe tocou na vida em uma outra experiência para si e para os que ouvem sua história. Para ilustrar uma recepção da contação de Matias, retomamos a entrevista concedida pela professora Maria Helena Martins (2000) ⁴quando de seu encontro com o autor durante uma oficina de leitura (PROLER), em Rio Branco:

Por último, apresenta-se um negro com cabelo esbranquiçado, sacola de pano atravessada no peito: “professora, eu mal sei escrever, mas sei fazer poesia. Sou ex-seringueiro, gosto de folclore- estou aqui por isso”. Timidamente entremostra dois folhetos de cordel. Ainda meio zonha, peço-lhe que, para iniciarmos, ele leia um de seus poemas. Dispensando o texto (grifo meu), levanta-se, vai para o centro da sala e balbucia. Mas, aos poucos se encorpa a voz, ele também não é mais a mesma pessoa que eu vira sentada. (grifo meu). Todos parecem ligados a sua figura, à sua fala. O significado de muitas palavras me escapa. São nomes de plantas, bichos, percebo. É o universo amazônico ameaçado transbordando pela boca daquele homem, agora possante, voz modulada – que se mexe e gesticula em marcação teatral.”

No extrato da entrevista da professora Maria Helena, cujo teor registra a recepção de uma das apresentações de

⁴ Professora no Curso de Letras de UFGS- Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Matias, constatamos que a transformação a que se refere Gilmar Rodrigues, integrante do Grupo Testa, é sensivelmente percebida na performance de Matias. Diante da contação de causos, a espectadora não enxerga apenas a ameaça vivida pela floresta amazônica, cantada pelos demais grupos, mas a ameaça àquele sujeito que, longe de escolas institucionais, transmite um universo de saberes somado ao domínio da linguagem de seu corpo, a cuja teatralidade se refere Augusto Boal. Não extrairemos nenhum recorte das peças de Matias, uma vez que a recepção registrada pela professora atende ao propósito deste texto.

3.3 - O teatro fórum inaugurando o Grupo Semente

Vila Beira do Barranco, uma das peças, se não a peça que marcou a fundação e a existência do Grupo Semente, encontra sua importância e justificativa em alguns recursos indicados no enunciado do texto. Os procedimentos mais latentes, por enquanto, são os que integram seu percurso histórico de condições de enunciação e que se encontram alojados na memória dos que participaram do espetáculo. A peça, além de ter sido escrita por um autor acreano, mantinha-se dentro da seguinte proposta ideológica do grupo de teatro: proporcionar debates acerca dos problemas cotidianos com o público.

Para nosso arquivo, conseguimos recuperar duas versões da peça. A primeira, intitulada *Meritíssimo Senhor Juiz, Senhores Jurados*, cuja data remete ao ano de 1977⁵ E a segunda, *Vila Beira do Barranco*, versão que apresenta duas datas referentes à escritura. Nesse texto, a primeira versão data de 1978 e a reescritura, de 1996. Dado nosso corte de pesquisa, optamos por analisar a segunda versão, escolha que não nos impede de caminharmos pela primeira, por motivos estruturais que mostraremos na análise⁶

Desde o título da primeira versão – *Meritíssimo senhor juiz, senhores jurados* – o leitor-espectador é avisado de que se trata do teatro-fórum, uma das modalidades do teatro de Augusto Boal. O vocativo atribuído ao título indica ao leitor que alguém apresentará um caso a *outrem*. A identidade do interlocutor vem revelada no vocativo que dá o título à peça, um juiz e os jurados. Por outro lado, o título anuncia um projeto de organização textual: se há juiz, há réu, depoentes de defesa e de acusação, além de configurar o espaço como um tribunal. Em um tribunal, fatos são narrados e julgados. Isso nos adianta, também, a forma desse projeto de escritura: a épica. O

⁵ Quando Henrique Silvestre (2000) diz que a peça estreou em 1978 referia-se ao segundo título.

⁶ Porém, vale lembrar, neste momento, que esse mesmo procedimento não foi utilizado na lectura da peça *Sentindo na Pele*, de Matias, texto que também apresenta duas versões, uma vez que o contador de histórias buscou o amadurecimento formal aproximando seus textos da esfera do drama.

assunto, que vem a se enquadrar na forma anunciada pelo título, gira em torno de duas versões sobre um assassinato ocorrido em um bairro periférico da cidade – o Papôco – espaço que, posteriormente, inspirará o autor a incluí-lo como o segundo título da peça, *Vila Beira do Barranco* – no entanto, a mudança do título não atenuou a forma tribunal. A causa do homicídio, aparentemente passional, é dada ao leitor após vários relatos e depoimentos das personagens a um juiz fictício que se materializa na imagem do leitor-espectador.



Peça: *Vila Beira do Barranco* (1979)
Atores em cena: Clarisse Baptista, Henrique
Silvestre, Paulo Barbosa e Vilma
Grupo: Semente.
Arquivo: Henrique Silvestre

A primeira cena do texto apresenta duas personagens – um jornalista e um Homem. A personagem-jornaleiro é uma criança que anuncia a matéria do jornal: o estrangulamento de uma moça por seu amante na vila à

beira do barranco. A personagem que compra o jornal é o leitor-narrador que situa o acontecimento a ser julgado pela platéia-fórum.

Na passagem da primeira cena à segunda, acontece uma paralisação na narração do acontecido por intermédio da canção *Bendito Fruto*, cuja letra é da autoria de Luiz Afonso e funciona como coro cantado, uma das diversas materializações formais do teatro popular utilizada pelo *agit-prop* europeu (Ivernel, 1977, p.19). A inclusão de outros autores – mais um procedimento do teatro épico – repete-se cinco vezes durante o texto e ocorre sempre após a apresentação das vozes defensoras e acusadoras e do problema a ser julgado. As vozes das cantigas enquadram-se no campo discursivo dos moradores da Vila apresentando-se como depoimentos para absolvição do réu.

A maior parte das falas que identifica os moradores da Vila e uma única que representa o depoente de acusação, situam dois pólos discursivos a serem apreciados: os valores apresentados pela micropopulação do bairro e o da justiça oficial. Os argumentos dos depoentes em defesa do réu mostram a desordem social vivida pelos moradores da periferia da cidade, ampliando a complexidade da situação para o julgamento.

Aberto aos depoentes, o primeiro quadro da peça constrói-se como um coro, uma voz coletiva apresentada alternadamente, cuja função é introduzir, narrativamente, a história a ser contada pelo prisma dos desprotegidos. Esse mesmo coro volta à cena todas as vezes em que as personagens efetivam seus depoimentos e, ao fazê-lo, solicita um interlocutor que pode não aparecer necessariamente no interior do enunciado. Os interlocutores das confissões e denúncias são um juiz e os jurados, tal qual se apresentam no título da peça, constituídos pelos espectadores da platéia. A esses leitores/espectadores que formam a platéia é concedida a possibilidade de discutir o assunto apresentado em decorrência da solicitação do diálogo externo ao texto, efetivado nas discussões após encenação ⁷como propõe Augusto Boal em seu *Teatro do Oprimido* (1977).

A fim de ratificar sobre o contato teórico com a prática em exercício no centro-sul do país, trago um enxerto de entrevista com José Dourado (2001), fundador do antigo grupo Semente e diretor da peça *Vila Beira do Barranco*, de Antônio Manoel:

⁷ O autor de peça acompanhava os *fóruns* de discussão e registra uma de suas imagens: *Isso era fantástico...sim, claro...às vezes, os debates demoravam mais que a peça...era impressionante a vontade das pessoas em conversar sobre isso...(.) mas os debates eram extremamente atuais e palpantes...então, surgia tudo, tudo! O que pintasse, a gente discutia...não havia censura para a discussão...*

José Dourado- [...] Olha! Essa situação da influência do debate tá vinculada também a uma outra coisa... é ao movimento nacional de teatro, ao movimento artístico de contestação nacional. Então alguns teatros por exemplo o teatro do Boal... ele entra facilmente na leitura.... por que nós já éramos intelectualizados, leitores .

MS- Leitores do teatro do oprimido?

JD- Leitores fiel, eu li toda obra do Boal...! Toda! Todos os livros.

Sobre a configuração do cenário desse espetáculo, vale registrar as lembranças de José Dourado (2001):

Nós pegamos transformamos a Vila Beira do Barranco... criamos o cenário; inclusive meio é...mais realista, não é ?[...] por que a gente fotografou não é? E fizemos um painel que mostrava que todo mundo olhava e dizia é o Papôco. [...] nós desenhamos, foi feito um desenho a carvão, tá? É... acho que foi a carvão. O desenho a carvão do bairro Papôco, como que fosse uma fotografia do bairro. [...] isso era um pano, um pano grande que seria a cortina de fundo. E aí o enredo acontecia ali.

Nesse momento, mais uma vez o leitor poderá observar que o grupo apresentava preocupação em construir um cenário real para sugerir uma ação efetiva, bem na proposta de Boal.

3.4. Grupo Cirkistilo

Um outro texto bastante encenado no cenário acreano e que também se nutre de um tema histórico estruturado no esquema do narrador coringa, e sem seguir modelos de exercícios, é o *Viva o Rio Branco total Radiante*, do Grupo Cirkistilo, dirigido por Henrique Silvestre. Levantando um questionamento sobre a identidade do acreano, o texto é aberto por quatro atores (narradores-coringas), os quais apresentam duas personagens, configuradas como grandes *glutões*, muito conhecidas na história local e anunciam o ponto de vista da *troupe* sobre os motivos que levaram o Acre a despontar no cenário Amazônico. O texto apresenta uma linguagem alegórica e profana, completamente na contra-mão do que foi apresentado recentemente pela mini-série da TV Globo, *De Galvez a Chico Mendes*, da novelista Glória Perez.

José Dourado- [...] Olha! Essa situação da influência do debate tá vinculada também a uma outra coisa... é ao movimento nacional de teatro, ao movimento artístico de contestação nacional. Então alguns teatros por exemplo o teatro do Boal... ele entra facilmente na leitura.... por que nós já éramos intelectualizados, leitores .

MS- Leitores do teatro do oprimido?

JD- Leitores fiel, eu li toda obra do Boal...! Toda! Todos os livros.

Sobre a configuração do cenário desse espetáculo, vale registrar as lembranças de José Dourado (2001):

Nós pegamos transformamos a Vila Beira do Barranco... criamos o cenário; inclusive meio é...mais realista, não é ?[...] por que a gente fotografou não é? E fizemos um painel que mostrava que todo mundo olhava e dizia é o Papôco. [...] nós desenhamos, foi feito um desenho a carvão, tá? É... acho que foi a carvão. O desenho a carvão do bairro Papôco, como que fosse uma fotografia do bairro. [...] isso era um pano, um pano grande que seria a cortina de fundo. E aí o enredo acontecia ali.

Nesse momento, mais uma vez o leitor poderá observar que o grupo apresentava preocupação em construir um cenário real para sugerir uma ação efetiva, bem na proposta de Boal.

3.4. Grupo Cirkistilo

Um outro texto bastante encenado no cenário acreano e que também se nutre de um tema histórico estruturado no esquema do narrador coringa, e sem seguir modelos de exercícios, é o *Viva o Rio Branco total Radiante*, do Grupo Cirkistilo, dirigido por Henrique Silvestre. Levantando um questionamento sobre a identidade do acreano, o texto é aberto por quatro atores (narradores-coringas), os quais apresentam duas personagens, configuradas como grandes *glutões*, muito conhecidas na história local e anunciam o ponto de vista da *troupe* sobre os motivos que levaram o Acre a despontar no cenário Amazônico. O

texto apresenta uma linguagem alegórica e profana, completamente na contra-mão do que foi apresentado recentemente pela mini-série da TV Globo, *De Galvez a Chico Mendes*, da novelista Glória Perez.

E a Augusto Boal, entre outros grandes nomes do teatro brasileiro, devemos essa lição. E porque o Acre e não outra região do espaço amazônico? Respondo com as palavras de Márcio Souza (Jornal Varadouro - Março de 1979):

Tudo o que é de pior que acontece na Amazônia é o Acre que leva a pancada mais forte. É o lado mais fraco da corda [...]. O Acre é a cobaia da Amazônia. É onde a estrutura está mais fraca.

E sendo o lado mais fraco, mais força ganhou ao escolher a prática teatral como uma das ações de resistência. Hoje, o estado é referência tanto no que tange a políticas culturais, como ambientais. A eficácia desse projeto - o teatro como intervenção na realidade, a partir da própria vivência, criou o diálogo entre índios, ribeirinhos e seringueiros. Ajudou, principalmente com seus debates, a sustentar e reforçar a voz daqueles que não concordavam com as políticas locais, as quais destruíam a natureza e aviltavam a condição daqueles que dela viviam. Foi nesses palcos que Chico Mendes e Marina Silva, quando não eram as figuras ilustres que se tornaram, encontraram apoio para suas lutas em prol da preservação da floresta e dos

seringueiros e ribeirinhos. Se a denominação oprimido tinha um sentido de defesa daqueles que sofrem uma dominação, uma opressão, quero ler de outra forma: o Teatro Boalino ajudou, pelo menos naquele momento, a traduzir e fortalecer a voz de homens que ansiavam por se transformarem em intérpretes de seu sentimento e do coletivo e, através da conscientização, transformar também o outro em participante real e não mero espectador passivo e efêmero.

Melhor é o nome Teatro de homens e mulheres fortes que, tal qual o próprio Boal, não se deixam oprimir e sempre encontram, na força de seu desejo, a expressividade em um corpo habitado pelas demandas da alma. Em Boal, esses homens, jovens amazônidas, encontraram, fazendo suas próprias leituras, os exercícios de vitalidade, de conhecimento de si, para darem vazão à vontade política e à criatividade artística e, através da ação dramática, conduzirem um discurso que colocava em xeque a pretensa dominação.

Nem oprimidos, nem dominados, foram pessoas (homens e mulheres) que, independente dos rumos que tomaram no futuro, naquele presente momento, com seu fazer teatral, tentaram conter a intervenção, intrometida e desrespeitosa na vida.

Referência Bibliográfica

- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BENJAMIM, Walter. O narrador. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. **Ciclo de Palestras do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.
- GARCIA, Silvana. **Teatro de Militância**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- IVERNEL, Philippe. Introduction Générale. In: BABLE, Denis. **Le Théâtre d' Agit-Prop de 1917 à 1932**. Tome I: L' URSS- Recherches. LA Cité -L' Age D'Homme, 1977.
- LARROSA, Jorge. Sobre Paixão e Experiência. In: **Linguagem e Educação depois de Babel**. Trad. Cyntia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. **A cidade encena a floresta**. Rio Branco: EDUFAC, 2005.
- SOUZA, Carlos Alberto Alves de. **História do Acre: novos temas, nova abordagem**. Rio Branco: Editor Carlos Alberto Alves de Souza, 2002.
- ZUMTHOR, Paul **A letra e a voz**. Trad. Amálio Pinheiro/ Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

Referencia primária:

Entrevistas concedidas:

- Dourado**, José. Entrevista concedida à pesquisadora, em 2001.
- Farias**, Silene. Entrevista concedida à pesquisadora, em 1999.
- Martins**, Maria Helena. Entrevista concedida à pesquisadora em 2000.
- Mary**, Francis (Bruxinha). Entrevista concedida à pesquisadora, em 2002.

Peixoto, Fernando. Entrevista concedida ao Jornal Varadouro em março de 1980. **Matéria: O teatro como resistência.**

Rodrigues, Gilmar. Entrevista concedida à pesquisadora em 2001.

Silva, Marina. Entrevista concedida à pesquisa em 2000.

Silvestre, Henrique Silvestre. Entrevista concedida à pesquisa em 2001.

Souza, Márcio. Entrevista concedida ao Jornal Varadouro. Março de 1979. Matéria: **Terror, miséria e loucura na cabeça de Marcio Souza.**

Peças Teatrais (mimeografadas)

Baixa da Égua. Produção coletiva do Grupo Testa. Rio Branco, Acre, **Viva o Rio Branco Total Radiante.** Texto de Henrique Silvestre.

Produção coletiva. Rio Branco, Acre, 1983.

Vila Beira do Barranco. Texto de Antônio Manoel. Produção coletiva. Grupo Semente. Rio Branco-Acre, 1978.

A INVISIBILIDADE COMO ESTRATÉGIA DE INTERVENÇÃO URBANA: ENTRELAÇAMENTOS ENTRE O *TEATRO INVISÍVEL* DE AUGUSTO BOAL E *ENFIM UM LÍDER* DO ERRO GRUPO

Pedro Bennaton ¹

O presente artigo tem como objetivo pontuar os entrelaçamentos entre as ideias de Augusto Boal sobre seu *Teatro Invisível* e as estratégias utilizadas pela intervenção urbana *Enfim um Líder*² do ERRO Grupo³ de modo a

¹ Pedro Bennaton é graduado em Artes Cênicas (2003) com mestrado em Teatro (2009) ambos pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Atualmente, é professor colaborador da UDESC e diretor teatral, dramaturgo e performer do ERRO Grupo.

² *Enfim um Líder* (2007) é uma intervenção urbana de três dias que traz para os centros urbanos a expectativa da chegada de um líder. A obra foi contemplada pelo Prêmio Myriam Muniz de Teatro – Funarte/Petrobras estreou nos dias 19, 20 e 21 de dezembro de 2007 no Centro de Florianópolis, realizando dez apresentações nas cidades de Palhoça, Biguaçu, São José, Florianópolis e Lages durante o ano de 2008. Em 2011, o ERRO re-apresentou *Enfim um Líder* em Florianópolis, Biguaçu e Governador Celso Ramos através do Projeto Manutenção do ERRO, patrocinado pela Petrobras via Lei Rouanet do Ministério da Cultura. Com *Enfim um Líder*, o ERRO dá continuidade à sua pesquisa de intervenção no cotidiano das pessoas, iniciada desde 2001, ao voltar-se para uma ação performática que se dilui no espaço e tempo do ambiente urbano ao mesmo tempo em que o ocupa. Seu roteiro de ações se norteia pela pesquisa realizada nos ensaios em sala, nos ensaios de longas observações no espaço urbano, assim como se inspira em diversas obras da dramaturgia como *Esperando Godot* de Samuel Beckett, *The Speakers* de Heathcote Williams, *As Cadeiras* e *O Líder* de Eugéne Ionesco, e também por panfletos religiosos e livros como *A Arte da Guerra* de Sun Tzu e *Manifestos Neoistas* de Stewart Home. A dramaturgia é de Luana Raiter e Pedro Bennaton. Os atores que já integraram o trabalho são: Luana Raiter, Luiz Henrique Cudo, Sarah Ferreira, Juarez Nunes, Rodrigo Oliveira, Tama Ribeiro, Michel Marques, Thaís Ferreira e João Spinelli. A direção é de Pedro Bennaton.

possibilita a análise da qualidade da invisibilidade das ações de rua como procedimento operacional de deslocamento e invasão para a construção de intervenções de ruas nas cidades atuais.

Em entrevista a Michael Taussig e Richard Schechner, Augusto Boal ressalta que realiza suas práticas não pela importância do acontecimento teatral, mas para preparar as pessoas para alguma ação real que todo o coletivo irá realizar. O teórico da performance, Schechner, complementa que essa é uma tática utilizada há séculos por exércitos, pela noção de jogos de guerra influenciada pelo teatro, mas que Boal delega aos soldados, os espectadores, o pensamento criativo, mas não os procedimentos estratégicos. O objetivo de Boal é mudar a natureza das relações sociais, o tecido da sociedade, enquanto jogos militares usam conhecimento social para sustentar e reforçar sistemas preestabelecidos. Schechner afirma que algumas ideias de Boal se chocam com as ideias de Victor Turner, teórico oriundo da antropologia, ao propor rigidez na participação das pessoas em um ritual, ao individualizar a identidade em detrimento a uma identidade coletiva. (1994:24, 28).

Durante o século XX, não só se buscou, cada vez mais, a participação do público, mas também, a diluição

³ O *ERRO Grupo*, fundado no dia 13 de março de 2001 em Florianópolis/SC, pesquisa a união das linguagens artísticas e a intervenção da arte no cotidiano das pessoas e da cidade. Para mais informações sobre o grupo consulte: www.errogrupo.com.br.

das fronteiras entre a arte e a vida, dando início a uma série de experimentos realizados dentro da vida urbana. Desde as matrizes do dadaísmo, nascido oficialmente em 1916, através da ocupação artístico-política denominada *Cabaret Voltaire* em Zurique, que impulsionaram os artistas dos anos 50 e 60 a criarem os *happenings*, a *performance-art* e os *environmentals*, como André Breton sugeriu em 1921, se buscou encontrar o público principalmente nas ruas através de inúmeras possibilidades práticas, como, por exemplo, organizar excursões e palestras públicas.

O espaço urbano foi área de ação significativa nos diferentes movimentos artísticos que se sucederam ao longo do século XX, seja como local de ação estética e (ou) de protesto. De acordo com Pedro Barbosa, o teatro de rua pode proporcionar “uma releitura da vida cotidiana, atuando no interior dela, com o fim de agir sobre ela” (1982: 169). A rua torna-se, deste modo, o espaço de um teatro transformador da vida real. Segundo Barbosa, “na sociedade do consumo a rua significa a libertação do teatro enquanto mercadoria” (1982:168), senão pela total abertura da obra a um território comum a todos e pela igualdade de diálogo entre participante e público, ao menos pela re-significação do espaço urbano durante o ato performático.

Na década de 70, Augusto Boal, que esteve exilado na Europa durante a ditadura militar brasileira, começa a difundir com entusiasmo o seu *Teatro do Oprimido* no qual

tem como primeiras experiências o *Teatro Invisível*. A grande problemática e importância que o *Teatro Invisível* de Boal representa é a sua ruptura completa com o espaço cênico e a convenção teatral. Segundo Boal, o *Teatro Invisível* “consiste na representação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro, e diante de pessoas que não sejam espectadores”, evidenciando que essa estratégia pressupõe a permeabilidade e a capacidade de intervenção nos espaços de ação e na realidade das pessoas. (1980:218, 219).

Os espaços de ação do *Teatro Invisível* não podem estar carregados de convenção artística, pois tais ambientes poderiam contaminar a invisibilidade da cena. Na Sociedade do Espetáculo, segundo Guy Debord, até os espaços, que são elencados por Boal para o *Teatro Invisível*, como “um restaurante, uma fila, uma rua, um mercado, um, trem, etc”, atualmente, possuem uma convenção espetacular pré-estabelecida devido aos inúmeros aparatos do capital para seduzir as pessoas ao consumo, como a publicidade, e para o esvaziamento das relações entre as pessoas que dialogam apenas através das leis de mercado. Portanto, cada vez mais, é necessário que as ações invisíveis estejam preparadas para que, como pretendeu Boal, as pessoas se desconfiem “de que se trata de um espetáculo, pois se assim fossem, imediatamente se transformariam em ‘espectadores’”. (1980:218).

Com o objetivo de que as ações invisíveis possam

“‘explodir’ em um determinado local de grande afluência de pessoas”, de alguma maneira, os atores do *Teatro Invisível* devem se preparar para incorporar em suas ações as interferências das pessoas que, segundo Boal, “deverão ser previstas na medida do possível, durante os ensaios, e formarão uma espécie de texto optativo.” (1980:219).

É quase senso comum que a arte do teatro se dá através da criação de uma convenção cênica, onde o público é colocado diante de uma cena teatral. No *Teatro Invisível*, Boal nos coloca diante de uma ruptura apresentada pelas vanguardas dadaístas, levada a cabo pela *performance-art*, extrapolando-a ao utilizar-se do naturalismo para se infiltrar, manipular e apresentar a realidade, inserindo-se sem sinais artísticos, em uma aproximação direta com a vida que remete aos objetivos revolucionários da *Internacional Situacionista*.

Contudo, diferentemente dos Situacionistas, o *Teatro Invisível* é preconizado por um autêntico homem do teatro e agitador político, que sem dúvida alguma, discutia ali a pouca eficácia política de um teatro ligado a uma convenção e espaço teatrais específicos, e que ao romper com essas formas rígidas provou praticamente que há a possibilidade de agir diretamente na realidade através de uma ação que em primeiro momento se constrói como ficcional. Além disso, como estamos em uma sociedade que se apropria desta possibilidade para criar “pegadinhas” e

marketing viral, Boal as usou e as criou com um cunho extremamente antropológico e político, e cabe a nós do teatro continuar utilizando tal estratégia que já está disseminada nas instituições que servem ao capitalismo e ao mercado.

É importante ressaltar que o simples fato de estar em um espaço diferente do edifício teatral, como a rua, não define o caráter político do teatro. É ao utilizar os procedimentos estratégicos de ação, as imprevisibilidades e os elementos desse espaço, sem modos reacionários e oportunistas, que a ação levada às ruas possibilita a transformação e ruptura social e política. Senão no seu caráter comercial, ao menos no uso do espaço e na participação das pessoas na ação. Não é só pela libertação da arte enquanto produto que a rua se torna imprescindível atualmente para ações artísticas, mas é pelo potencial da ação em um território comum a todos que produz a possibilidade de transformação pelas zonas fronteiriças entre ficção e realidade que a rua possui. Nesse caso, o *Teatro Invisível* é uma estratégia eficaz ao propor que “todas as pessoas próximas devem estar envolvidas pela explosão, e os efeitos desta muitas vezes perduram até depois de muito tempo de terminada a cena”.(1980:219).

A ação de um teatro de rua que rompa com as fronteiras da realidade e da ficção é o início para possibilidades de inserção do teatro na valorização da

imanência para a não-estratificação das camadas de vigilância e controle que utilizam a invisibilidade para invadirem as nossas vidas, os nossos espaços privados e públicos.

O teatro de rua pode gerar um tipo de licença poética em sua ficção para a transformação não-ficcional do espaço e das pessoas que o habitam. O *Teatro Invisível* provoca “a interpenetração da ficção na realidade e a da realidade na ficção: todos os presentes podem intervir a qualquer momento na busca de soluções para os problemas tratados”. Nessa licença reside o potencial transformador do teatro, pois pode pertencer aos atores, mas também ao público, que no ato da ação todos podem se transformar em participantes. (1980:20, 21).

Segundo o teórico Fredric Jameson, “um conhecimento do que se costuma chamar de ‘rua’ pode ser útil à sobrevivência nos espaços inimagináveis das decisões corporativas e burocráticas”, mesmo no cenário de pós-modernismo o espaço da rua ainda mantém sua importância e a possibilidade do anonimato. Nos dias atuais, a rua representa o espaço da vida diária, da rotina ou do cotidiano, “um signo de rompimento do privado e do pessoal, quanto da emergência do consumo e da mercantilização” em contraste com os variados espaços públicos, denominado pelo teórico de “espaço do trabalho”, que está “mais possuído por indivíduos particulares” (1997:158, 159).

A partir da relação com o espaço urbano, como afirma Schechner, durante a intervenção, ao “permitir que as pessoas se encontrem nas ruas será sempre flertar com a possibilidade da improvisação – que o inesperado possa acontecer” (1998:197). As manifestações teatrais carregam consigo a potência de possibilitar a transformação, quando utilizam o inesperado no espaço urbano, expandindo horizontes e rompendo fronteiras espaciais, territoriais e simbólicas. Tais manifestações teatrais urbanas, que possuem a característica de romper relações controladas e vigiadas pelo sistema, evidenciam a possibilidade de se “conseguir o máximo de pessoas possível para superar o medo pela ação” (1998:197). As estratégias de ação no espaço urbano, como o *Teatro Invisível*, permitem expandir as incertezas, surpresas, metamorfoses freqüentes e transformações deste espaço e elaborar formas de expandir essas explosões instantâneas de caos decorrentes da coragem dos participantes de uma ação ao utilizá-las.

Algumas estratégias principais, em termos de questionamento de teatralidade, além da opção de utilizar as roupas cotidianas, são as relações estabelecidas com o transeunte, os espectadores potenciais participantes. Tais estratégias se assemelham em termos operacionais ao *Teatro Invisível* pressupõem a utilização do limite entre realidade e ficção nas ações de intervenção urbana para potencializar o nível de transformação da própria ação na cidade. Essas estratégias de ação urbana também são

absorvidas em grande escala pelos mecanismos de mercado, como a publicidade com seu marketing viral e invisível, e pelo sistema de controle, como câmeras e policiais nas ruas, não há impedimento em serem utilizadas pela arte que pretende a transformação social e política.

O marketing invisível objetiva atingir as pessoas sem revelar seu fim comercial como, por exemplo, quando um ator é contratado para falar bem de um produto específico em uma rede selecionada de relacionamento, assim é exposta uma marca ao consumidor que interage com um produto sem perceber que está sendo cooptado pelo mercado. Esse tipo de propaganda possui influência do *Environmental Media* originado na Inglaterra em 1999 pra definir a publicidade em espaços públicos realizadas de maneiras não convencionais (além do formato outdoor, cartaz, placas, etc.). As ações são geralmente executadas nas ruas ou em lugares públicos por atores que realizam algo inusitado e surpreendente para conseguir atenção da mídia, promovendo algum produto, rompendo com a dispersão e chamando a atenção de quem passa, fazendo com que a mensagem mercadológica seja repassada espontaneamente pela internet. Seu objetivo é conseguir mídia espontânea pela construção de uma ação que desperte a atenção das pessoas, pois, além de econômica, a ação possui credibilidade ao ser divulgada como notícia na imprensa. No que tange ao *Teatro Invisível*, essas

estratégias do mercado, talvez, só podem ser combatidas e reveladas através de uma ação teatral que manipule a invisibilidade com a mesma, ou maior eficácia do que o mercado.

O *Teatro Invisível* contribui para uma diversidade de procedimentos estratégicos de ação urbana, através do exercício de crítica e autocrítica em relação direta e instantânea com as sensações e relações que as situações invisíveis construídas provocam para construir a participação das pessoas nos espaços urbanos a realizarem espécies de deslocamentos sob forma de encontros e propostas de resolução de problemas sociais e políticos que dizem respeito ao coletivo dos cidadãos.

No *Teatro Invisível*, segundo Boal, “atores e espectadores encontram-se no mesmo nível de diálogo e de poder, não existe antagonismo entre a sala e a cena, existe superposição”, portanto, quando as intervenções urbanas são operadas sob a estratégia da invisibilidade, podem construir situações que possuem uma gama de possibilidades para que as condições determinantes dos fluxos urbanos sejam modificadas criando ambientes de transformações sociais e políticas em plena rua e no instante da ação.(1980:21).

Enfim um Líder

Em janeiro de 2007, almejando explorar os procedimentos de invasão, ocupação e deslocamento, de forma diluída e

dilatada, o ERRO definiu como seu mais novo trabalho, uma intervenção urbana de três dias, denominada *Enfim um Líder*, ação que se desenvolve ao redor de uma única situação: a expectativa da chegada de um líder na cidade. Essa situação dilatada ao longo do tempo é, minimamente, influenciada pela dramaturgia (conflito, cenário, relato e personagens), isto é, haveria a menor contaminação possível de elementos teatrais para tornar a ação permeável no cotidiano das pessoas com o fim de provocar rupturas e transformações efetivas em seus fluxos.

A dilatação do tempo da ação aumenta a possibilidade de algo inesperado acontecer abrindo as ações dos atores à interação do público, pela busca por uma maior abrangência da intervenção artística na cidade. Através de alguns procedimentos operacionais oriundos do *Teatro Invisível*, como a própria invisibilidade dos atores, e o distanciamento das convenções que amarram as linguagens artísticas e seus formalismos, os dramaturgos, construíram o texto que é, grosso modo, a organização das ações criadas pelos integrantes do grupo que estão em diálogo direto com as pessoas e o espaço, utilizando a noção de dilatação no período de três dias.

A busca da intervenção é ampliar o alcance de uma ação, ou diversas ações reunidas, e seu tempo de duração, para aumentar seu diálogo com o restante dos habitantes do espaço urbano e o próprio espaço. *Enfim um Líder* não

trata somente da figura de liderança, mas trata-se de como se constrói um discurso atualmente e de quais são os meios necessários para se criar e fabricar um discurso verdadeiro em uma sociedade espetacular (Debord), regida pelas estruturas do *biopoder* (Foucault) que constroem nossos discursos cotidianos.

Enfim um Líder aborda a crença e o discurso, a discursividade da crença e a credulidade no discurso, porém a questão não está em acreditar ou não, mas sim em participar de uma dúvida e uma resposta coletiva. Ao longo dos três dias, os atores convocam as pessoas presentes a presenciarem um fato histórico, a chegada deste líder anônimo e, em nenhum momento, revelam aos participantes a situação enquanto ato teatral.

O ERRO opta, em *Enfim um Líder*, por prolongar a duração da intervenção em um local específico e em outros pontos da cidade para fomentar a possibilidade de interferência e participação das pessoas, fazendo com que os atores desenvolvam um vasto vocabulário para uma improvisação de longo prazo. Dessa forma provoca-se uma espécie de ebulição ao redor da situação proposta pela intervenção urbana, o que eleva as possibilidades de transformação, de abertura para o imprevisível.

O roteiro aberto consiste em uma linha de ações de recepção e propagação da própria situação da intervenção urbana. Todos os seus diálogos, com exceção do discurso de recepção ao líder, são criados instantaneamente de

acordo com o contato com os transeuntes. As ações acontecem organizadas por uma logística de horários, por sua utilização de materiais de propaganda do líder (o que seria o cenário) e por uma narrativa de expectativa divulgada para a população através dessas ações, em meios de comunicação e em plena rua. É a interação, ou melhor, a reação integrada ao *Enfim um Líder* que gera seu texto propriamente oral. O texto realiza-se, instantaneamente, no diálogo entre o público e os atores, que partem da lógica como uma crença total de que o líder anônimo chegará naquele espaço específico em questão.

Por uma longa duração, três dias, sucedem-se inúmeras ações, cada ação é um fragmento de um todo, mas, através de uma única ação, esperar o líder, tudo pode se explicar pela frase *Enfim um Líder*.

Em todos os projetos do *ERRO* a fronteira entre realidade e ficção é explorada, seja pela evidência ou pela supressão da teatralidade. Em *Enfim um Líder*, o grupo quis operar com estratégias do *Teatro Invisível* para fazer um teatro de rua mais amplo na cidade em termos de seu deslocamento, ocupação e invasão. Por trás de um grande evento, de uma grande ideologia, os atores resvalam para a ação meta-teatral, onde ensaiam o momento da chegada do líder, brincando com as estruturas de poder da cidade. Ao limparem o espaço, intervirem, decorarem e transformarem o local, os atores atraem o público, não apenas para uma expectativa, mas especialmente para a

modificação do ambiente urbano.

Nos moldes do *Teatro Invisível* de Boal, que consiste em transformar as pessoas em agentes transformadores da realidade de modo a deslocar a idéia de espectador para o conceito de participação, ou como denomina Boal “espectador”, em *Enfim um Líder* realizam-se ações que interferem nas estruturas de poder da cidade em um cultivo situacional do local específico, que aumenta a expectativa ao redor da ação no espaço urbano.

Para Boal, “o espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude” (1980:180). Partindo do pressuposto da Internacional Situacionista de que o imaginário de uns pode-se tornar real para outros, o ERRObuscou, nesta intervenção urbana, neste acontecimento, uma abordagem à utópica imagem anônima de um líder, virtualmente real, com o objetivo de se inserir e transformar o espaço urbano e discutir a superficialidade de ideologias vigentes (midiáticas, políticas, religiosas, capitalistas e científicas).

Além de criar uma situação de espera na rua por três dias consecutivos em cada apresentação, *Enfim um Líder* pretende criar um percurso midiático de espera através de ações que se apropriam de diversos meios de comunicação e de publicidade, como pichações, adesivos, cartazes do tipo lambe-lambe, carro de som, internet, rádio, televisão, etc. Essas ações midiáticas servem para

ampliar o alcance da situação, divulgando a chegada do líder, não como uma apresentação teatral, mas como realidade para atingir diversas esferas da sociedade que acreditam no líder oculto: o marketing.

Através da intervenção na rua por um longo período de tempo e as inserções nas mídias de marketing, o grupo tenta construir um ambiente de espera geral na cidade. Neste processo criativo, ao invés de operar com as estratégias de deslocamento e invasão baseadas em matrizes de ações rígidas, a princípio e estruturadas sob forma de diálogos, o ERRO utilizou em *Enfim um Líder* algo mais relacionado à junção do conceito de *dehappenings* de Allan Kaprow e dos procedimentos do *Teatro Invisível*.

Ação opera com as estratégias baseadas em uma matriz totalmente aberta à intervenção do público, e que, de certa forma, depende de como acontece a intervenção do público. Sem diálogos pré-estabelecidos, *Enfim um Líder* é fundado apenas em ações, apenas em uma matriz geral de uma situação de expectativa no espaço urbano. Essa situação está baseada na fronteira entre a ação artística e a ação na realidade e remete, conceitualmente, às divergências teóricas entre Augusto Boal, Michael Kirby e Richard Schechner, que refletem, similarmente, sobre o fenômeno do teatro, da performance e dos *happenings*. Os teóricos se assemelham em suas reflexões quanto à porosidade do real à ação artística no espaço urbano, porém, divergem quanto ao seu estado de composição da

matriz da ação performática e sua interação com o ambiente e as pessoas.

Se nada existe fora de sua espetacularização, como aponta Debord, o anúncio da chegada do líder faz com ele exista antes mesmo de sua aparição. O público, os fiéis, os *expectadores*, ou “espect-atores”, que esperam e sonham com sua chegada também ajudam a construir esse ídolo atemporal. Através de ações no espaço urbano, junto às ações midiáticas e pela utilização de procedimentos de marketing de massa, o grupo tenta ampliar o alcance da arte, levando-a para o espaço democrático da rua, e dilatando sua duração, possibilitando assim uma maior interação com os transeuntes que podem iniciar uma reflexão mais aprofundada em como responder, ou participar da obra.

Com a ação na rua por um longo período de tempo e a utilização de ferramentas de marketing que invadem nosso cotidiano, cria-se uma dramaturgia situacional que consiste na recepção a um líder que chegará, ambicionando construir um ambiente de espera geral na cidade. Nesse aspecto, houve uma tentativa de aproximação aos procedimentos operacionais que Boaldesenvolveu em seu *Teatro Invisível*.

Em *Enfim um Líderos* procedimentos do grupo experimentam a temporalidade, tanto que as ações dependem muito mais do público, em uma distorção, pois, são os atores que reagem aos estímulos que o marketing

coloca para a massa, que constrói a desmistificação da crença no tempo presente, por meios de instrumentais típicos da propaganda cotidiana e na utopia que perpassa o sagrado, o poder e a ciência.

Neste trabalho, ficam expostas as influências Situacionistas do ERRO pela pesquisa de apropriação dos meios demarketing de massa para construir a situação de intervenção urbana como um ato criminoso e rebelde, de vandalismo ou de desobediência civil e social, que são inevitáveis se a proposta for confrontar estruturas de controle e vigilância. Nesta ação, com o objetivo de relacionar-se com o *Teatro Invisível*, criam-se três dias de intensa divulgação e vivência da situação invisível e dramática na rua. Desde ações publicitárias na televisão e rádio, em que os atores instauram a expectativa através da mídia, tendo como foco o acontecimento no espaço de ação, até as conversas com as pessoas em plena rua, no próprio espaço de ação, servem para o grupo ampliar a aproximação e sua interação para toda a comunidade.

Similar aos modelos de teatro para o desenvolvimento de comunidade e as práticas do *Teatro Invisível*, porém, com ações mais diretamente influenciadas pelo dadaísmo e surrealismo, em detrimento ao realismo, *Enfim um Líder* permite abrir seu discurso, sua matriz para as pessoas presentes no espaço e com isso potencializar a sua eficácia política e social. A diferenciação da prática do ERRO com as ideias de Boal, mesmo com a aproximação

ao *Teatro Invisível*, ocorre no próprio uso das estratégias de invasão e de deslocamento que empreendem a noção de que a ação é uma experiência artística para ser vivenciada no mundo afetivo e social do cidadão, mas no seu plano inconsciente, simbólico e de compreensão do uso do espaço urbano e de suas lógicas. Durante a ação de *Enfim um Líder* a ficção se desenvolve e é revelada aos poucos e a realidade é discutida como se fosse fundida em uma única experiência sem enganos ou debates.

As estratégias de invisibilidade, para invasão e deslocamento, estão presentes em *Enfim um Líder* não apenas, em suas ações, nas seqüências corporais dos atores para a recepção ao líder, que são preparadas e realizadas em diversos momentos, e no discurso que é ensaiado, modificado e apresentado durante os três dias e no momento anunciado para a chegada do líder, mas também nas apropriações dos meios de marketing.

Sejam pelos anúncios da chegada do líder, realizados por carro de som durante dez horas por apresentação nas ruas da cidade, pelos cartazes em *off-set* colados nos muros do bairro, panfletos, faixas, das grandes pichações e das pequenas pichações na cidade, onde rege a frase *Enfim um Líder*, o alívio e a expectativa, do receptor, da possibilidade de transformação, está sempre presente e resume a situação real proposta.

Nesse aspecto, a ação invade e desloca as ferramentas reais e o cotidiano da cidade elevando a

intervenção a um acontecimento público que poderia parodiar os grandes espetáculos de massa de Nikolai Evreinov, diretor e dramaturgo russo do início do século XX, realizados na antiga União Soviética, como cerimônias, ou rituais sociais de reconstituição de eventos que ocorreram durante a revolução comunista. Como descrito por Jan Cohen-Cruz, pela construção do espaço como ambiente “levado ao ponto onde corresponderia a grande mudança social”, os espetáculos de massa geraram trabalhos que “miraram conectar arquitetura e espaço urbano”, e foram importantes em suas estratégias, em sua linguagem e em sua “extensão na qual elas ativamente invadiram as vidas das pessoas na cidade” (1998:18).

Portanto, a intervenção urbana, o acontecimento com duração de 03 dias, com 42 horas de ação, tenta provocar, nos centros urbanos, a expectativa e a chegada de um líder e se apropria dos contemporâneos meios de comunicação de massa e marketing, como transmissão por meio de carro de som e panfletos, para uma preparação de uma área do centro da cidade para o acontecimento proposto, e das tênues fronteiras entre realidade e ficção para criar a situação na rua. Situação que se propõe, por uma expectativa geral, reativar a memória das pessoas para que estas possam reviver através de uma ficção invisível, além de uma percepção lúdica, que explora a expectativa da espera e ao redor disso que se constrói a ação no espaço urbano, e alguma possibilidade de

transformação ou ao menos o pressentimento da mudança.

A escolha da relação entre a figura anônima do líder com a situação proposta pela ação de espera em *Enfim um Líder* não foi aleatória. O ato de esperar é freqüente no cotidiano, além de uma espera constante das pessoas por um ser idealizado. Se pensarmos nesse conceito de um ser idealizado, a falta de decisão de um indivíduo cria nele um esvaziamento de sentido em ações contestatórias ou de transformação. Se o ser idealizado está regido pela lógica de mercado como o indivíduo, não se encontra exemplo de resistência e influência para a ação coletiva. O sujeito contemporâneo questiona eventuais lideranças, mas idealiza a possibilidade de um líder, na espera de novidades, de preenchimentos para seu vazio de identidade, em uma posição passiva diante dos fatos.

Somos de uma geração que existe, mas não vive, é vivida pela incessante ganância dos meios de comunicação e marketing. A esperança de algo novo, ou do mesmo algo antigo, a esperança de haver outra visão de mundo fora a que cada um vive está regida pelas estruturas de controle, poder e discurso, na visão de Foucault e na lógica de mercado, na visão de Jameson. Vivemos à espera do dia em que nossas perguntas sejam respondidas, pelo dia em que poderemos conceder nosso poder de decisão a outro ser muito mais sábio e poderoso, procuramos o momento em que não responderemos mais por nós mesmos, o momento em que alguém organizará nossos mais

“confusos” pensamentos. Somos controlados pelo espetáculo do mercado sem percebermos, sem enxergarmos suas armas de controle.

Será que essa tendência a uma espera é uma espécie de passatempo, uma razão para fazer algo, para imaginar algo para viver? Esperar pode ser uma opção de gosto ou uma característica da sociedade atual? Somos todos cúmplices da espera? Para, ao menos, evidenciar estas questões, o ERRO optou por realizar *Enfim um Líder* e tentar denunciar ou entrar em conflito com o contexto atual.

Ao operar através da invisibilidade, o ERRO em *Enfim um Líder* realizou interações com as pessoas na utilização do espaço urbano. Durante a primeira experiência de *Enfim um Líder*, nos dias 19, 20 e 21 de dezembro de 2007, uma pessoa do público, que, por cerca de seis horas, permanecia no espaço de apresentação, no terceiro dia, tentou destruir o cenário. Algumas pessoas acharam que era tudo ficção, pois, aos berros ela clamava contra o líder em uma verdadeira catarse, alegando que o único líder que existia era Jesus, tentando agredir os atores que não pararam a ação cênica e tentaram acalmá-la.

Esse fato acarretou dificuldades de realização das apresentações da intervenção, pois quando a realidade cruza com o ficcional, e vice-versa, adquirindo uma dimensão sem controle do equilíbrio entre os dois, ela pode contaminar e eliminar até mesmo a própria ação.

Nessa condição de invisibilidade o risco e a interação são intensos. Uma das integrantes indicou que não desejaria mais participar de *Enfim um Líder*, pois achava que poderíamos estar em risco de vida eminente em nossas ações na rua, especificamente pela sua invisibilidade que acarretava em uma abertura, uma permeabilidade com o cotidiano, pela exploração do inconsciente coletivo ao questionar lideranças estabelecidas pela massa social.

Outro obstáculo foi o de sermos usurpados por nós mesmos de nossa pesquisa, pois, ao provocarmos imprevisibilidades no espaço urbano também objetivávamos que as pessoas tivessem a noção de que o espaço estava aberto ao imprevisível. No caso da intervenção da manifestante, as pessoas ficaram divididas entre ficção e realidade; se aquilo estaria, ou não, no roteiro de ação. O que era de fato real ficava manchado pela ficção próxima à realidade. Ou seja, estivemos a ponto de espetacularizar a nossa própria produção de ruptura, nossa interação presencial. Nossa construção teatral invisível no instante da ação foi compreendida como ensaiada, planejada, estruturada. Nossos cenários estavam sendo destruídos e os atores desorganizados, porém, o público ria e elogiava o naturalismo da cena como teatro. Essa ambigüidade no risco também divertia porque a periculosidade não era apenas verossímil, era ação cênica, mas acontecia no aqui e agora.

Para mapear as problemáticas resultantes da

utilização de procedimentos operacionais e estratégicos de deslocamento e invasão utilizados em intervenções urbanas através da invisibilidade é conhecido o conflito vivido por Augusto Boal com o *Teatro Invisível* em um acampamento estabelecido por uma invasão do *Movimento dos Sem Terra (MST)*, quando os integrantes do movimento tentaram fazer um levante armado junto aos atores da encenação que os incitava a tal ação. Os atores e Boal viram-se obrigados a desfazer a encenação para não arriscarem suas vidas (1998:14).

No caso do ERRO não desfizemos a invisibilidade, mesmo que uma integrante do grupo pensou estar sob risco de vida. Não houve por parte da equipe uma decisão a esse ponto. Em razão de que a ocorrência ainda estava no limite entre realidade e ficção, os atores estavam protegidos pelas próprias pessoas que trabalhavam no espaço e que acompanharam a ação durante os três dias, ou seja, a proteção era oriunda de alguma parte do público que aceitava o ocorrido como arte, como ficção, mesmo com a rua repleta de outras pessoas que ainda enxergavam o ocorrido como realidade. *Enfim um Líder*, portanto, resignificou por instantes algumas estruturas de poder, do mercado e da convenção teatral, sem parar o comércio, nem provocar uma luta armada ou um atentado, pois este abalo se consolidou nas estruturas simbólicas e ambientais da cidade na forma de utilização do espaço urbano.

O que é interessante ressaltar não é o fato de

estarmos sob risco de vida, mas é o fato de perdermos nosso lugar enquanto fenômeno, enquanto ritual de encontro social, enquanto jogo. No momento em que a situação de jogo, de algum modo, perdeseu potencial lúdico ou esgota totalmente seu poder de construção da realidade, a ruptura pode ficar mais distante pela rigidez convencional do fenômeno e da eficácia do sistema de controle em lidar com essa rigidez.

Na intervenção urbana e no teatro de rua, o lúdico e o real podem possuir a mesma importância, e um não pode existir sem o outro, com o intuito de confundir os mecanismos do sistema que operam através de noções tradicionais de práticas de ruptura. Existem muitas discussões atualmente sobre o que é o real, com a força e a energia dos meios eletrônicos, não podemos pensar que a realidade é algo muito bem delineado. Debord nos esclarece que na realidade tudo é espetáculo, e isso pode significar que o real está em uma construção, portanto a ficção pode se tornar, algo meta-ficcional, e o teatro, meta-teatro, pois, ficamos cada vez mais sobreviventes no caos e do acaso da espetacularização de nosso cotidiano.

Segundo Schechner, o termo *historical reenactment* poderia se relacionar com o conceito de *reembodiment body behavior* em performance, em que a ação não é apenas política, não está ligada apenas ao ideal, mas à prática, à experiência vivida, para Boal, por exemplo, é importante que as pessoas participem da ação do Teatro Invisível, e é

por essa razão que opera na invisibilidade. Nesse sentido, nas idéias de Schechner e Boal, existe tal semelhança pelos próprios procedimentos estratégicos, como a função de construir uma ação de massa através de um drama no qual toda a cidade seria palco e toda a população performers, para envolver a todos na construção e transformação de nossa realidade.

No *Environmental Theater* de Schechner existem mecanismos de construção de ambientes e de técnicas de atuação para provocar a participação da platéia que estão relacionadas à criação de deslocamento e invasão como no *Teatro do Oprimido* de Boal, onde as estratégias do *Teatro Invisível* estão circunscritas para o desenvolvimento da participação das pessoas na ação artística. Boal distanciou-se das práticas de *Teatro Invisível* após o ocorrido no acampamento dos sem-terra, pois, por um momento seu grupo de atores se viu na obrigação de pegar em armas e teve que parar a ação invisível. Durante a primeira apresentação de *Enfim um Líder*, ao deparar-se com os problemas gerados pela intervenção da manifestante na ação, o ERRO entrou em um imprevisível caos na cena parcialmente ainda invisível para alguns, com as pessoas querendo tirar a manifestante que não parava de gritar e com os atores tendo que se desdobrar para interagir com as intervenções dos participantes e ainda vivenciar a situação.

Já no município de Palhoça, o ERRO foi proibido

pelo poder público de realizar a segunda apresentação de *Enfim um Líder* na cidade em março de 2008. O argumento para tal decisão foi que a prefeitura teve problemas em organizar a população consternada com a chegada do líder na cidade durante a primeira apresentação nos dias 06, 07 e 08 de fevereiro. Devido a insistentes ligações da população solicitando informações sobre ele, o trânsito gerado pelos carros que paravam durante as cenas, e até, conflitos que emergiram entre políticos da situação e da oposição pelas discussões sobre liderança que permeavam conversas no município. Além disso, na apresentação em Palhoça, um dos atores foi levado à delegacia e interrogado pelo major da polícia militar da cidade sobre o líder, mesmo após o grupo dizer que se tratava de teatro invisível.

Os policiais argumentavam que a detenção se justificava, pois, havia um assaltante de bancos foragido, que estaria planejando um assalto, e que poderia ser o líder, já que em nosso espaço de ação estavam localizados os bancos da cidade. Após esclarecermos que se tratava de uma situação construída na rua para as pessoas participarem, os policiais permitiram a continuidade das ações, acompanharam-nos até o local e se despediram do grupo e do público, criando uma cena que corroborava com a invisibilidade dos atores e com a veracidade do líder. A curiosidade após a ficção revelada se tornou secundária com policiais participando da experiência de

dúvida real e coletiva.

A diluição entre arte e vida é criada pelo acontecimento e ela se constrói, por exemplo, através de subversões realizadas pelo grupo para a chegada do líder, como pichações, caracterizadas de acordo com o Código Penal do Brasil como vandalismo e destruição de patrimônio, ou através das participações do público que criam o roteiro aberto em todas as apresentações. Em razão disso, *Enfim um Líder* possibilita ao ERRO uma experiência diferente de outras intervenções realizadas até então, pois permite ultrapassar totalmente a fronteira ficcional para se transformar em um acontecimento real na cidade. Não só pela sua duração no espaço urbano, sua invisibilidade e sua interação com as pessoas, mas pela sua penetração no cotidiano da cidade e da massa que a habita.

Enfim um líder tenta ultrapassar a fronteira da arte para se transformar em um acontecimento em torno da expectativa da chegada de um líder ao utilizar a invisibilidade como operação estratégica para o deslocamento e a invasão. A população é chamada a participar dos preparativos para a recepção e até para auxiliar na elaboração do discurso de recepção ao líder, ou seja, na construção de quem seria este líder. Atores e público se unem em torno da idéia de expectativa. A obra provoca discussões sobre as lideranças, desmistifica o poder e desmascara o controle existente nos espaços,

principalmente o do capital. Em *Enfim Um Líder* há uma desconstrução do fenômeno de massificação da religião ou do nazismo, ou fascismo, em alguns momentos com a paródia que debocha com a idéia da crença. Na realidade, para os objetivos da intervenção, importa menos a presença física do líder do que sua própria espera. As ações se estruturam no espaço urbano colocando em discussão a dúvida sobre o motivo pelo qual todos nós buscamos um modelo para nos inspirar e que seja capaz de nos guiar em nossas ações.

Conclusão

O questionamento de um símbolo identificador provocado pela situação de *Enfim um Líder* se apóia na noção de subjetividade pós-moderna. Como nos incitam Jameson e Debord, é necessário encontrar situações que provoquem ou denunciem as falácias do sistema para construirmos nossa própria subjetividade, nosso jogo, nossa representação e realidade. É necessário diante do vazio existencial pós-moderno evidenciar as instituições que se aproveitam desse cenário para gerar consumo, produto e capital. Na pós-modernidade a situação da idealização diante do poder do mercado resulta em alienação. Com um teatro de provocações, como o teatro de guerrilha de Abbie Hoffman, o *Teatro Invisível* opera através de propostas que levantam algum questionamento e participações por parte dos transeuntes que passam e

estão no local da ação. A inquietação dos transeuntes que ocorre no *Teatro Invisível* em outras práticas de intervenção urbana que operam na invisibilidade também pode ser observada nos jogossociais que agitam as pessoas a uma participação diferente da passividade imposta pelas convenções artísticas.

As intervenções no espaço urbano que abalem essa situação de modo invisível como arte são necessárias, se as instâncias reguladoras, como as leis e as prisões, se desenvolvem como *umbiopoder* que regula e normatiza os corpos, as trajetórias e os percursos na cidade. Segundo Foucault, essas estruturas estão a serviço da manutenção do cotidiano da sociedade, e podem revelar outras proporções quando, em instantes específicos de resistência e desorganização social, personificam-se em uma figura de autoridade como o eixo organizador do destino de nosso cotidiano e de nossos espaços.

Através das técnicas do *Teatro Invisível*, as pessoas podem se encontrar, conversar, contestar, criar, sugerir, e expressar as suas reflexões durante a intervenção e, desse modo, provocar a ruptura com o estado mecanizado de suas relações. Boal explicita que o *Teatro Invisível* é teatro, pois “cada peça deve ter um texto escrito, que servirá de base para a parte chamada fórum (...) em um lugar que não é um teatro e para espectadores que não têm conhecimento de que são espectadores” (1980).

Portanto, este teatro é invisível, pois não se sabe se é

teatro ou não, contudo sua presença e sua penetração no cotidiano evidenciam a possibilidade do encontro entre os seres humanos, o que é uma característica essencial do teatro. Durante *Enfim um Líder*, coexistem a presença atemporal do líder e a expectativa ou sua aparição como representação, re-significadas pelas ações dos atores. A crença e a dúvida estão em jogo nesta intervenção que cria um deslocamento da propagação de informação através de um percurso midiático para a construção de uma situação de expectativa no espaço urbano que envolva a comunidade.

Se os atores podem representar a realidade, há a possibilidade das pessoas participarem da ação real, assim como da ação ficcional ao entrarem em contato com os outros, com as problemáticas do ambiente social e suas subjetividades com o fim de transformar a cidade e as relações humanas.

Referências bibliográficas

- BENNATON, Pedro. *Deslocamento e invasão – estratégias para a construção de situações de intervenção urbana*. Florianópolis - Udesc, 2009.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- COHEN-CRUZ, Jan. *Radical Street Performance*. New York: Routledge, 1998.
- & SCHUTZMAN, M. (Eds.). *Playing Boal: Theatre, therapy, activism*. London: Routledge, 1994.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Afrodite, 1972.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Milplatôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México: D.F.: Siglo XXI, 1997.
- JAMESON, Fredric. *A lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Contraponto, 1999.
- *As sementes do tempo*. São Paulo: Ed. Contraponto, 1999.
- BARBOSA, Pedro. *Teoria do teatro moderno: axiomas e teoremas*. Porto: Afrontamento, 1989.
- SCHECHNER, Richard. *Ritual, play and performance*. New York: Seabury, 1976.
- *Environmental Theater*. New York: Applause Books, 1994.
- SITUACIONISTA, Internacional. *Antologia*. Tradução Júlio Henrique. Lisboa. Ed. Antígona, 1997.

PSICODRAMA, SOCIODRAMA Y TEATRO DEL OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL. ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS

Beliza Castillo

El ser humano puede verse en el acto de ver,
de obrar, de sentir, de pensar. Puede sentirse
sintiendo, verse viendo y puede pensarse
pensando. ¡Ser humano, es ser teatro!
(Boal, 2004: 25)

Introducción

El teatro desde su nacimiento ha mostrado sus versátiles formas y modos de expresión. Sin saber en su comienzo, que rondaría por las líneas de la terapia grupal, Augusto Boal, uno de los más importantes dramaturgos, directores y teóricos latinoamericanos, en 1971 propuso un teatro político que confrontara al público y lo motivara a asumir una actitud y participación críticas, que no sólo lo llevara a pensar, sino que también a actuar, a intervenir. Buscaba establecer una metodología que acercara al espectador al cambio, que accionara en él, tanto mecanismos de análisis, como de participación y transformación frente a sus problemas colectivos. Boal con esto daba una nueva mirada al teatro como herramienta pedagógica, social, política, cultural y terapéutica. Augusto Boal desarrolló durante más de 40 años técnicas dramáticas con miras a transformar la actitud del espectador, llevándolo a

confrontar sus problemas políticos, sociales e individuales frente a un grupo de semejantes. No es inusitado, por tanto, que su teatro llame a observar y a acercarse a la práctica del psicodrama y del sociodrama de Jacobo Levy Moreno, quien en 1926 lleva el arte teatral a un ámbito de curación no experimentado hasta entonces por esta disciplina artística.

Moreno coloca a un actor-paciente en un escenario teatral, donde éste dramatiza su patología y sus vivencias frente a un público, también conformado por pacientes. Moreno, también se interesó en los problemas que afectaban a los grupos sociales: blancos, negros, extranjeros, prostitutas y otros. Por ello crea el sociodrama, en donde el protagonista es el mismo grupo, como representante de un colectivo. En la práctica psicodramática o en la realización de sociodrama, se llevan a cabo un gran número de técnicas para el caldeamiento o despliegue de la acción dramática o escena.

Tanto la teoría del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, como la del Sociodrama de Jacobo Levy Moreno, se adhieren al empeño de transformar la actitud pasiva del espectador, y trazan un amplio sistema de correlaciones con el espectador teatral, con la finalidad de experimentar una dramatización, que le ayudará al paciente-actor, a reflexionar y transformar su problemática. Ambas teorías proponen a un nuevo protagonista: el grupo.

Ambas se definen como métodos de acción profunda, que manejan las relaciones intergrupales y las ideologías colectivas de un determinado grupo social.

La presente investigación lleva casi diez años indagando sobre prácticas similares y sobre la similitud y el empleo de las técnicas del Teatro del Oprimido como herramienta terapéutica en el trabajo con grupos (Castillo, 2003). Este trabajo pretende analizar las analogías y diferencias existentes entre la teoría de Moreno del psico y sociodrama con la teoría del Teatro del Oprimido de Boal, con miras a determinar los alcances que podría tener el teatro de Boal tanto en el campo artístico como más allá de esta dimensión, al reafirmar el acercamiento de dos disciplinas que si bien trabajan en procura de objetivos distintos, una esencialmente terapéutica y la otra como arte, pero que aparentemente se desarrollarían a partir de un mismo principio cardinal, cual la representación de personajes.

Esta investigación esta estructurada en dos partes. La primera abocada a estudiar el origen y las bases teóricas del psicodrama y el sociodrama, que permitirán comprender sus analogías y diferencias con el teatro, y la segunda, mostrará el análisis entre las teorías comparadas abriendo el acercamiento a la función del teatro de Boal y su influencia en la profundización de técnicas con gran sentido terapéutico.

Origen y evolución del psicodrama y el sociodrama. Historia y desarrollo de las teorías morenianas

El psicodrama y el sociodrama poseen un mismo origen. Ambos fueron desarrolladas a partir de los mismos principios y un mismo creador, Jacobo Levy Moreno. Nacido en Bucarest, Rumania en 1889, Moreno pronto se establecería junto a su familia en la ciudad de Viena, Austria, lugar donde creció y realizó sus estudios. Entre los años 1908 y 1914 mientras realizaba sus estudios de medicina en la Universidad de Viena, se vio vinculado con grupos culturales interesados por nuevas experiencias intelectuales. Crea una comunidad llamada *Religión del encuentro*, en la que recibía a inmigrantes y refugiados, mientras éstos se legalizaban y establecían en la ciudad. La *Religión del encuentro* fue el inicio de un estudio profundo sobre las relaciones grupales, que dio origen a la más importante teoría psicológica: la psicoterapia de grupo. Entre 1908-11, interesado por los grupos y su participación en la comunidad, Moreno practicaba la espontaneidad con niños en los jardines de Augarten, en donde les leía cuentos y les dramatizaba. Esta experiencia lo llevó a crear un grupo de teatro infantil con actores estables, entre los que destacaba la actriz Elizabeth Bergner.

Algunas de sus biografías (Marineau s/f; Moreno 1993; Schutzenberger 1970), muestran la importancia de lo acontecido en la representación de Zarathustra en el "Teatro de los niños" (Kinderbuehne), por ser la primera

evidencia de las teorías morenianas sobre el psicodrama y el sociodrama. Al comenzar la representación de esta obra, con las primeras frases del actor, un espectador indignado interrumpió y subió a escena, declarando la poca presencia del actor y la poca calidad del texto. Moreno no detuvo la acción; por el contrario, dio pie para que el espectador intentara exponer sus ideas y luego las dramatizara según su concepción. Este acontecimiento ha sido apreciado desde distintos puntos de vista. Una nueva versión, descrita por René Marineau (s/f: 74), señala que Moreno, junto a un amigo es quien interrumpe la acción al acotar que esa era la muerte del teatro tradicional. No más actores representado un personaje, era el nacimiento del último teatro verdadero, en donde el actor se representa a sí mismo.

Moreno, preocupado por aliviar el sufrimiento colectivo a causa de la Primera Guerra Mundial (entre 1913-1914), reunió un grupo para resolver problemas concretos, familiares o comunales. Estas reuniones con comunidades y familias las llamó *teatro recíproco*, una mezcla de terapia familiar, psicoterapia y *religión del encuentro*, lo más importante era que cada persona representaba su rol verdadero dentro del núcleo familiar. Entre los grupos del *teatro recíproco*, estaban mujeres desposeídas y prostitutas.

El 1° de abril de 1921, según algunos biógrafos de Moreno, se lleva a cabo su primera experiencia teatral,

como antecedente del sociodrama, siendo esta un rotundo fracaso. Se presentó en “Komoedien Haus”, un teatro dramático en Viena, donde sin actores y sin un guión específico, pero con un escenario y frente a miles de espectadores, colocó en escena un gran sillón de terciopelo rojo con una corona. En la Viena de posguerra, Moreno pretendía confrontar al público con sus miedos, y, al mismo tiempo, tornarlo activo ante su situación como una comunidad. El trono estaba listo, lo que faltaba era la figura del rey, por lo que Moreno comenzó a invitar al público a subir a escena y, desde el rol de rey, realizar sus propuestas. El público debía elegir y actuar como jurado de los pocos que participaran. El espectáculo fue un fracaso, nadie fue elegido y, para desánimo de todos, la ausencia de un líder se hizo evidente. (Moreno 1993; Schutzenberger 1970). Entre 1921-1923 crea el Teatro de la Espontaneidad, cerca de la Opera de Viena, en donde los temas de las representaciones eran sugeridos por el público, por lo que se establecía una atmósfera íntima y, al mismo tiempo, de confrontación. Moreno se dedicó a profundizar las técnicas de espontaneidad, a través de la inversión de roles.

Bases teóricas del psicodrama y el sociodrama

Y cuando estés conmigo, yo te sacaré los ojos de sus cuencas y los pondré en lugar de los míos y tú me arrancarás los míos y los pondrás en lugar de los tuyos, para mirarte con tus ojos y que tú me mires con los míos.
(Moreno, 1970: 81)

Moreno parte de las viejas consignas de la *Religión del encuentro* para establecer la base fundamental de la teoría psicodramática, el reconocimiento de la existencia del otro. El psicodrama y el sociodrama proporcionan al hombre libertad y control de su destino, su relación con los demás lo lleva a reorganizar sus relaciones con el mundo y a readaptar sus roles diarios (madre, padre, hijo, amigo, empleado, etc.) La representación de un suceso traumático, el revivirlo ahora en el grupo, ayuda al individuo a terminar con la tensión y a tomar conciencia de su situación.

Los actores adoptaban roles sociales, como lo de policía, bombero, cartero, que luego intercambiaban hasta haber experimentado las distintas emociones y puntos de vista de cada rol. Estas representaciones eran espontáneas, sin ensayo alguno y, en ciertas ocasiones, era el público el que subía al escenario a dramatizar. Los temas seleccionados eran importantes, porque reflejaban de forma consciente o inconsciente el entorno social, familiar y psicológico de la audiencia. El público asistente, al participar en esta experiencia espontánea y creativa, podía reflexionar acerca

de nuevas actitudes ante situaciones conocidas, convirtiéndose en una transformación de vida. En una cita a Moreno, René Marineau (1978: 114), señala que El Teatro de la Espontaneidad se caracterizaba por poseer cuatro distinciones específicas, entre ellas:

Teatro de conflicto, crítico o axiodrama

Teatro inmediato o de improvisación:

Teatro terapéutico:

Teatro del creador:

Todo esto marcó el nacimiento de una metodología para el estudio de la sociedad, que deja a un lado la individualidad y se centra en el grupo social. El Sociodrama centra su base en hechos sociales específicos y problemas colectivos, haciendo que el sujeto vivencie y se relacione con una realidad que pertenece a todos y, que al contrario del psicodrama, va de lo colectivo a lo individual. Llegando así a objetivar y exteriorizar fenómenos culturales que representan una sociedad en miniatura y en donde el auditorio constituye la opinión pública.

Moreno señalaba la importancia del espacio psico y socio-dramático porque permite el acercamiento a la “plataforma social” en donde el individuo entra en contacto directo con su átomo social, definido por Moreno como, “...el núcleo de todos los individuos con quienes una persona está relacionada sentimentalmente, o que están vinculados con ella al mismo tiempo” (Moreno, 1993: 254).

El *átomo social* es otro de los conceptos básicos en los que se centra la teoría moreniana. Está conformado por grupos familiares, laborales, académicos o artísticos a los que el individuo ha tenido que unirse, ya sea por intereses comunes o factores sanguíneos. La conducta del individuo depende de las interrelaciones con su átomo social. Tanto el psicodrama como el sociodrama enriquecen el átomo social al facilitar a cada miembro la oportunidad de enfrentarse a las personas con las que se encuentra vinculado emocionalmente (Ramírez 1997; Moreno 1962).

En la teoría psicodramática Moreno le da gran importancia a la espontaneidad, destacando cuatro tipos específicos:

- La espontaneidad como cualidad dramática.
- La espontaneidad como medio creativo.
- La espontaneidad como libre expresión de la personalidad.
- La espontaneidad como la respuesta adecuada a nuevas situaciones.

Para Moreno, la espontaneidad no guarda relación directa con la herencia o el ambiente social, ésta se desarrolla en una zona donde se conjugan relaciones y variaciones de elección o *Tele*. Es la relación de elección recíproca que se lleva a cabo entre dos individuos, por afinidad de sus atributos reales, no simbólicos o fantasiosos. Podríamos decir que es una especie de energía, ya sea de atracción, indiferencia y hasta de rechazo, que se da entre grupos o

personas que se vinculan emocional, física o intelectualmente.

Para Moreno (Ibíd.: VI), los roles surgen en el individuo primero que el "yo", ya que éstos no parten de él, sino que es el "yo" el que surge a partir de los roles. Para ello vio la necesidad de incluirlos en tres fases o dimensiones, roles psicosomáticos, los roles psicodramáticos y roles sociales. *Los psicosomáticos* o *fisiológicos* parten desde el nacimiento del niño. Se expresan en la necesidad de dormir, el hambre y la actividad sexual. *Los psicodramáticos* surgen cuando el individuo copia roles, cuando el niño comienza por medio de la observación a imitar el comportamiento del padre o de la madre. *Los sociales* son los que se derivan de los psicosomáticos y los psicodramáticos. El individuo, al adecuarse al medio, forma su propia personalidad y de ella surgen distintos roles sociales y contra-roles con los que se identifica o a los que rechaza. El policía y el maestro son a su vez hijos, padres o hermanos, por lo que el psicodrama permite al individuo, por medio de los juegos de espontaneidad y el intercambio de roles, prepararse para el desempeño de cada uno de los roles que ejerce o pueda ejercer para desarrollar una mejor respuesta de su personalidad.

Los vínculos que se establecen entre estos roles son los que constituyen la evolución del "Yo" y es el virtuosismo del individuo en el conocimiento y manejo de

sus distintos roles, lo que le permitirá llevar una vida libre y estable. Moreno (Ibíd.: XVII) señaló el valor terapéutico del intercambio de roles a partir del concepto de la catarsis aristotélica:

* La catarsis como purificación de pasiones, por medio del temor y la piedad.

* La catarsis como un acto pasivo o secundario que se da en el espectador (tomada de la tragedia griega).

* La catarsis activa cuando es presentada por el actor que vivencia y experimenta su vida en el escenario. (tomada de las religiones orientales).

Para Moreno la catarsis de una persona depende de la de otra, es interpersonal.

Analogías y diferencias: psicodrama, sociodrama y teatro del oprimido

El Teatro del Oprimido de Augusto Boal fue vinculado principalmente a las consignas teatrales y políticas de Bertolt Brecht, centrando su interés en la problemática latinoamericana y su realidad social. Para Boal el teatro debía ayudar al análisis de las causas y vicios sociales, buscando la participación activa del espectador dentro de la dramatización, por lo cual señala que el teatro es “un ensayo de la revolución”. Es aquí donde se separa de las consignas brechtianas. Para él, en este teatro el espectador ahora tiene la posibilidad de participar y emitir su opinión

sobre lo que ocurre en escena en el mismo momento de su representación. La teoría del Teatro del Oprimido plantea un teatro político, cuyo punto de partida es la sociedad y su participación en la acción dramática. Para el estudio comparativo de éstas teorías se revisarán algunas de las bases teóricas que fundamentaron ambas metodologías.

En su libro *Psicodrama* (1993), Moreno, dedica más de la mitad de sus páginas a la descripción de la espontaneidad como base para una teoría de la personalidad. Según él, la espontaneidad surge desde el nacimiento del niño, debido a su adaptación rápida a un medio novedoso y extraño, “a esta respuesta de un individuo ante una situación nueva - y a la nueva respuesta a una situación vieja - la hemos llamado espontaneidad” (Ibíd.: 89).

Como ya se señaló, El Teatro de la Espontaneidad se caracterizaba por poseer cuatro distinciones específicas, entre ellas, el *Teatro del creador*, que se basa en la realización espontánea de cada uno de sus participantes, es el Yo como creador del movimiento y de la acción para el cambio y el encuentro con el Tú. En psicodrama es el mismo grupo el que asume el lugar de auxiliar terapéutico. Los espectadores no sólo cumplen la función de testigos, sino que también son participantes activos de lo que ocurre en escena. La participación de la audiencia viene dada por la selección espontánea del protagonista,

quien llama al escenario a aquellas personas que por *tele* puedan desarrollar mejor los personajes.

Al igual que en el *Teatro del creador* de Moreno, en el Teatro del Oprimido el espectador pasa a ser protagonista de su realidad social, política y/o cultural. Boal trabaja sobre la consigna de despertar al público e involucrarlo en la acción. Los principios fundamentales del Teatro del Oprimido coinciden con los del psicodrama y el sociodrama, ya que para estas teorías lo más importante es la transformación del espectador de sujeto pasivo a sujeto activo, participante, y de espectador observador a protagonista de una situación dramática, al mismo tiempo que estimulan su creatividad y espontaneidad. Y es a través de este estímulo que se desarrolla la capacitación del individuo para responder favorablemente ante situaciones inesperadas.

Para Boal, el teatro es el medio o el arma de liberación del pueblo contra la opresión, medio e instrumento ideológico que conduce al cambio. La liberación del oprimido es manejada por Moreno como el encuentro del hombre con su semejante, la reintegración del hombre a su átomo social.

Luego de ser exiliado en 1971, Augusto Boal realiza una serie de viajes a Europa, donde pudo comprobar como la opresión actuaba en países desarrollados. Ésta se manifestaba en forma diferente, como barrera mental "*cop in the head*" (Chesney, 2000:62). Boal, propone un teatro

que accione esta espontaneidad y rompa con las barreras “*cop in the head*”, ya sean estas ideológicas, mentales, mitológicas o tradicionales, que coartan su ser social con vías a reivindicarlos con su ser colectivo y ayudarlos a ser más espontáneos y creativos “la experiencia personal ahora cobra mayor importancia y debe ser sacada hasta que se convierta en conciencia social y colectiva, a través del teatro-foro” (Ibíd.:63).

En Europa Boal toma conciencia de las barreras mentales del individuo, su trabajo parece abocarse por primera vez a la psicología del individuo y sus dificultades para relacionarse con los otros. Pretendía liberarlo de su opresión ya no como clase subordinada sino como barrera mental. Para este fin, decidió aproximar su trabajo a la organización y trabajo con grupos, ayudarlos a concretizar sus problemas, para así, lograr la identificación colectiva. Trabajó con problemas relacionados con: vejez, racismo, emigrantes, homosexuales, desempleo, etc. Con la idea en mente del “*cop in the head*”, Boal se acerca a la teoría de la espontaneidad y también al *Teatro Recíproco* de Moreno en sus trabajos con prostitutas, emigrantes y comunidades, quien basó gran parte de su investigación a la ruptura de las *conservas culturales* que eliminaban la espontaneidad y creatividad en el individuo. En el *Teatro de conflicto, crítico o axiodrama*, Moreno plantea igualmente la ruptura de las normas sociales establecidas, buscando el análisis y la

crítica de la audiencia ante sucesos que le afectaban. En esta teoría, Moreno señala que el hombre siente la necesidad de romper con los moldes estereotipados de la sociedad. Por ello, el teatro de la espontaneidad buscaba acabar con las normas culturales, definidas por él como aquellos modelos que determinan una forma de expresión y que por tradición centran las bases para la creación. En este teatro el protagonista era el público, por cuestionar las normas sociales al exponer sus criterios libremente, sin ningún guión o texto específico.

Boal al igual que Moreno, emplea sólo una estructura de acción dramática base en sus representaciones; no obstante, éstas pueden ser modificadas debido al valor espontáneo de la improvisación,

El objetivo más trascendente de este uso del teatro fue el potenciar al espectador para enfrentar y ensayar soluciones a sus problemas. En términos más teóricos, lo que Boal proponía era liberar de sus limitaciones a los oprimidos, marginados por los problemas de la sociedad, a quienes esto se les presenta como barreras en su accionar cotidiano, y darles medios factibles para que encuentren sus propias soluciones a los problemas que enfrentan. Esto no era sino una aplicación de uno de sus conceptos sobre el teatro que señala que éste puede actuar como ensayo de la acción social. (Chesney, 2000:9)

Medía las reacciones tanto de los actores como del público y le dedica atención al grado de espontaneidad de cada uno de ellos. Estas representaciones que modifican el papel que juega el público, ya sea como simple espectador o como audiencia participativa, nos lleva al estudio del público como elemento indispensable, no sólo para que se lleve a cabo la representación teatral, sino también como mecanismo de apertura de una serie de estructuras psíquicas, sociales y grupales, “cuando el espect-actor mismo sube a escena a mostrar SU realidad y transformarla a su antojo. Vuelve a su sitio cambiado, porque el acto de transformar es transformador” (Boal, 2004:19).

El acto de transformar que señala Boal, esa transformación vivida en escena, es un acto de liberación del oprimido, un acto catártico como señala Moreno. Los temas a tratar surgen del grupo de espectadores. Lo que ocurre en escena les afecta directamente, al ser parte de su realidad concreta, es una catarsis activa de transformación, una especie de práctica social que lleva a la reflexión y a la participación, ver y sentir con un nuevo punto de vista. Tanto la audiencia como los auxiliares de la representación intervienen emocionalmente, ya sea por afinidad o repulsión. En el psicodrama y el sociodrama se trabajan conflictos reales que le pueden pasar a cualquier integrante del grupo, por lo que una catarsis individual constituye la de dos o tres individuos del grupo. El efecto

purificador de la catarsis, como el reconocimiento del otro, produce la liberación de pasiones considerada como un estado único, un momento crucial. La catarsis de grupo, para Moreno, es un acto de comprensión dramática, con el que el protagonista establece nuevos lazos de simpatía con su grupo social. La valorización de la acción dramática del espectador no sólo depende de su participación como paciente, “el fenómeno de catarsis de integración es definido aquí, en esencia como un acto de liberación que se obtiene por la repetición, y surge de una evidencia dramática y su comprensión (Menegazzo, 1981: 122).

La catarsis de integración busca la comprensión de los problemas de un individuo por el grupo. Moreno señalaba que el individuo, al revivir una situación traumática en el aquí-ahora de la acción psicodramática, se libera de ella. Entonces podemos entender que la catarsis moreniana es un acto de liberación del individuo respecto a todos aquellos aspectos no resueltos consigo mismo y que lo llevan a redefinirse y reconciliarse con las personas en conflicto. Al mismo tiempo se siente comprendido y apoyado por el grupo como representante de la sociedad.

No obstante, en su libro *El Arco iris del deseo* (2004:41), Boal establece el carácter terapéutico de su teatro, acercándose a la catarsis moreniana. Boal señala que la transformación del actor-paciente no se realiza de forma aislada, “un individuo en la vida real y un actor ensayando, en busca de un personaje, viven una escena

con emoción. En una segunda fase, en la escena terapéutica y teatral, delante de espectadores, reviven la escena haciendo también revivir las mismas emociones en los espectadores. Lo primero es un descubrimiento, lo segundo, un diálogo”.

Este ensayo de la acción social se lleva a cabo en un teatro esencialmente popular, en función del grupo, del pueblo, un teatro político, que liberará al oprimido, a través de la participación, la acción y la reflexión, “transformando la escena, me transformo. Es en ese sentido en que podemos decir que la catarsis del Teatro del Oprimido es purificadora: nos purifica de nuestros bloqueos y ensancha los atajos que queremos tomar para transformar nuestra vida” (Ibíd.,:95).

A través de la representación el individuo se descubre del sentir, del ver pero lo más transcendental, es el verme viendo y sentirme visto, es el compartir un sentimiento y una sensación, es la identificación y la liberación del oprimido como clase subordinada a la burguesía:

El teatro del oprimido tiene dos principios fundamentales: en primer lugar, transformar al espectador -ser pasivo, receptivo, depositario- en protagonista de una acción dramática, sujeto, creador, transformador; en segundo lugar, tratar de no contentarse con reflexionar sobre el pasado, sino de preparar el futuro. (Boal, 1980: 15)

El actor-espectador también es un creador, parte de la consigna de que el individuo, al representar un suceso de la vida cotidiana, se prepara para enfrentarlo en su realidad. Este enfrentamiento se asemeja a la teoría psicodramática del *aquí-ahora*. En la teoría psicodramática de Moreno la representación de un suceso de la vida de los participantes se establecía como una vivencia aquí-ahora. Es decir, el tiempo de la dramatización siempre es presente. El aquí-ahora forma parte de la educación de la espontaneidad ayudando al individuo a dar la respuesta adecuada ante nuevas situaciones, un ensayo del futuro. Por otro lado, en el *aquí-ahora* el pasado muerto se vuelve a vivir, pero como lo haríamos en el presente, liberando los traumas y conflictos. La técnica del *Arco iris del deseo*, que complementa al Teatro del Oprimido, despliega un gran número de imágenes, como escenas que develan y permiten servir de modelo para los sucesos futuros, al igual que en el psicodrama.

Boal, durante el período de musicales del Teatro Arena en 1965 crea el sistema *Comodín* (Chesney, 2000:25), donde un mismo actor puede interpretar varios personajes al clasificarlos con una especie de “máscara de comportamiento”. Esta dinámica permitía experimentar las distintas visiones o puntos de vista de cada personaje. El *Comodín* muchas veces era representado por actores capacitados para ello, eran una especie de fuerza que ayudaba al protagonista a la acción y reflexión, al

participar como auxiliar abstracto en su representación del colectivo.

La capacidad del hombre de re-crear un suceso importante en su vida *aquí-ahora*, vivido, analizado y compartido, da paso a una nueva información, una nueva experiencia. Es una experimentación para afrontar futuras dificultades. Este revivir de sucesos pasados lleva al protagonista a interactuar con personas de su átomo social involucradas en el conflicto, que no necesariamente están presentes en la audiencia. Es necesaria la participación de auxiliares en representación de los individuos relacionados con el protagonista. Cada personaje psicodramático es denominado Rol, término tomado del teatro para proporcionar no sólo la base para la teoría psicodramática, sino también la base conceptual para la definición y el valor terapéutico del juego de roles o "Rol Playing". Este juego consiste en un intercambio de personajes (roles) en medio de la escena o acción dramática, permitiendo el intercambiar emociones y miradas al colocarse en el lugar del otro. Los actores especialistas para este intercambio son auxiliares terapeutas denominados en psicodrama: *yo-auxiliares*.

Moreno si bien creó unas de las teorías más importantes dentro de la psicoterapia grupal, el sociodrama, no desarrolló técnicas ni procedimientos claros para su ejecución. En las escuelas de psicodrama moreniano e incluso en las escuelas de psicodrama grupal,

muchas de las técnicas empleadas para el caldeamiento y para el desarrollo de las escenas sociodramáticas o grupales poseen un gran rango de similitud con las del Teatro del Oprimido de Boal, y aunque existe información de su participación en encuentros y seminarios sobre psicodrama, especialmente cuando fue invitado por Zerka Moreno en 1988, Boal, no confirma si hay influjo moreniano en su trabajo.

Boal parece entonces continuar con la práctica sociodramática y despliega un conjunto de técnicas que complementan y avanzan el trabajo realizado años atrás por Moreno.

El teatro del pueblo y para el pueblo una de las cuatro categorías del Teatro Popular de Boal, está relacionado con el *Teatro Recíproco* de Moreno al comienzo de sus investigaciones, al mismo tiempo, que se relaciona con los trabajos con prostitutas y con los refugiados de guerra. Existen tres tipos de teatro del pueblo y para el pueblo:

1. *Teatro propaganda*: Es un tipo de teatro que busca la preparación del espectador para situaciones políticas que debe enfrentar. El ejemplo moreniano puede ser la primera representación del Teatro de la Espontaneidad, cuando Moreno propuso que se escogiera a un rey entre los espectadores, llamándolos a sentarse en un trono colocado en el escenario. Es un axiodrama o teatro de conflicto no sólo por ser el grupo el protagonista, sino también por poseer como tema principal una determinada posición política.
2. *Teatro didáctico*: Establece temas de interés con fines pedagógicos, tomando como punto de partida técnicas que le ayuden o enriquezcan los conocimientos prácticos del

pueblo. Este teatro se acerca a las propuestas de Dalmiro Bustos (1974: 175) sobre el teatro con fines pedagógicos. Moreno, al ver el valor terapéutico de la audiencia en la que el grupo se convierte en un todo único, no se conformó con emplear el Psicodrama y el Sociodrama como método terapéutico para personas enfermas, sino que también sentó las bases para el proyecto dirigido a estudiantes. El Psicodrama Pedagógico es luego desarrollado por un grupo de profesionales: psiquiatras, psicólogos, terapeutas y educadores, interesados en las propuestas morenianas. En el *Arco iris del deseo* Boal, señala a esta técnica *teatro pedagógico* (Boal, 2004:20) por llevarse a cabo un aprendizaje colectivo.

3. *Teatro cultural*: El tema folclórico no es dejado a un lado, se toma siempre y cuando sea manejado como campo de lo popular.

Teatro del pueblo para otro destinatario es la segunda categoría del Teatro Popular de Boal, comprende todas aquellas representaciones que son hechas para el llamado público burgués, pero que poseen contenido ideológico, sea éste explícito o implícito. Aún cuando sea representado por profesionales y no por el pueblo, este teatro asume las perspectivas del pueblo en el análisis de su realidad político-social. Si bien Moreno no profundizó temas políticos en sus representaciones, en el Teatro de la Espontaneidad, donde los actores eran en su mayoría profesionales del medio, se representaban temas de interés social en busca de soluciones colectivas.

Para Boal el verdadero lenguaje del teatro es el cuerpo humano. El espectador sólo se convertirá en protagonista al enfrentar y modelar su cuerpo, al hacer

que éste adquiriera mayor capacidad expresiva. Para ello Boal señala cuatro etapas esenciales para la formación del actor, entre ellas el *Teatro como lenguaje* y el *Teatro como discurso* (1974: 153):

Teatro como lenguaje, al igual que en el psicodrama pretende hacer entrar en acción al espectador. Boal, al igual que Moreno, emplea técnicas que permiten al espectador como protagonista la libre expresión en la representación. El teatro como lenguaje a su vez posee tres etapas o técnicas (Boal, 1980:160):

1. *Dramaturgia simultánea*: Muchas de estas representaciones son llevadas a cabo dentro de comunidades y barriadas que presentan problemas que afectan a todos los que allí habitan. Los actores escogen un tema, previamente elaborado o improvisado, deteniéndose en el momento de la crisis para incitar al espectador a dar su opinión con respecto a cómo se debería desenvolver la acción. La obra se irá escribiendo a medida que las propuestas del espectador se vayan representando. En el psicodrama y el sociodrama también se lleva a cabo una dramaturgia simultánea en la que el protagonista ofrece al director datos de su vida o su realidad social, que se irán dramatizando y organizando según los lineamientos del terapeuta.
2. *Teatro imagen*: Se discuten igualmente temas de interés común que, en este caso, no se deben llevar a la representación teatral, sino que se expresan a través de imágenes congeladas, como esculturas, que puedan comunicar efectivamente su posición ante el conflicto. Este tipo de teatro es manejado en psicodrama y sociodrama con la técnica de la escultura, en la cual, dependiendo de la imagen y las posiciones se mide el grado de empatía o rechazo entre las personas que conforman el grupo, la

familia, la comunidad. Boal en el *Arco iris del deseo* (2004) no solo confirma su acercamiento al teatro como terapia, sino que expone toda la metodología y estudio de la imagen como técnica que permite establecer la relación existente entre la experiencia del individuo y su relación con la experiencia grupal.

3. *Teatro foro*: Nuevamente se plantea una situación de interés común, pero, en este caso, es el participante el productor principal de la dramatización. Se escoge un problema de difícil solución y se desarrolla. Se hace un alto y se pregunta a los espectadores si están de acuerdo con la situación. Si no están conformes, se les invita a tomar el lugar de uno de los actores y ayudar al desarrollo de la acción. Con esto se busca que los espectadores entren en conciencia del tamaño y dificultad de sus problemas; resulta mucho más fácil opinar desde afuera que estar dentro. El doble psicodramático cumple con esta función, al exponer los distintos puntos de vista de una misma situación. Este teatro coincide con el teatro creador de Moreno, en el que el espectador como protagonista debe actuar con toda su espontaneidad en el desarrollo y desenvolvimiento del problema planteado. En el sociodrama se plantea un problema común entre los miembros del grupo y se van señalando posibles soluciones, ya sea para explorar los niveles de espontaneidad, como para hallar la respuesta más favorable.

Teatro como discurso es otra de las etapas para la formación del actor de Boal. En este tipo de teatro se distinguen siete formas o técnicas, que ayudan a la adaptación del espectador a su nuevo papel, el de protagonista creador. Estas técnicas son: T. Periodístico, T Invisible, T. Fotonovela, Quiebra de represión, Teatro-mito, Teatro-

juicio y Rituales y máscaras, algunas de las cuales nos presentan analogías con las técnicas del psicodrama y sociodrama.

1. *Teatro Periodístico*: Consiste en representar noticias de prensa. En psicodrama esta técnica se denomina periódico viviente y puede ser empleada en el caldeamiento del sociodrama y el psicodrama, de él surgirá el tema o conflicto a representar.
2. *Teatro invisible*: Se lleva a cabo una representación dramática previamente preparada, en lugares no convencionales, frente a un auditorio que desconoce su situación. Estas representaciones son ante personas que se encuentran casualmente en el local o lugar de acción sin saber que lo que observan es un "espectáculo", siendo su reacción y participación en el mismo un acto espontáneo en la dramatización. Para Moreno es importante que el grupo esté consciente de los hechos que ocurren y de su situación en ellos.
3. *Teatro-fotonovela*: Se lee una historia de fotonovelas y se le pide a los actores que la dramaticen para luego comparar los resultados con la obra leída.
4. *Quiebra de represión*: Esta técnica consiste en la evocación por medio del participante de un momento en su pasado donde haya cedido ante la represión. Luego de seleccionados los participantes que intervendrán, se comienza la representación. Se emplean dos técnicas fundamentales: la primera reconstruye lo que sucedió; la segunda, lo que debía haber ocurrido si el protagonista no hubiese cedido a la represión. Este tipo de teatro es el más cercano al psicodrama, ya que trae aquí y ahora (teatro inmediato) un suceso en el que el protagonista se haya sentido reprimido o frustrado, es decir, un acontecimiento traumático o conflictivo. Y es al vivirlo por segunda vez que se lleva a cabo su liberación o concienciación.

5. *Teatro-mito*: Se dramatizan temas basados en mitos, buscando revelar la verdad evidente en ellos. En el psicodrama y el sociodrama se trabaja con arquetipos y mitos colectivos en busca de la identificación de pensamientos que proceden del inconsciente mítico.
6. *Teatro-juicio*: Se trata de representar una historia contada por alguno de los participantes. Al ser dramatizada se analiza la función de cada uno de los roles (padre, madre, policía). Se le asigna a cada uno un objeto escenográfico como símbolo que defina su rol. Luego de haber establecido cada uno de los símbolos y representar la historia, se lleva a cabo el intercambio de símbolos entre unos y otros. Para Boal, este ejercicio es de vital importancia, ya que muestra que las acciones no son exclusivas de la psicología individual, sino que forman parte del comportamiento del pueblo. Parecida a la técnica de cambio de roles, el teatro-juicio pretende llevar al individuo al conocimiento y el encuentro con el grupo, y esto sólo se lleva a cabo al colocarse en el lugar del otro y verlo a través de sus ojos. El sistema *Comodín* de Boal, está relacionado con el yo-auxiliar del psicodrama. Sus funciones consisten en ser un actor entrenado para realizar cualquier rol dentro de la representación e intercambiarlo constantemente, mostrando los distintos puntos de vista de cada personaje. Sirve de ayuda y facilita el desarrollo de la acción del protagonista al representar los distintos roles que engloban su átomo social.
7. *Rituales y máscaras*: Esta técnica consiste en determinar las claves del comportamiento a través del juego de las máscaras que conforman los roles que cada persona asume en determinadas circunstancias. Hay una escala social que determina las relaciones humanas. En este sentido, Boal parte de las relaciones de producción (infraestructura) y relaciones sociales (superestructura). El psicodrama abarca las relaciones interpersonales del individuo a través de sus

roles (social, familiar y profesional), por lo que la técnica de juego de máscaras también puede relacionarse con la integración y la liberación del individuo de sus corazas o máscaras. En cuanto a la escala social, ésta es estudiada a partir del test sociométrico o la técnica del átomo social. El individuo, en medio de círculos concéntricos, coloca las personas de su átomo más cercanas y más distantes a él.

En el Teatro del Oprimido y en el psicodrama, los espectadores se convierten en actores y creadores del drama. Sin embargo, la representación debe poseer cierto componente estético. El factor estético también fue considerado por Moreno, quien creó el Instituto de Psicodrama en Bacon, New York, en donde existe un escenario con todos los requerimientos de un teatro profesional: escenario, luces, escenografía, etc. Las situaciones representadas no son meras reproducciones de la realidad, éstas deben contener valores teatrales. Sin embargo, es importante señalar que para Boal como hombre de teatro es más relevante el valor estético, mientras que para Moreno, esto solo ayudaba a la resolución del conflicto, como eje central de la representación. La teatralización de las imágenes permitirá el paso de la realidad a la ficción y de ésta al mundo social.

Boal se centra en tres aspectos fundamentales: La osmosis, la metaxis y la inducción analógica.

La osmosis tiene que ver con todas aquellas conductas, ideologías, parámetros y valores sociales impuestos (concientes o inconscientes). Para Boal el

hombre es oprimido por la transculturización y por un sistema de valores impuestos, ya sea por los medios de comunicación, la moda, la tecnología, los criterios de belleza, etc, que llevan al hombre a ser presa de un conjunto de criterios programados por otros. La osmosis penetra, tanto en la sociedad como en el espectador teatral. Boal rompe con este proceso y lleva al espectador de la inmovilidad a la participación para acabar con la opresión, al permitirle transformar todo lo que ocurre en escena. Con su teoría de la osmosis, Boal también se acerca a Moreno ya que este por su parte, buscaba destruir las normas culturales, a través de la educación de la espontaneidad, que le permitía a la audiencia derrumbar las creencias impuestas y formarse sus propios parámetros. Estas teorías coinciden en tratar de readaptar al individuo a su grupo social, reivindicarlo y hacerlo consciente de su realidad.

Para Moreno el universo de juicios y valores establecidos en el pasado limitan la creatividad y la libertad de inspiración. Las conservas culturales ameritan un estudio basado en los factores de espontaneidad y creatividad, para crear un sistema de valores más cercano al hombre espontáneo, un hombre mas vinculado con su entorno y mas asertivo. (Moreno, 1962: 54)

Para Boal la espontaneidad y la improvisación de problemas sociales, abre el camino hacia una mejor adaptación a la realidad, ya que muestra toda una nueva

forma de percibirla, el replanteamiento como reconstrucción de un suceso conflictivo en el presente, que ayuda a superar dificultades y a mejorar la disposición para el enfrentamiento de situaciones inesperadas.

La metaxis, es otro factor importante de la teoría del Boal. Comprende las relaciones de simpatía y rechazo entre los personajes y los espectadores:

En una sesión del teatro del oprimido, los espectadores crean sus propias imágenes de sus opresores, con lo cual la relación del observador activo con el personaje es esencialmente diferente, porque se produce a través del proceso de simpatía, que no le deja ser guiado por el personaje o por la acción. Ya no se deja penetrar por las emociones de otros sino por las que él mismo produce. (Boal, 1974: 65-66)

La identificación no se lleva a cabo por las emociones suscitadas por la acción de un personaje aislado. Ahora la identificación se da a partir de la simpatía por las vivencias de un personaje que forma parte directa de la vida de los espectadores. Para Moreno las relaciones interpersonales se fundamentan en el concepto de *Tele*, como el reconocimiento (por un individuo) de los sentimientos y la situación de los otros. El factor *tele* se mide por la simpatía-afinidad o rechazo-confrontación que se establecen entre los miembros de un grupo. El protagonista surge de la audiencia por selección, es el elegido para representarlos en escena. Éste actúa en su

nombre, por lo que la identificación va más allá de la emoción, es un contacto directo con su realidad personal y colectiva. Estas relaciones del espectador involucrado con el protagonista produce la verdadera catarsis de integración, igualmente esa audiencia caldeada con la temática va a responder ya sea como yo-auxiliar o con sus resonancias finales de forma efectiva, lo nos lleva al siguiente punto: la inducción analógica

La inducción analógica tiene que ver con las prácticas de todas aquellas posibles soluciones a los conflictos planteados. Propone estudiar los distintos puntos de vista con los que se puede atacar un determinado conflicto. El papel de espectador, como elemento receptor inmóvil ha cambiado, el papel de una audiencia interactiva es ahora su posición, su nuevo carácter le permite estar en contacto directo con lo que ocurre en escena, dando paso al momento mágico de la transformación, el momento de la liberación del oprimido, el despertar de la concienciación. La inducción analógica, al igual que en el psicodrama y en el sociodrama, no busca la interpretación del problema, sino la discusión de las distintas opiniones, pero desde una respuesta personal -de cada miembro del grupo- con respecto al problema sugerido. El psicodrama grupal de Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky crea en 1987 el concepto de *multiplicidad* o *multiplicación dramática*, que se centra en las dramatizaciones individuales de cada una de las

resonancias del grupo. Los espectadores o la audiencia se transforman así, en una maquina productora de sentidos y de nuevas imágenes simbólicas y profundas. La multiplicación dramática en el psicodrama grupal vendría a hacer lo que en psicodrama moreniano es el cierre o resonancias verbales del grupo. Este nuevo movimiento psicodramático argentino se convierte así en el más cercano productor de sociodramas, al darle mayor amplitud a la participación de la audiencia y al permitir que ésta sea productora de nuevos sentidos a partir de una sola escena, así mismo el psicodrama grupal desarrolla y aplica técnicas vinculadas directamente con el trabajo de Boal en especial del *Arco iris del deseo*.

Augusto Boal escribe *El Arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia* (2004), en donde engloba sus trabajos desde 1973 con el programa de alfabetización hasta sus recorridos cercanos al teatro terapéutico. Entramos a una nueva visión del teatro, que si bien tuvo marcada influencia por parte del teatro político de Bertolt Brecht, asumió un nuevo reto, el de incorporar al público a una discusión abierta, sobre temas que lo involucraban directa o indirectamente. Boal y Moreno se encuentran vinculados por su interés de transformar la audiencia y hacerla participe de los conflictos representados en escena, conflictos que le pertenecen por ser parte de su realidad personal, familiar, social en el psicodrama y el sociodrama

y de su realidad social, ideológica, política en Teatro del Oprimido.

Tras años de indagar en torno al psicodrama y a las técnicas del Teatro del Oprimido, esta investigación ha podido constatar como el teatro terapéutico, las técnicas del Arco iris del deseo, el teatro de axiodrama, el teatro espontáneo, el teatro foro, el sociodrama y el psicodrama grupal conforman una simbiosis perfecta de lo que es cada una en la actualidad, de tal manera que sus diferencias se hacen cada vez menos palpables. Al desarrollar un sociodrama muchas de las técnicas del caldeamiento o la dinámica parten del Teatro del Oprimido. El psicodrama Grupal y las técnicas empleadas por el también dramaturgo Dr. Eduardo Pavlovsky, uno de los teóricos y psicodramatistas más importantes en Latinoamérica, van desde el teatro imagen de Boal a todas las técnicas del *Arco iris del deseo*.

Aunque similares en teoría y práctica, Boal y Moreno se distancian en ideología, ya que Moreno no se interesa por emplear el teatro como arma política, sino como medio terapéutico para el encuentro del hombre con sus semejantes. No obstante, Boal, aunque más arraigado en la política, está abocado al estudio y resolución de problemas sociales, al igual que Moreno. La controversia entre ambos parte del punto en donde esta resolución puede o no ser vista como una terapia comunitaria, en donde los espectadores-protagonistas reviven y se liberan

de restricciones sociales impuestas. Con Boal el teatro se eleva como centro de discusión, confrontación y participación social. Su finalidad va más allá de cualquier medio de comunicación, es lugar de ensayo, educación y reflexión de las prácticas sociales. Se pueden resumir estas ideas en el siguiente cuadro:

**Analogías y diferencias entre Teatro del Oprimido,
Psicodrama y Sociodrama**

B A S E S	Analogías	Teatro del Oprimido	Psicodrama	Sociodrama
		<ul style="list-style-type: none"> - Busca la transformación y participación social. -“<i>cop in the head</i>”, libera barreras mentales. -Osmosis. -Metaxis. -Inducción analógica. -El teatro como proceso de creación colectiva. -La sociedad como protagonista. 	<ul style="list-style-type: none"> -Medio de cambio (Teatro terapéutico) -Educación de espontaneidad (Catarsis de integración.) -Educación espontánea -Tele, relación paciente como protagonista elegido por el grupo. -Yo auxiliar, cambio de roles. -La terapia como medio de encuentro colectivo. - Yo-auxiliar. 	<ul style="list-style-type: none"> -El teatro como práctica social. -Teatro recíproco, integración social. -Ruptura de normas culturales impuestas. -El grupo como protagonista -Práctica social. -La terapia social como creación colectiva. -El grupo social como protagonista -Cambio de roles.

		-Comodín.		
T E O R I C A S	Diferencias	<p>-Teatro como arma política.</p> <p>-Predominio del valor estético.</p> <p>-Niega la catarsis por ser una simple liberación emocional.</p> <p>-Abocado al estudio de técnicas teatrales y participación en la sociedad.</p> <p>-Su principal medio es el teatro.</p> <p>-Puede trabajar con grandes masas.</p>	<p>-Teatro empleado como psicoterapia individual.</p> <p>-El valor estético como ayuda para el desarrollo.</p> <p>-La catarsis como el encuentro del individuo con sus semejantes.</p> <p>-Abocado a la terapia con individuos y pacientes.</p> <p>-El teatro es como técnica.</p> <p>-Se desarrolla en pequeños consultorios.</p> <p>-Trabaja con individuos en grupos pequeños.</p>	<p>-El teatro como psicoterapia grupal.</p> <p>- La resolución del conflicto como eje central.</p> <p>-Catarsis como integración social.</p> <p>-Abocado al estudio de relaciones de grupos.</p> <p>-Discusión de roles en cualquier espacio: comunidad, casas o particulares,</p> <p>-En grupos específicos, con características comunes.</p>

Conclusiones

Augusto Boal desarrolló un teatro en el que los espectadores son partícipes de una representación que los hace concientes de sus circunstancias. Elaboró un grupo de técnicas abocadas al análisis, confrontación y disolución de sus opresiones, entendiendo éstas como parámetros sociales, mentales, culturales y políticos impuestos. Su teoría ha aportado un sinfín de herramientas para el abordaje y desenvolvimiento tanto del sociodrama como del psicodrama grupal. Ha brindado estrategias que centran su búsqueda en el significado de la acción dramática y en la transformación de las percepciones del individuo, llevándolo a la integración con sus relaciones colectivas (familiares, sociales y otras). Boal veía la necesidad de un teatro que se comprometiera por medio de la representación a la transformación, que llevara al hombre aislado a reencontrarse con su realidad.

El sociodrama brinda la posibilidad de comprender y valorar la función terapéutica y social del teatro. Estimula al público a participar activamente en la acción dramática no sólo física, sino mental y emocionalmente, para la revaloración, reestructuración y, finalmente, la integración del individuo a la sociedad,

El teatro, pues, recupera su sentido original a medida que se acerca a las raíces del hombre, mientras más se convierta en agente de comunicación del hombre con su entorno al hacerlo partícipe de la representación,

una representación que es un ritual para expresar vivamente a la colectividad un mensaje que, por otro medio, tal vez no sufriría un efecto tan profundo. (Prieto-Muñoz, 1992: 198)

Las nuevas prácticas del psicodrama van más allá de técnica terapéutica paciente-terapeuta, el psicodrama pedagógico y el sociodrama han abarcado nuevos espacios para su desarrollo. En Argentina se encuentra la Nueva Escuela de Psicodrama Grupal, liderada por Eduardo Pavlovsky y Carolina Pavlosvsky, que si bien provienen del psicodrama psicoanalítico, abren una nueva dimensión y un nuevo alcance del psicodrama: lo grupal. En este nuevo psicodrama grupal los grupos son preparados para desarrollar escenas individuales con miras a su despliegue y resonancia grupal. Es decir, la interpretación del terapeuta y el lugar del paciente es ocupado por miembros diversos: educadores, amas de casa, estudiantes, etc. Este nuevo lugar que permite la participación del más variado grupo de personas condensa el valor del grupo como sociedad en miniatura. El espectador como elemento activo de la representación pone en semejanza al Teatro del Oprimido y al Sociodrama y psicodrama grupal, otorgando mayor importancia a los medios que hacen efectiva la comunicación como experiencia creativa colectiva.

Boal pretende regresarle al hombre oprimido la capacidad de análisis y reconocimiento de su realidad

social, política y económica, “por esta razón, el esquema ideológico que Boal aplica al arte, es una variante de esta estética que ve al arte no como una simple reflexión de la realidad, sino como un modo de práctica social que pretende cambiar esa realidad (...) (Chesney, 1996:33).

Con Boal el teatro adquiere la necesidad de representar las experiencias de la vida colectiva. Hay una mirada profunda al comportamiento, dilemas y circunstancias que comprometen la forma de vida del hombre. De esta forma se da la fusión más importante entre el individuo y su vida social, su ser colectivo. Boal dirige su interés en llevar el teatro a las calles y establecer un contacto directo con el público. Se llevaba a cabo un cambio radical en la concepción del teatro. Ya no es visto como espacio en donde se asistía a la representación de un drama que les hiciera llorar o reír o en el peor de los casos solo divertirse. El teatro reafirma su valor, el cual va más allá de la diversión. Es el encuentro de emociones, espacio de reflexión y acción, no sólo de los actores, sino también acción de los espectadores como miembros indispensables para el desarrollo de la representación. En el sociodrama no se resuelven los conflictos intrapsíquicos de un individuo, se interesa en la resolución de los conflictos intergrupos, como los conflictos de pequeñas comunidades. El sociodrama busca enfrentar a determinados grupos sociales con su realidad, con miras al análisis y transformación de la situación que los oprimen.

Tanto el sociodrama como el Teatro del Oprimido comparten no sólo los elementos y el espacio que condiciona el acercamiento, sino que también son participes de una acción cuya base primordial son las relaciones interpersonales del grupo social o familiar en las que se lleva a cabo. Permite al espectador la posibilidad de rectificar su actitud, porque al ser testigo de la representación de roles que puede desempeñar en su vida cotidiana, se readapta a ellos. Entonces podemos entender que tanto el teatro como el sociodrama nos permiten entender y comprender a los otros.

La función del teatro alcanza dimensiones que van más allá del valor estético, su objetivo adquiere tal profundidad que lo lleva a involucrarse con otras disciplinas humanísticas: psicología, sociología, religión, etc. El despliegue de las múltiples posibilidades del teatro nos lleva a considerarlo como el arte más elevado, el medio que nos permite ver al mundo, a nosotros y a nuestra conciencia, centro de discusión y análisis de los vicios y problemas sociales. El hecho teatral se convierte en algo más que un medio de expresión artística, espacio de encuentro, discusión y confrontación de la verdad individual y la del colectivo. Espacio multidimensional donde el individuo consciente o inconscientemente evalúa su ser total: mental, corporal y emocional.

Referencias bibliográficas

- Castillo, Beliza I. (2003). *Teatro y Psicodrama: la catarsis de integración*. Caracas, Tesis de Grado, U.C.V.
- Boal, Augusto (1974). *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires, La Flor.
- _____ (1980). *Teatro del Oprimido, Vol. 2. Ejercicios para actores y no actores*. México, Nueva Imagen.
- _____ (2004). *EL arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*. Barcelona, Alba.
- Bustos, Dalmiro (1974). *El Psicodrama. Aplicaciones de la técnica psicodramática*. Buenos Aires. Plus Ultra.
- Chesney Lawrence, Luis (1996). *Teatro popular latinoamericano*. Caracas. Comisión de Estudios de Postgrado. FHE. U.C.V.
- _____ (2000). *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*. Caracas. Cuadernos de postgrado-FHE, U.C.V.
- Marineau, René (s/f). *Jacob Levy Moreno*. Buenos Aires. Hormé.
- Martínez Bouquet, (1977). *Fundamentos para una teoría del psicodrama*. México. Siglo XXI.
- _____ Martínez B. Moccio y F. Pavlovsky E. (1971). *Psicodrama: cuándo y por qué dramatizar*. Buenos Aires. Proteo.
- Menegazzo, Carlos (1981). *Magia, mito y psicodrama*. Bs. As. Paidós.
- Moreno, Jacobo Ley (1962). *Fundamentos de la Sociometría*. Buenos Aires. Paidós.
- _____ (1970). *Psicoterapia de grupo y psicodrama. Introducción a la teoría y a la praxis*. México. F.C.E.
- _____ (1993). *Psicodrama*. Buenos Aires. Lumen, 6° edición.
- _____ (1995). *Las bases de la psicoterapia*. Buenos Aires. Hormé, 2° edición.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona. Paidós.
- Prieto Stambaugh, Antonio y Yolanda Muñoz González (1992). *El teatro como vehículo de comunicación*. México. Trillas.
- Ramírez, José Agustín (1997). *Psicodrama: teoría y práctica*. Bilbao. Descleé De Brouwer.

Schutzenberger, Anne (1970). *Introducción al psicodrama en sus aspectos técnicos*. Madrid, Aguilar.

TEATRO LEGISLATIVO: ESTIMULANDO A CIDADANIA ATIVA

Mark Dinneen

Introdução

‘O acaso e a determinação haviam-se juntado’. Assim Augusto Boal descreveu a criação do Teatro Legislativo em 1992 (1996, 41). Se por um lado foi levado pelo desejo de lançar uma nova fase do Teatro do Oprimido, e desenvolver o trabalho das décadas prévias, por outro o seu estabelecimento na cidade do Rio de Janeiro se deve a circunstâncias fortuitas.

Boal voltou do exílio na França em 1986, após ter aceitado um convite de Darcy Ribeiro, o vice-governador do Rio, para voltar à cidade e participar no projeto dos CIEPs (Centro Integrados Para a Educação Pública). Iria, portanto, usar as técnicas do Teatro do Oprimido, que foram desenhadas para encorajar os espectadores passivos e muitas vezes marginalizados a apoderar-se do processo de criação teatral, com a intenção de aumentar a confiança e consciência das crianças faveladas, e convertê-las em ‘cidadãos ativos’. Depois de poucos meses, e após a eleição de um novo governo, o projeto foi cancelado, vítima de novas medidas de austeridade. Boal e outros participantes do projeto tentaram então continuar com o seu trabalho, e em 1989 fundaram o Centro do Teatro do Oprimido (CTO) do Rio de Janeiro, que teve como objetivo seguir difundindo os métodos de Boal. Contudo,

depois de dois anos de existência precária, o projeto, solapado pela insegurança financeira, quase foi abandonado. A decepção foi enorme, mas muitas vezes na carreira de Boal uma transformação repentina e dramática de circunstâncias fornecia-lhe nova inspiração e criatividade, e assim foi no ano eleitoral de 1992, quando o CTO decidiu apoiar ativamente a campanha do PT e Boal foi persuadido a lançar-se como candidato do partido nas eleições para vereadores da municipalidade do Rio de Janeiro. Deixou claras as suas intenções durante a campanha: “ todos os meus eleitores sabiam que, votando em mim, estariam votando numa proposta muito clara: unir o teatro e a política. (1996,41)

Boal teve sucesso, e tomou posse como um dos seis vereadores do PT na Câmara dos Vereadores em janeiro de 1993, abrindo novas oportunidades para apoiar o trabalho do Teatro do Oprimido, nomeadamente, a extensão das técnicas do Teatro-Forum através do Teatro Legislativo. Um acontecimento improvável e imprevisto, que foi o da sua eleição, deu início a uma nova fase da carreira teatral de Boal.

Segundo Boal, ele já havia tido a vontade de desenvolver novas aplicações para o Teatro-Fórum, como por exemplo, canalizar a energia e ideias emanadas das sessões do Fórum para a ação social concreta (1996, 33). Já fazia vinte anos que o Teatro-Fórum tinha se estabelecido como técnica principal no projeto teatral de Boal, capacitando os espectadores a intervir diretamente na

ação dramática para transformá-la, convertendo-os em 'espect-atores' que mediante a um ensaio preparar-se-iam para enfrentar as opressões concretas sofridas na sociedade. Boal reconhecia que às vezes a opressão enfrentada pelos praticantes do seu teatro devia-se a problemas de natureza jurídica, e o que se requeria era uma nova legislação, ou uma mudança da lei vigente. A partir de então, podia-se usar uma variante do Teatro-Fórum para envolver os cidadãos no processo da elaboração de novas leis, e as propostas de leis seriam apresentadas à Câmara Municipal através de Boal na sua qualidade de vereador. Para Boal, seria um exemplo de 'democracia transitiva', baseado no conceito duma 'cidadania ativa'. Da mesma forma que a substituição do espectador pelo espect-ator era fundamental na prática teatral de Boal, agora o eleitor passivo que anteriormente passava a responsabilidade de atuar para um representante do legislativo seria substituído por um cidadão ativo e comprometido que participaria diretamente na criação de leis. Comparando o Teatro Legislativo com os seus modos anteriores, Boal enfatizava a sua originalidade, descrevendo-o como '...um novo sistema, uma forma mais complexa, pois inclui todas as formas anteriores do Teatro do Oprimido e mais algumas, especificamente parlamentares' (1996, 9). Este teatro estaria no centro da ação política. Em vez dum teatro político, comentando criticamente sobre os acontecimentos

políticos do mundo mais amplo, o teatro e a ação política seriam indivisíveis. Seria 'teatro como política' (Boal, 1996, 42).

O mandato de Boal como vereador, de 1992 até 96, foram anos de intensa atividade para o Teatro Legislativo, que conseguiu a implementação de treze novas leis mediante o trabalho de um número substancial de grupos teatrais em várias partes da cidade. Foi um experimento único e audaz. O método, hoje em dia, continua a ser adotado no Brasil e em muitos outros países, com novas aplicações desenvolvidas numa ampla variedade de condições, sem porém, também, deixar de causar controvérsia. Alguns críticos teatrais apontam para limitações e contradições notáveis no Teatro Legislativo, e contestam a sua eficácia na democratização do processo de criação de leis, e a asserção feita por Boal e por outros de que representa um avanço que vai além do Teatro-Fórum. Este capítulo examinará este debate sobre o Teatro Legislativo, analisando os seus êxitos e suas limitações, e como se enquadra nas propostas teóricas e prática teatral de Boal.

Método e Prática do Teatro Legislativo

Uma vez eleito como vereador, Boal e a equipe de assessores associada com o seu mandato - uma combinação de artistas teatrais e profissionais especialistas como advogados e administradores - começaram a criar

uma estrutura para a realização do Teatro Legislativo bastante sofisticada. Em distintas partes da cidade, particularmente nas zonas pobres, estabeleceram contato com comunidades de moradores e associações já formadas, como o Atobá, uma associação de homossexuais, e o CENUN, o coletivo de negros universitários, com o objetivo de criar uma 'rede de parceiros'. Segundo Olivar Bendelak, um dos facilitadores ou *coringas* do CTO, sessenta destes grupos chegaram a formar núcleos de Teatro de Oprimido, ainda que muitos deles tiveram curta duração (2009). Os *coringas* trabalhavam com estes núcleos, para identificar problemas sofridos pelas comunidades, expondo certos problemas através de peças teatrais, e logo, mediante às sessões de Teatro-Fórum em distintas localidades da cidade, convidavam, então, os *espect-atores* a participar diretamente da ação dramática de outras representações da peça para experimentar possíveis resoluções a tais problemas. É na próxima etapa do processo que o Teatro Legislativo difere do Teatro-Fórum, pois neste um dos participantes escrevia uma súmula de cada cena produzida, e as súmulas eram entregues ao gabinete do vereador Augusto Boal, para serem examinadas por uma 'célula metabolizadora', - uma equipe de ativistas, inclusive assessores legais- que decidia a ação apropriada a ser tomada para que o problema original fosse resolvido. Essa ação variava segundo o caso, mas às vezes resultava

na formulação de uma nova lei para ser apresentada à Câmara Municipal. A linha direta de comunicação entre os grupos de teatro e a Câmara, via o gabinete do vereador, era central para o funcionamento do Teatro Legislativo como foi concebido inicialmente por Boal. Será discutido mais tarde como o processo tem sido adaptado para funcionar sem a plena participação de um parlamentar para formular e ter a lei promulgada.

O Teatro Legislativo no Rio, nos anos 90, tinha outras características notáveis. Boal comentou que 'Da prática, devemos passar a uma teoria, para entender o que estamos fazendo, para fazê-lo melhor.....' (1996, 117). Uma forma de realizar este objetivo era mediante os 'diálogos inter-núcleos'. Boal e outros coringas se aproveitaram de todas as oportunidades para difundir os espetáculos criados no processo, apresentando-os para outros grupos, em festivais de teatro e em manifestações políticas, criando redes de solidariedade para o combate aos problemas de distintas comunidades, além de também estender a prática do Teatro-Fórum e promover o debate sobre a sua efetividade. Era crucial a comunicação regular entre o público e Boal como vereador, como também o emprego mecanismos não-teatrais para consultar os cidadãos sobre assuntos debatidos na Câmara Municipal. As reuniões públicas em distintas localizações da cidade, chamadas 'A Câmara na Praça', e a Mala Direta Interativa

reforçaram o trabalho teatral de democratizar o processo de elaboração das leis.

Como já está claro, em essência, o Teatro Legislativo é uma variação do Teatro-Fórum, a mais amplamente praticada de todas as técnicas do Teatro do Oprimido. Vários críticos teatrais apontam para o fato de que todas as técnicas do Teatro do Oprimido desenvolvidas por Boal, inclusive o Teatro-Fórum, são muito semelhantes às outras empregadas previamente noutras partes do mundo, e que é provável que Boal tivesse sido inspirado por elas (Babbage, 2004, 21; George, 1995, 41). Seja qual for precisamente as suas origens, Boal criou as suas próprias versões dessas técnicas, através de um processo contínuo de experimentação, como uma ‘.....reposta estética e política à situação intolerável de opressão criada pelas ditaduras que existiam na América Latina nos anos 60 e 70’ (Chesney, 2000,61). Da ‘dramaturgia simultânea’, na qual os espectadores são convidados a propor soluções para um problema crítico que emerge na peça, que conseqüentemente são improvisadas pelos atores, tornou-se lógico para o Teatro-Fórum que convidasse o espectador a substituir o ator protagonista e demonstrar pela sua própria ação a sua solução. Em 1989, Boal usou o Teatro Fórum para apoiar a campanha presidencial de Lula. Mais tarde, numa entrevista, Boal recordou que:

Fizemos Teatro-Fórum, inventando situações onde o protagonista

era Lula. Íamos a uma praça e um ator fazia o papel de Lula e os espectadores eram convidados a tomar o lugar de Lula e demonstrar o que fariam se estivessem no seu lugar (Schutzman, 1994, 228)

Esta forma do Teatro-Fórum, encorajando o público a pensar nas políticas que o candidato presidencial deveria adotar, e a intervenção através da dramaturgia para ensaiar diferentes opções, não está muito longe do Teatro Legislativo, onde os espectadores exploraram soluções distintas para problemas específicos afetando as suas comunidades, para que a solução escolhida possa ser encarnada em nova legislação.

São muitas as questões polêmicas levantadas pelo Teatro-Fórum, que são igualmente relevantes para o Teatro Legislativo. Talvez a crítica mais forte, feita por David George entre outros, é que representa uma forma de ‘populismo autoritário’, já que o poder reside com membros ou artistas duma classe social privilegiada que ditam ao povo como se deve fazer teatro e como ver a realidade mediante esse teatro. Referindo-se a técnicas boalianas como o Teatro-Fórum, George declara que:

Baseado na sua experiência com experimentos de participação da audiência, inclusive esses que tinham a meta de conscientizar, a maioria de artistas teatrais finalmente chegaram à conclusão de que era uma prática autoritária. É um sistema manipulador no qual os atores,

que sempre exercem um poder imenso, tem controle sobre os 'meios de produção', apesar da ilusão de controle popular. Os artistas nos Estados Unidos quem criaram estes tipos de formas teatrais os abandonaram precisamente porque perceberam que estavam oprimindo os espectadores em vez de libertá-los (George, 1995, 44)

Este ponto de vista questiona a própria essência do trabalho de Boal, já que obviamente a realização da sua meta de democratizar o teatro depende da transferência dos meios de produção teatral ao espectador para que ele ou ela os use para seus próprios fins. Contudo, durante toda a sua carreira, Boal estava consciente de que a sua prática teatral apresentava perigos como o populismo e o risco de que o artista impusesse a sua ideologia aos participantes. Referiu-se a estes perigos em seus escritos, inclusive em 'Teatro Legislativo', onde pergunta: 'É preciso que o povo participe, mas...como organizar essa participação sem demagogia?' (1996, 48). O perigo existe, mas não é uma característica inerente ao seu teatro, e pode ser prevenido. Para que o Teatro-Fórum tenha sucesso Boal insiste que o artista deva renunciar ao controle do processo dramático e entregá-lo aos espectadores, para que eles identifiquem os problemas a serem investigados e sejam responsáveis pela procura de soluções. Boal escreve que: 'A semente do Teatro-Fórum não era dar soluções, não incitar a gente. E sim, que eles expressassem as suas próprias soluções' (Schutzman, 1994,

23). A conduta dos coringas que trabalham com os grupos comunitários é um fator crucial, já que no Teatro-Fórum eles estão investidos de poder e autoridade, e podem, mesmo inconscientemente, inibir a participação de alguns membros do auditório ou exercer uma influência ideológica no processo teatral. Devem ser nada mais que facilitadores, deixando que o espectador se transforme em protagonista e decida a direção da ação. Boal insiste em que haja algumas regras obrigatórias que o coringa deve seguir, dizendo numa entrevista que '.....deve evitar qualquer ação que possa manipular ou influenciar aos participantes', e que 'Os coringas pessoalmente não decidem nada. Eles clarificam as regras do jogo, mas na aceitação completa, desde o começo, que a audiência pode mudá-las...' (1992, 261). Isto é, embora seja preciso aderir aos princípios essenciais do Teatro-Fórum, é importante permitir flexibilidade na sua prática, adquirindo distintas formas dependendo das necessidades da comunidade envolvida, as suas circunstâncias e o tema tratado. Boal sempre via a forma teatral como um processo de evolução constante.

Claro, é verdade que muitos espectadores receiam a participação da audiência, por associá-la a formas de manipulação ou exploração, mas Boal crê que, dada a oportunidade, qualquer pessoa tem a capacidade para ser ator, contanto que confiem nos motivos de todos os envolvidos. Argumenta que o Teatro-Fórum permite que o

espectador passivo realize a sua potencialidade inata para atuar, uma que está reprimida pelas condições sócias-políticas. Talvez George subestime a capacidade e disposição dos espectadores de participar sob seus próprios termos nesta forma de teatro; um fenômeno notado por muitos praticantes do Teatro do Oprimido. O norte-americano Douglas Paterson, por exemplo, a respeito de sua experiência com o Teatro-Fórum, escreve:

Eu mesmo tenho feito esta forma de teatro e me maravilhou o envolvimento das audiências. No Rio, o processo funcionou bem com 300 pessoas. O que estava vendo era um novo tipo de dinâmica entre o artista teatral e o espectador que era realmente libertador. (Paterson, 1994, 38)

Outro fator importante é o tema escolhido para ser dramatizado. Boal salienta que é imprescindível que se produza ‘...bom teatro...uma fonte de prazer estético...’ (1992, 256), para cativar a audiência. Os espectadores selecionaram um tema que trata de situações ou dificuldades vivenciadas em suas próprias vidas e que querem solucionar, no caso do Teatro Legislativo por mudanças na lei. Paul Heritage comenta que isto impõe certas limitações, já que, baseado em sua experiência, o que às vezes resulta é uma peça que não vai mais além do que uma simples simulação de casos práticos (1994, 30), distante de um conceito de um teatro dinâmico. Contudo Heritage conclui que os melhores exemplos de Teatro-

Fórum demonstram a criação bem sucedida de uma relação dialógica entre o palco e os espectadores, e reafirmam ‘..o poder essencial do Fórum – quando a audiência pode trabalhar com os atores para solucionar um problema comum’ (1994,31).

Várias propostas de lei resultaram da análise das soluções que emergiram do Teatro Legislativo no Rio, mas em 1996, quando Boal deixou de ser vereador, depois duma derrota eleitoral, o CTO enfrentou o problema de como continuar com o projeto sem um vínculo direto com a Câmara Municipal na fase final do processo. O estado jurídico do CTO foi mudado, convertendo-se numa Associação Sem Fins Lucrativos, para que pudesse angariar fundos de distintas organizações e compensar a perda do financiamento municipal. Conseguiram continuar com o trabalho com certos grupos no Rio, tratando de assuntos que preocupavam os seus membros, como a prevenção da AIDS, atenção médica para mulheres nos hospitais e os direitos das trabalhadoras domésticas. Como sempre, o objetivo era o de explorar possíveis soluções, e investigar opções legislativas, mas não produziram novas leis. Foi difícil obter o apoio de vereadores municipais e deputados estaduais que fizessem parceria com o CTO e levassem propostas de lei ao parlamento. Finalmente, em 2001 e logo após em 2004, duas leis estaduais resultaram do processo. A primeira, que emergiu do trabalho do grupo teatral Corpo Encena,

regula o emprego de professoras voluntárias nos cursos de pré-vestibular nas comunidades, e a segunda lei, uma iniciativa de outro grupo, Panela de Opressão, visa proteger as mulheres dos perigos da AIDS.

Em 1997, a cidade de Santo André viu uma nova aplicação do Teatro Legislativo, quando foi utilizado no processo de orçamento participativo. Sessões do Teatro-Fórum foram utilizadas para representar problemas sociais sofridos pelos habitantes e identificar soluções, e todas as opções que resultaram foram debatidas pela Assembléia da Municipalidade. As sugestões produzidas pelas deliberações foram incorporadas na elaboração do orçamento municipal, ajudando a estabelecer prioridades nas despesas públicas. Para Boal, esse experimento representou outro passo na democratização da política por meios do teatro (Schechner, 1998, 80). O CTO também se aproveitou da Comissão de Legislação Participativa, que permite organizações registradas juridicamente a submeter sugestões legislativas diretamente ao governo estadual, para serem consideradas pelos deputados.

Até 2005, no Rio, mais de cem leis tinham sido propostas dentro desta nova fase do Teatro Legislativo, mas sem chegar a serem aprovadas. Projetos semelhantes se espalharam por muitos outros estados do país, mas, outra vez, muitas vezes carecendo de legisladores que servissem de parceiros. O objetivo era criar leis simbólicas mediante o ensaio da cidadania ativa; uma cidadania que

combina a capacidade de participar deliberadamente no processo de governo e a tomada de decisões com uma ampla preocupação social, além dos interesses individuais. Contudo, segundo Bendalak, apesar das limitações práticas, não é preciso que cada projeto seja uma 'sessão simbólica'. Uma apresentação pode produzir propostas de lei escritas, que depois de serem discutidas entre o grupo podem ser entregues a assessores legislativos, para que possam identificar quais têm mais possibilidades de produzir nova legislação (2009, 12). Observa-se hoje que há muitos projetos de Teatro Legislativo que seguem este padrão. Toma-se como exemplo a segunda mostra de Teatro Oprimido em Guarulhos, São Paulo, em 2010, que através do apoio do Ministério de Saúde incluiu o trabalho do Teatro Legislativo no âmbito da saúde mental. Este projeto, em particular, teve como objetivo investigar possíveis mudanças nas políticas que regulam relações entre pacientes, as suas famílias e os profissionais da saúde. Depois de intervir no ato, membros da audiência podiam sugerir propostas de lei que pudessem melhorar a situação conflituosa representada. As propostas escolhidas por votação, depois de uma discussão entre os assistentes, eram então encaminhadas ao poder legislativo.

As realizações do Teatro Legislativo no Brasil

Para Boal, o maior sucesso do Teatro Legislativo no Brasil foi que possibilitou a promulgação de leis. Escreveu:

“Quando falamos em lei estamos falando em lei escrita ou a escrever. Em Poder Legislativo. Esta está sendo a principal conquista da nossa experiência” (1996,125).

De todos os projetos de lei apresentados na Câmara durante o mandato de Boal, treze foram aprovados, sendo descritos por Adrian Jackson como ‘.....leis de alcance limitado mas significantes.....’ (Jackson, 1997). O mais importante é que quase todas começaram como esforços de comunidades ou de cidadãos comuns para resolver os seus problemas cotidianos, tipificadas por uma lei obrigando todos os hospitais municipais a ter médicos especializados em doenças geriátricas, e outra que exige que se construam plataformas debaixo dos telefones públicos para advertir os cegos da sua existência.. Para Boal, a mais importante destas leis era a que obriga a Municipalidade à fornecer proteção às testemunhas de crimes, a primeira lei desse tipo no Brasil, que mais tarde foi utilizada por outros Estados e municipalidades.

Como observa Frances Babbage (2004: 29), é importante avaliar estes sucessos no contexto sócio-político da época. Boal dedica um capítulo do livro ‘Teatro Legislativo’ a descrever os problemas complexos e as contradições sociais do Rio que simultaneamente nutriam e restringiam o seu trabalho. A resistência da oposição política da direita ao Teatro Legislativo era forte e persistente, o que, segundo Babbage, talvez ateste à potência deste tipo de teatro (2004: 29). Sem êxito, forças

de diretia tentaram uma ação legal contra Boal, uma campanha de oposição foi lançada no jornal *O Dia*, e havia também o risco de violência política. Além disso, havia problemas práticos que regularmente dificultavam o trabalho dos coringas, tais como a insegurança em algumas zonas da cidade onde trabalhavam, e as dificuldades financeiras sofridas por certas comunidades participantes. Embora falasse com entusiasmo sobre o que o Teatro Legislativo poderia lograr, Boal estava agudamente consciente das limitações que a realidade sócio-política impunha. Salientou que muitas leis que são promulgadas no Brasil não duram muito tempo, ou não são postas em vigor, e argumentou que para os oprimidos a lei é somente uma ferramenta que pode ser utilizada para se tentar melhorar a situação (1998b, 104).

Contudo, seria reducionista demais medir o valor do Teatro Legislativo exclusivamente em termos das novas leis que produz. O processo em si pode ter valor, independente dos resultados tangíveis. Muitos dos seus projetos têm alcance limitado e objetivos modestos, mas mesmo assim a estimulação da participação popular direta no funcionamento do governo local pode servir para fortalecer o processo democrático e a tomada de decisões. Olivar Bendelak salienta a importância que isto tem para o Brasil, onde o período largo de ditadura ‘...criou um vácuo que ainda hoje tem reflexos na falta de politização da grande maioria da população’ (2009, 7). Na verdade,

são muitos os cientistas políticos e comentaristas que advertem sobre a apatia, desilusão e desconfiança que solapam cada vez mais as instituições de muitas democracias ocidentais. Tomemos como exemplo o britânico Martin Jacques, que assinala que há sintomas evidentes em muitas sociedades, onde o número de votantes é bem reduzido, há desprezo pelos políticos e há um deslocamento da política para fora do âmago da sociedade (Jacques, 2004, 17). É neste contexto de alienação política que se deve compreender o significado do Teatro Legislativo. Boal dedica várias seções nos primeiros capítulos de *Teatro Legislativo* à discussão dos defeitos da democracia representativa, e como ele vê o seu teatro como 'uma constante busca de formas dialogais' (p.8) em sociedades onde domina o monólogo, estimulando a intervenção social e política, e o redescobrimento do compromisso político. Como veremos adiante, alguns críticos não estão convencidos de que o Teatro Legislativo realmente possa servir como forma de 'democracia transitiva', e argumentam que seu papel social é estorvado por contradições e limitações. É innegável, porém, a sua capacidade de incentivar pessoas que de outro modo estariam politicamente desengajadas a procurar ativamente soluções próprias aos problemas que lhes afetam, resultando numa ativa participação na elaboração de novas legislações.. A transição para a democracia no Brasil, nos anos 80, deu origem a

experimentos significativos na ordem de promover a participação direta dos cidadãos na gestão pública, mais notavelmente o muito discutido orçamento participativo. O Teatro Legislativo, como ficou demonstrado no papel que desempenhou na execução do orçamento participativo em Santo André, pode servir como ferramenta valiosa dentro do processo.

Já que os projetos de lei emanam de pessoas ou comunidades afetadas diretamente pelos problemas em questão, podem, potencialmente, fazer uma contribuição muito positiva à criação de legislação eficaz e conceituada. Em vez de leis impostas por parlamentares distantes, há a possibilidade da elaboração de leis que efetivamente pertencem à comunidades locais. É o dever do coringa mostrar como o problema identificado por um grupo específico pode ser percebido como, em essência, um problema partilhado por muitos, embora em distintas formas. Como escreve Boal, 'De uma forma ou outra os problemas se pluralizam. Quando não existe identidade absoluta, existe analogia; quando não, existirá pelo menos, sempre, uma ressonância' (1996, 72). Assim, muitas pessoas podem ter um grau de interesse na lei resultante. É certo que se pode argumentar que estes benefícios percebidos expressam um idealismo excessivo e, na prática, o funcionamento do processo e os resultados que produz são muito variáveis. Mas o potencial existe, e, como veremos em exemplos abaixo, quando usado

eficazmente, ou no Brasil ou noutra lugar, esses benefícios podem ser obtidos.

O Teatro Legislativo fora do Brasil

Dado que para os anos 90 todas as técnicas do Teatro do Oprimido estavam sendo utilizadas em numerosas partes do mundo, não é surpreendente que também tenha havido experimentos com o Teatro Legislativo em vários países. Uma variedade de adaptações resultou, segundo as circunstâncias, condições culturais e necessidades, exatamente como o próprio Boal tinha salientado quando disse que, como todos os elementos do Teatro do Oprimido, o Teatro Legislativo não era ‘bíblia nem livro de receitas’ mas um método que ‘em cada país, deve encontrar a sua própria forma para a aplicação às situações reais desse país’ (Schechner, 1998, 87). Um dos primeiros exemplos foi dirigido pelo próprio Boal em Munich em 1997, quando foi convidado pelo Instituto Paulo Freire da Alemanha para demonstrar o método. Nas oficinas, realizaram-se cinco peças tratando as questões sociais sugeridas pelos 35 participantes, e as sessões de Teatro-Fórum produziram propostas de novas leis em cada caso. O exemplo mais notável era o problema de ‘casamentos de conveniência’ na Alemanha, em que um homem escolhe uma ‘esposa’ no estrangeiro através de uma agência, iniciando então uma relação exploradora. Neste exemplo, o resultado foi a proposta de uma lei mais

justa, fornecendo mais proteção às mulheres caso o matrimônio falhe. Boal insistiu que só era um 'evento simbólico', mas sustentou que o potencial do Teatro Legislativo ficou evidente. Um membro do Partido Verde expressou interesse em discutir propostas de lei com os seus colegas do partido, e alguns indivíduos na audiência ficaram convencidos de que o teatro poderia ser usado desta forma para democratizar a criação de leis na Alemanha (Schechner, 1998, 87).

Contudo, alguns experimentos do Teatro Legislativo noutros países têm produzido resultados concretos. Isto observa-se no trabalho de *Entelechy*, uma companhia britânica de artes que desde a sua fundação em 1990 tem usado formas artísticas como o teatro para promover a inclusão cultural e a coesão social. Em 2005, foi encarregada pelo Conselho do londrino de Lewisham de desenvolver um projeto de Teatro Legislativo com pessoas com deficiências intelectuais. O Departamento de Serviço Social quis conceber uma política de reclamações para essas pessoas, e a companhia produziu uma peça curta, intitulada 'Maria se queixa' (*Mary Complains*). A peça representava uma mulher que estava descontente com o apoio recebido do Departamento, fazendo com que nas sessões de Teatro-Fórum, membros da audiência, todos com a mesma deficiência, fossem convidados a intervir e demonstrar as maneiras Maria poderia utilizar para fazer uma reclamação. O espetáculo foi encenado várias vezes

em diversos lugares, sendo registradas diferentes sugestões para o procedimento de reclamações. Com base nos resultados, uma política de reclamação foi elaborada. Este exemplo demonstra bem como o Teatro Legislativo pode funcionar com êxito; isto é, quando, com um legislador envolvido desde o começo, focalizando-se numa questão clara e específica, de alcance limitado mas de grande preocupação à audiência, e para qual há distintas soluções que podem ser testadas pelos espectadores. Neste caso, as possíveis dificuldades com o Teatro-Tórum identificadas por Boal foram evitadas (2006, 253-276). Em vez de apresentar uma situação limitada com poucas soluções, centrou-se num problema com várias possíveis soluções, com potencial teatral, e que, sendo um problema claro e concreto, pôde produzir um processo que conduz a uma solução igualmente clara e concreta.

Entre 2003 e 2005, no sudeste de França, o Teatro Legislativo foi utilizado para lidar com problemas mais amplos e complexos. A *Associação Mediterrânea* (L'Association Méditerranéenne), organização que obteve apoio do governo regional para elaborar estratégias para envolver cidadãos no desenvolvimento de políticas ambientais, usou o Teatro Legislativo numa série de oficinas com a participação de mais de 500 pessoas. O projeto, apoiado também pela Municipalidade de Grasse, examinou questões tais como a reciclagem, a destinação de resíduos domésticos e, mais notavelmente, a prevenção

de enchentes, como as que no passado que haviam devastado a região. A fórmula usual do Teatro-Fórum foi seguida: depois de consultas com grupos e comunidades afetados pelas enchentes, realizaram-se peças que ilustravam os problemas resultantes, logo sendo representadas outra vez como Teatro-Fórum, permitindo, quando quisessem, a intervenção dos espectadores, fazendo com que improvisassem possíveis soluções. As sugestões que resultaram deste processo foram discutidas por um painel de peritos, formuladas em propostas e logo submetidas à audiência para votação. As propostas aprovadas foram apresentadas às assembleias locais ou regionais. Não saiu nova legislação, mas sim ações significantes, como o estabelecimento de um sistema de alerta contra enchentes e a criação de uma nova política para conscientizar o público sobre a proteção dos lagos e as áreas verdes circunvizinhas. Neste caso, o teatro não só desempenhou um papel educacional por meio da troca de informação sobre o meio ambiente mas também serviu como ponte entre a conscientização de problemas e a ação concreta para resolvê-los.

Particularmente importante para esta discussão do Teatro Legislativo é a utilização do método pela companhia *Headlines Theatre* de Vancouver, no Canadá, principalmente porque é um dos poucos exemplos que tem sido analisado e avaliado detalhadamente. Kelly Howe, da Universidade do Texas, publicou um estudo do

projeto em 2009. O *Headlines Theatre* foi fundado em 1981, e tornou-se conhecido nos anos seguintes pelo seu trabalho com as técnicas do Teatro do Oprimido entre diferentes comunidades. Em 2003, vereadores recentemente eleitos à Municipalidade de Vancouver, que estavam favoravelmente dispostos ao trabalho da companhia, e concordaram em apoiar o novo projeto que desenvolveu, chamado 'Praticando Democracia' (*Practicing Democracy*). O projeto procurava utilizar o Teatro Legislativo para identificar medidas que pudessem ser adotadas pela Municipalidade para aliviar os efeitos dos cortes no orçamento da assistência social anunciados pelo governo provincial da Colúmbia Britânica em 2002. Artistas do *Headlines* e os vereadores identificaram quatro problemas chaves que eram de grande preocupação da Municipalidade. A seguir um questionário foi amplamente difundido em espaços públicos, como bibliotecas, centros comunitários, e através de *web sites*, com a finalidade de descobrir qual deles era de maior interesse público. O tema dos cortes na assistência social foi selecionado por uma maioria substancial. Mediante os folhetos, a internet e consulta ao público, pessoas afetadas pelos cortes, inclusive os sem-abrigo e outras que sofre da pobreza, forma contatadas e convidadas a participar do projeto. Dos respondentes, trinta forma selecionados por meio de entrevistas, e então pagos \$500 para participar de uma oficina de teatro por uma semana, e deles, seis foram

escolhidos para representar a peça de teatro. Howe relata como alguns participantes fizeram objeções ao processo de seleção para o elenco, e a ênfase colocada em certas experiências particulares, como a violência e a tóxicodependência (2009: 256). Sem dúvida, levanta-se mais uma vez a questão, que será discutida mais tarde, a da real participação democrática neste teatro, e quais são as vozes ouvidas e quais são excluídas.

As peça produzida, que durou 25 minutos, mostrou as experiências de seis cidadãos de Vancouver afetados pelas reduções orçamentárias na área da assistência social, e mostrando como a pobreza e a vulnerabilidade leva-os a tomar medidas desesperadas, tornando a sua relação com outros tensa, conflituosa e, finalmente, violenta. A entrada dos espetáculos era gratuita ou na base de 'pagar o que se pode.' Howe observa que nas sessões de Teatro-Fórum que seguiram à peça, ao contrário da prática comum na qual só o protagonista oprimido é substituído pelo espectador, neste caso quase todos os personagens eram protagonistas, o que permitia aos espectadores 'múltiplos pontos de entrada' na peça, para experimentar com diferentes planos de ação (Howe, 252). Todos os participantes foram encorajados a sugerir novas políticas que pudessem combater os problemas enfrentados, assim transformando o Teatro-Fórum em Teatro Legislativo. Uma consultora legal assistia todos os espetáculos para tomar notas de todas as intervenções, e ao final do projeto

entregou à Municipalidade um relatório extenso, que incluiu mais de noventa recomendações sobre o que a cidade deveria fazer em termos de políticas sobre o fornecimento de alojamento e comida, sobre a segurança nas ruas e outras questões sociais. Nenhuma nova legislação resultou do processo. Uma explicação dada para isso foi a lentidão da burocracia e a mudança de vereadores depois das eleições, mas outra foi a complexidade do relatório. Para incluir as opiniões de todos os participantes, mesmo que sendo contraditórias, o relatório tornou-se muito longo, e como não foi editado, dificultou a formulação de uma resposta efetiva da Municipalidade. Para Howe, isto realça a dificuldade que tem o Teatro Legislativo em manter por um lado um equilíbrio entre a produção de resultados políticos efetivos, e, por outro, a garantia de que todos os participantes sejam tratados com igualdade e permitidos a mesma liberdade de expressão (Howe, 253).

Howe argumenta que, dentro do projeto *Praticando Democracia*, o principal mérito do Teatro Legislativo foi o seu papel, por ela caracterizado, de um *'embodied think tank'*, ou seja, uma organização catalisadora de idéias que opõe ao modelo tradicional do *think tank*, o qual privilegia a distância com que especialistas altamente capacitados fazem uma dada perícia. O *embodied think tank* é um modelo alternativo que gera novas formas de perícia coletiva e que em tal instância permitiu que fossem

consideradas as limitações e as possibilidades das políticas públicas, por meio da troca de experiências cotidianas vividas, em particular a luta contra condições sociais adversas. Para Howe, na avaliação deste projeto teatral, esta capacidade de engajar cidadãos num processo colaborativo e dialógico para criar novos conhecimentos é muito mais significativo do que a sua incapacidade de criar nova legislação (2009, 240). Ela conclui que, apesar das limitações que observou, e reconhecendo as variações entre um exemplo e outro, o Teatro Legislativo pode ser uma metodologia valiosa para estimular uma cidadania ativa, combinando direitos e responsabilidades, onde os participantes exploram a sua própria capacidade de mudar as condições de vida, e também quando a força da lei será necessária para realizar essas mudanças (2009, 251). O trabalho de Howe realça dois pontos fundamentais para a avaliação do Teatro Legislativo. Primeiro, as suas aplicações diversas, em contextos muito diferentes e com resultados variáveis, nos alerta do perigo de se fazer generalizações sobre os seus méritos e deficiências. Talvez as declarações estridentes de Boal sobre os atributos inerentes do Teatro Legislativo tem contribuído à tendência de se generalizar. Até que ponto o potencial incontestado é realizado pode variar muito, e é preciso examinar cada exemplo em seus próprios termos. Faltam mais estudos de casos como o de Howe. Segundo, Howe explica que uma avaliação de qualquer projeto de Teatro

Legislativo torna-se complicada pelo fato que todos têm muitas dimensões e muitos dos seus efeitos são intangíveis, como, por exemplo, as maneiras sutis pelas quais se pode modificar o pensamento dos legisladores através de uma exposição aos problemas sociais a eles apresentados. (Howe, 2009, 254)

Os experimentos com o Teatro Legislativo continuam em distintos contextos. Em 2010, estudantes em Portugal o utilizaram-no para chamar a atenção para os problemas do ensino superior no país. Levaram uma peça intitulada 'Estudantes por Empréstimo' a várias cidades portuguesas e das mais de trezentas propostas para mudanças nas leis que resultaram do processo, as consideradas mais significantes foram convertidas em iniciativas legislativas para serem apresentadas à Assembléia da República em Lisboa. No mesmo ano, em Quênia, foi lançado um projeto chamdo 'Já não calados' (*Silent no more*), que se aproveitou do Teatro Legislativo para envolver a juventude no processo de construção dum esboço de uma nova constituição para o país. Dando a oportunidade aos jovens de pôr à prova soluções para problemas que identificaram em áreas como os serviços de saúde e a educação. Produziu uma série de recomendações para serem consideradas pelo comitê de especialistas incumbido de rever a constituição. Em várias partes do mundo, diferentes grupos seguem reconhecendo o valor do Teatro Legislativo como um mecanismo para fechar a

brecha entre os cidadãos e a formulação de novas políticas governamentais.

Teatro Legislativo e a crítica

Boal escreveu que o Teatro Legislativo representava a oportunidade de 'ir além,' e passar do ensaio de transformação da realidade no Teatro Fórum à 'palpável possibilidade de criar e transformar as leis' (1996, 41). Entre os críticos que não estão convencidos está Baz Kershaw, que argumenta que o Teatro Legislativo não avança muito o teatro boalino e que até poderia ser visto por alguns observadores como 'uma capitulação às forças de opressão que o Teatro do Oprimido originalmente esperava vencer' (2001, 219). Da mesma maneira que outros críticos viram no *Arco-Íris do Desejo* o abandono do teatro politicamente revolucionário em favor duma forma de psicodrama para indivíduos privilegiados, Kershaw considera o Teatro Legislativo uma acomodação à democracia liberal, que se limita a modificar leis em vez de desafiar o sistema político (2001, 219). Não há dúvida de que com o tempo, e as mudanças no contexto sociopolítico, Boal mudou as suas prioridades, e essas mudanças se manifestam nas várias reorientações do seu trabalho e os seus experimentos com novas aplicações de seus métodos teatrais. Talvez a culminação do processo tenha ocorrido nos anos 90 com a sua afiliação ao PT e o compromisso com a política parlamentar, época que corresponde com o

desenvolvimento do Teatro Legislativo, mas ainda é possível considerar o Teatro Legislativo como radical, já que, encorajando o espectador a abandonar a sua passividade tradicional e participar fisicamente na ação teatral, incentiva-o a pôr a prova estratégias alternativas para resolver dificuldades e assim, pela primeira vez, contribuir diretamente à criação de novas leis. É neste sentido que Babbage acha que o teatro boaliano pode ser considerado 'revolucionário', porque '...transforma a linguagem dominante do teatro e derruba a quarta parede invisível que historicamente tem dividido o ator do espectador' (2004, 62).

Davis e O'Sullivan acreditam que as raízes da aparente mudança na posição ideológica de Boal, de revolucionário à revisionista, podem ser detectadas, desde os primeiros momentos do Teatro do Oprimido, em inconsistências em seu pensamento e contradições entre a teoria e a prática. Procuram demonstrar que embora na sua obra seminal, *Teatro do Oprimido*, Boal declara que a sua metodologia teatral é marxista, baseada no materialismo dialético, na realidade segue um modelo idealista no desenvolvimento do seu teatro. O que predomina é a criação da imagem do mundo pela consciência do espectador, ao invés da doutrina marxista que afirma que é a existência social do ser humano que determina a sua consciência. Assim, Davis e O'Sullivan argumentam que a prática teatral de Boal dá mais ênfase

no esforço para mudar o modo de pensar das pessoas do que no esforço para mudar a sociedade, e no Teatro Fórum e o Teatro Legislativo o foco é quase exclusivamente no protagonista e a satisfação de seus desejos ou necessidades individuais em isolamento da sua realidade material e objetiva (2000, 293). A opressão é diluída ao nível de dilema do indivíduo, e, ecoando Kershaw, o objetivo último é que as pessoas se adaptem à sociedade capitalista, não a rejeitem.

A existência de certa inconsistência entre a teoria dramática de Boal e sua prática é innegável, e Davis e O'Sullivan mostram convincentemente que, em parte, é devida à confusão na sua compreensão do marxismo. É certo que Boal insiste que os problemas sofridos pelo indivíduo devem ser compreendidos no seu contexto social mais amplo, já que nas pequenas ocorrências cotidianas, como uma consulta médica ou um acidente na rua, se encontram 'todos os valores morais e sociais duma sociedade, as estruturas de dominação e poder, e todos os mecanismos de opressão' (1985, 29). Para críticos como Davis e O'Sullivan, o problema é que a sua prática teatral contradiz esses princípios marxistas (2000, 295), e ilustram o seu argumento com exemplos de Teatro Fórum que não vão além da experiência pessoal e das soluções individualistas. Contudo, no caso do Teatro Legislativo, cada fase deveria depender da atividade coletiva. Como já foi explicado, os problemas para serem explorados são

problemas sofridos por comunidades ou grupos, e normalmente são escolhidos por eles. Idealmente, as múltiplas intervenções dos espect-atores e a discussão coletiva que se segue deveriam resultar numa análise partilhada dos assuntos examinados, que liga o pessoal ao coletivo.. Se o coringa é efetivo como facilitador, pode estimular discussão sobre implicações sociais mais amplas, e Boal também argumenta que o processo de diálogo estabelecido entre grupos teatrais, quando apresentam seu trabalho com o Teatro Legislativo a outras comunidades, outra etapa de intercâmbio de ideias, informação e propostas, pode fornecer uma compreensão mais ampla das causas e dos efeitos da opressão, e talvez encorajar solidariedade (1996, 78).

Há exemplos do Teatro Legislativo que conseguem expor e examinar a dimensão social da situação pessoal focalizada, como já mencionado projeto da *Associação Mediterrânea* na França, que estimulou debate sobre os fatores socioeconômicos que agravam, ou às vezes ocasionam, uma série de problemas ambientais que tornaram-se o foco dos ateliês do teatro. Obviamente, deve-se reconhecer que uma porcentagem significativa dos experimentos do Teatro Legislativo não logrará seus objetivos, ou so os logrará parcialmente. A eficácia de qualquer espetáculo de Teatro Fórum ou Teatro Legislativo depende dum processo complexo de negociação entre uma série de forças conflituosas, fazendo

com que torne-se um exercício de não tão fácil realização. Existe, por exemplo, um conflito potencial entre a autoridade do coringa que deve afirmar os princípios do exercício e o desejo de dar toda a liberdade possível aos espect-atores. Babbage se refere a outra possível contradição inerente ao teatro boaliano. Ela observa que as práticas de Boal exigem paixão, entendimento empático e participação imediata, e que todos esses elementos 'podem diminuir a consciência crítica ou a distância necessária para processar os resultados' (2004, 64). Finalmente, Howe faz uma observação importante quando comenta que muitas das tensões evidentes na prática do Teatro Fórum e Teatro Legislativo refletem as tensões que caracterizam o exercício da cidadania democrática, como por exemplo a necessidade de negociar a posição e poder atual e histórico dos indivíduos dentro dos grupos, e de levar em conta a experiência privada em relação à experiência pública (2009, 256).

Até que ponto se pode sustentar que o Teatro Legislativo é um exemplo de 'democracia transitiva', que permite que o cidadão se transforme em legislador, como afirma Boal? (1996,45). Muitos críticos acreditam que o papel do cidadão como 'espect-ator' está muito mais restringido, como Kerhsaw, que escreve que 'o mais próximo que os cidadãos do Rio chegaram à verdadeira criação de leis foi sugerir, mediante os grupos de Teatro-Fórum financiados pela municipalidade, que algumas leis

pudessem ser mais bem aceitas do que outras, e contribuir às vezes ao planejamento delas' (2001, 219).

Em última análise, o poder para criar leis reside nos oficiais governamentais, municipais ou estaduais, e a formulação de leis é tarefa de especialistas legais. Boal escreveu da frustração que sentia como vereador porque grande parte do trabalho da Câmara Municipal do Rio estava divorciada da experiência cotidiana dos residentes da cidade. O fato é que uma maioria significativa das propostas de lei que emergem do Teatro Legislativo nunca é convertida em leis reais. Muitas são sufocadas por poderosos interesses contrários. Por isso, falar do cidadão 'transformado em legislador' é uma exagero. Muito mais persuasivo é o argumento de Boal de que a participação ativa na atividade teatral é inerentemente radical. Bola escreve que: 'O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação!' (1991, 181). Isto é, o cidadão que toma a iniciativa e usa o teatro para ensaiar modos alternativos de combater problemas está manifestando uma transformação decisiva em sua mentalidade, rejeitando a posição de vítima das circunstâncias e convertendo-se em iniciador de mudanças (Babbage, 2004, 28). Até que ponto este novo protagonismo conquistado pelo cidadão no espaço teatral pode ser levado ao mundo social e político? Segundo Boal, as experiências com o teatro participativo '....infundem no espectador o desejo de praticar na realidade o ato ensaiado no teatro. A prática

destas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar-se através da *ação real*' (1991, 164). Claro, é difícil verificar a veracidade desta declaração.

Contudo, certamente pode-se argumentar que o Teatro Legislativo, apesar das limitações de poder real obtido pelo espectador, é um processo que oferece a oportunidade de criar um sentido mais positivo de cidadania, que, como argumenta Howe, estimula maior conscientização das responsabilidades que o cidadão tem para com os seus concidadãos e para com a sociedade, dos direitos que tem e o que pode esperar das instituições governamentais, e como o bem-estar dos cidadãos pode ser melhorado por via de novas leis (2009, 255). James Thompson, referindo-se a sua experiência utilizando técnicas boalianas no trabalho teatral em prisões, argumenta que este tipo de trabalho não deve concentrar-se exclusivamente na reabilitação de presos, no esforço para convertê-los em 'cidadãos bem-comportados'. Deveria unir a transformação pessoal à mudança comunitária, para que os prisioneiros eventualmente pudessem tornar-se 'cidadãos críticos', contribuindo à suas comunidades para que se tornem ambientes mais positivos, solidários e providos de mais oportunidades (2000,189).

Recentemente tem havido muitas tentativas de repensar o conceito de cidadania, inclusive na América Latina. Para muitos especialistas no tema, como Lister, a

cidadania é um estado jurídico que confere direitos e uma prática que envolve a participação social e política. Lister salienta a importância crucial da inclusão e a agência humana, escrevendo que

actuar como cidadão exige primeiro um sentido de agência, a convicção de que se *pode* actuar; e actuar como cidadão, especialmente de forma coletiva, nutre esse sentido de agência (2002, 39).

É na promoção deste tipo de cidadania ativa, baseada na atividade coletiva para ensaiar transformações políticas e sociais, que o Teatro Legislativo tem o seu papel mais significativa.

Conclusão

O desenvolvimento da teoria e técnicas dramáticas de Boal incorporou duas experiências pessoais contrastantes; por um lado, o impacto das ideias esquerdistas radicais que circularam no Brasil no princípio dos anos 60, inclusive a concepção de um novo papel para as artes na promoção da mudança social, e por outro lado, a repressão feroz da ditadura militar no Brasil depois de 1964. O estilo de escrever que caracteriza *Teoria do Oprimido* - uma prosa vigorosa, efusiva e desafiadora, cheia de entusiasmo e as vezes impregnada de utopia - reflete essas experiências. Isto torna-se evidente mais uma vez em *Teatro Legislativo*, apesar de ter sido publicado mais de vinte anos depois. Seguramente as 'afirmações exageradas' que, segundo

alguns críticos, Boal faz sobre os seus métodos devem-se parcialmente a esta forma de expressão, a de transmitir o seu entusiasmo e idealismo, e afirmar a fé que tinha nas possibilidades do teatro como um veículo para estimular transformações concretas na sociedade.

Como já dissemos, Boal concebia o Teatro Legislativo como um método flexível, sujeito a desenvolvimento e modificações constantes, e esse conceito é enfatizado na página título do seu livro *Teatro Legislativo*, onde o leitor é informado que é uma 'versão beta', obra em progresso, e interativa, cujo desenvolvimento precisa da colaboração dos leitores. Como declara Thompson, 'É errado tratar a obra de Boal como uma progressão linear, do autor ao livro à nova prática. Ele cria uma espécie de 'aro' que deveria constantemente revigorar e reavaliar a prática' (2000, 184).

Obviamente, esta liberdade na adaptação das técnicas de Boal tem produzido resultados muito diversos. Por isso, não é difícil identificar exemplos que incorrem em excessos ou que se concentram em assuntos aparentemente triviais, mas são contrabalançados por muitos outros que produzem resultados mais positivos, inclusive mudanças significantes na vida de muitas pessoas.

As novas aplicações do Teatro Legislativo praticadas no Brasil e outras partes do mundo gerarão novas avaliações sobre a sua efetividade. As suas limitações e aspectos

controversos são bastante claros. Mas se o consideramos dentro do contexto das deficiências da democracia liberal em muitos países, e a distância que continua a existir entre os políticos e os cidadãos, podemos assim começar a apreciar o seu valor. Produzindo-se novas leis ou não, é um mecanismo valioso e eficaz de integrar o cidadão no processo de tomada de decisão e de elaboração de políticas públicas, enquanto também criando um novo reservatório de conhecimentos produzidos por um processo altamente colaborativo.

Referencias bibliográficas

Babbage, Frances (ed) (1995) *Working Without Boal: Digressions and Developments in the Theatre of the Oppressed*, special issue of *Contemporary Theatre Review*, 3(1)

----- (2004) *Augusto Boal*, Abingdon: Routledge

Bendelak, Olivar (2009), 'Teatro Legislativo: Exercício Pleno da Cidadania', *sítio Web do CTO-Rio*, <http://ctorio.org.br/novosite>

Boal, Augusto (1985) *Documents on the Theatre of the Oppressed*, London: Red Letters

----- (1991) *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

----- (1996) *Teatro Legislativo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

----- (1998a) *Jogos para atores e não atores*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

----- (1998b) *Legislative Theatre: Using Performance to Make Theatre*, London: Routledge

----- (2000), *Hamlet e o filho do padeiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

----- (2003) *O teatro como arte marcial*, Rio de Janeiro: Garamond

----- (2006) *Games for Actors and Non-Actors*, Abingdon: Routledge

----- (2009) *A Estética do oprimido*, Rio de Janeiro: Garamond

Bradby, David and McCormick, John (1978) *People's Theatre*, London: Croom Helm

- Camargo Costa, Iná (1996) *A hora do teatro épico no Brasil*, São Paulo: Paz e Terra
- Campbell, Ali (1995) 'Questions from Rio', *Contemporary Theatre Review*, 3(1): 109-19
- Chesney Lawrence, Luis (2000) *Las teorías dramáticas de Augusto Boal*, Caracas: Universidad Central de Venezuela
- Davis, David and O'Sullivan, Carmel (2000) 'Boal and the Shifting Sands: The Un-Political Master Swimmer', *New Theatre Quarterly*, 16(3): 288-97
- Delgado, Michael and Heritage, Paul (eds) (1996) *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester: Manchester University Press
- Dwyer, Paul (2004) 'Augusto Boal and the Woman in Lima: A Poetic Encounter', *New Theatre Quarterly*, 20(2): 155-63
- George, David (1995) 'Theatre of the Oppressed and Teatro de Arena: In and Out of Context', *Latin American Theatre Review*, 28(2):39-54
- Heritage, Paul (1994) 'The Courage to be to be Happy: Augusto Boal, Legislative Theatre, and the 7th International Festival of the Theatre of the Oppressed'. *The Drama Review*, 38(3): 25-34
- Howe, Kelly (2009) 'Embodied Think Thanks: Practicing Citizenship through Legislative Theatre', *Text and Performance Quarterly*, 29:3, 239-257
- Hozier, Anthony (ed) (1985) *Documents of the Theatre of the Oppressed*, London: Red Letters
- Jackson, Adrian (1997) 'From Acting to Taking Action: Forum and Legislative Theatre', *PLA Notes*, 29: 48-49
- Jacques, Martin (2004) 'Democracy Isn't Working', *The Guardian*, June 22nd
- Kershaw, Baz (2001) 'Review of *Legislative Theatre*', *Theatre Research International*, 26(2): 218-19
- Lister, Ruth (2003) *Citizenship: Feminist Perspectives*, Basingstoke: Palgrave MacMillan
- Milling, Jane and Ley, Graham (2001) *Modern Theories of Performance: From Stanislavski to Boal*, Basingstoke: Palgrave
- Paterson, Douglas L. (1994), 'A Role to Play for the Theatre of the Oppressed', *The Drama Review*, 38(3):37-49
- Pereira, Antonia (1998) 'A poética do oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais', *CMHLB Caravelle*, 70:151-164

- Schechner, Richard e Sudipto, Chatterjee (1998), 'Augusto Boal, City Councillor: Legislative Theatre and the Chamber in the Streets', *The Drama Review*, 42(4): 75-90
- Schutzman, Mady e Cohen-Cruz, Jan (eds) (1994) *Playing Boal: Theatre, herapy, Activism*, London: Routledge
- Taussig, Michael and Schechner, Richard (1990) 'Boal in Brasil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal', *The Drama Review*, 34(3):50-65
- Thompson, James (2000) 'Critical Citizenship: Boal, Brazil and Theatre in Prisons', *Annual Review of Critical Psychology*, 2, 181-192
- Unwin, Sophie (2001), 'Force for Change: Interview with Augusto Boal', *Resurgence*, 204: Jan-Feb 2001

INFLUÊNCIAS DE AUGUSTO BOAL NO TEATRO ARGENTINO

Juliano Borba

Introdução

Augusto Boal foi casado com a atriz e psicanalista argentina Cecilia Thumin Boal. Pela ocorrência da ditadura militar no Brasil, eles se exilaram, em 1971, na Argentina, onde Boal continuou a desenvolver sua investigação sobre formas participativas de teatro. Este capítulo fala sobre práticas de teatro político, principalmente Teatro Comunitário e Teatro do Oprimido - TO, na Argentina. É possível propor que apesar das suas diferenças, funcionam de acordo com características e metodologias semelhantes às sistematizadas por Boal. *Los Calandracas*, tradicional grupo de teatro de rua do bairro Barracas, em Buenos Aires, formou junto com a comunidade do bairro um grupo de teatro comunitário, o *Circuito Cultural Barracas*. A obra *En la vereda* é um exemplo de prática teatral de mobilização comunitária muito semelhante ao *teatro-fórum* proposto por Boal, que é chamada pelo grupo *Teatro Para Armar*. É um espetáculo fórum musical, acontece na rua, em uma calçada qualquer, de algum ponto da comunidade, aparentemente sem importância. *Los Calandracas* reconhecem Boal como quem organizou, desenvolveu, sistematizou e vendeu o Teatro-Fórum, mas não como o único criador dessa metodologia. Por outro lado, uma rede de grupos de TO está em plena

articulação, tornando essa prática corrente e viável dentro desse país.

Em diversas partes do mundo a influência 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 agências 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. Nos trabalhos de Ngugi wa Thiong'o (1986), L. Dale Byam (1999), Eugene van Erven (2001) y Marcia Pompeo Nogueira (2002) é possível identificar essa influência teórica atuando na África, principalmente a partir dos anos 80.

A década de setenta na América Latina foi emblemática pelas ditaduras e pelas 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, por causa do seu teatro político, Boal se exilou em Buenos Aires, na Argentina, onde permaneceu até 1976. Escreveu a peça teatral *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. De sua residência em Buenos Aires, Boal conheceu e 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. Na Argentina, a segunda metade da década de 70 foi conflituosa, culminando com a ditadura militar, em 1976, quando Boal saiu do país em direção a Portugal.

A partir de 1973 em um encontro em Cuba, Boal começa a dialogar com Ariel Dorfman, quem nos possibilita 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.

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 contexto da cidade: buenos aires

Para falar de uma cidade é preciso conhecer sua histórica, sua política, sua geografia. Através do teatro é possível conhecer a cidade, é possível pensá-la como uma dramaturgia. Como propõe André Carreira, 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 (2008). 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.

A situação política, social, cultural e histórica 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).

Para entender a cidade de Buenos Aires no contexto histórico atual podemos resumir três momentos principais: 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.

Na abertura democrática em 1983, concomitante ao surgimento do primeiro grupo de teatro comunitário, *Catalinas Sur*, do bairro La Boca, em Buenos Aires, pôde se acompanhar um gradual fracasso do que se entendeu como uma falsa democracia, porque não facilitava uma verdadeira participação social. 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? (2001, 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, não mais por laços de parentesco, como era na tribo, mas a partir de uma organização política.

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.” (Cox, 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 (ibid.).

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 (ibid. 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 (ibid. 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* (1987) 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.

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 para um teatro político participativo. 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 TO. Por um lado, conhecem de modo geral as teorias e práticas de Boal e do TO, 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 julgam ser o TO. 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 TO 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 TO.

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 despuorada, 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 diálogo 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 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.

O teatro do oprimido 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 Montevideú, 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 criar, 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 contrário, eles querem que essas localidades possam gestar 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,

más 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 (Boal, 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 (Boal, 1996, 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. A utilização canônica do texto

dramático para a composição do espetáculo experimentou uma crise que possibilitou novas perspectivas dramatúrgicas para além da *mise en scène*. Pudemos perceber novos olhares teóricos e práticos sobre a complexa rede de significados emitidos no espetáculo. Ao pensar o espetáculo, os críticos e encenadores contemporâneos migraram seu interesse do objeto dramatúrgico em si para as possíveis relações dramatúrgicas que poderiam ser geradas na relação entre as diversas dimensões da manifestação teatral.

Não se negou a importância da dramaturgia, expandiram-se suas possibilidades através de redes de relação e significação operando em regime de complexidade. Ao invés da utilização do texto dramático canônico sob direção de um *ensaiador*, as histórias surgem de vários pontos e perspectivas, porque os diversos componentes do teatro podem comunicar sob a direção de um diretor compositor que permite fraturar e recompor o texto base da ação. Os espectadores também aprimoraram suas ferramentas de leituras e ação concreta dentro do espetáculo, e esse diálogo entre ação e recepção está possibilitando agregar conhecimentos sobre o que funciona e o que não funciona na relação com o público, ainda mais quando se refere à ação teatral que acontece no espaço que é dele, do público, como acontece no teatro de rua.

Os questionamentos efervescentes e as necessidades de transformações surgidas em todas as áreas, principalmente a partir da segunda metade do século XX, ficaram evidenciados nas artes através das vanguardas dos anos 60 e 70. Essa avalanche de questionamentos e radicalismos apareceu como fenômeno de um período contraditório, de intenso debate e conflitos políticos, que na América Latina se transformou na expansão de regimes ditatoriais, resultantes de um período de pós-guerra banhado em uma guerra fria bipolar, cujos vértices estavam representados pelo capitalismo versus comunismo, ou melhor, cujos baluartes eram EUA e URSS.

No século XX, a crítica estética e cultural focou temas como representação, discurso, palavra, verdade, realidade, simulacro, ilustração e teatralidade a partir de perspectivas pós-estruturalistas que foram testando a desconstrução desses mitos. O teatro e a teatralidade têm estado no centro das fenomenologias dessas críticas. Para tanto, é necessário articular a teatralidade dentro e fora do teatro, não somente como um mecanismo de representação, mas também uma ferramenta epistemológica e cognitiva, como propõe Óscar Cornago Bernal (2003). A teatralidade seria capaz de revelar as contradições deste período histórico que quis abolir os mitos a partir das postas em cena, das performances e das representações. Esta articulação se refere ao potencial cognitivo do homem sobre sua realidade a partir de uma

articulação simbólica, no qual o centro está na teatralidade, vista aqui como uma dimensão cultural desenvolvida durante a história humana, mas de sobremaneira durante a Modernidade, tornando-se sua principal característica (Ibid.). Isto é, além e antes do teatro, a teatralidade não pode ser considerada uma invenção dos artistas de teatro para articular sua ação teatral, mas uma dimensão humana transferida da vida para a arte, condensada e articulada de forma prática no teatro. De acordo com Cornago Bernal, os procedimentos teatrais não são apenas compositores de um sistema de procedimentos artísticos, seu transbordamento de possibilidades e sentidos compõe uma forma de entender a vida na Modernidade e a teatralidade é a revolução epistemológica que a representa (Ibid.).

Em seu último livro, publicado postumamente, *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” (ibid. 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 (Boal, 2009, 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 (ibid.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 a realidade a partir de um equivalente artificial que possibilitava muitas vezes desvelar suas estruturas. Uma das curiosas contradições da Modernidade é que, nesse período histórico caracterizado pela supremacia da cultura visual, no qual a teatralidade é exacerbada, e que, como

vimos, pode ser considerada seu paradigma epistemológico, a sociedade no seio desse tempo, parece haver perdido o interesse e a necessidade pelo teatro: “A “sociedade” não tem mais necessidade do teatro. Quem tem necessidade de teatro é quem faz teatro” disseram Jerzy Grotowski, Peter Brook e Eugênio Barba em diferentes ocasiões.

O teatro comunitário e o teatro do oprimido são uma possível resposta ao problema da falta de necessidade do teatro, na medida em que possibilita que as pessoas façam teatro, e, portanto, sintam sua necessidade. Este teatro, realizado a partir das histórias de seus membros sobre a comunidade, sobre seus temas mais relevantes 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. 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 (1977:14).

Pioneira nessas novas possibilidades de relações de significados emanados na Modernidade, a dramaturgia do espectador surgiu a partir de questionamentos sobre a relação primária da troca de informação espetacular, das emissões e recepções de signos espetaculares, codificações e decodificações de mensagens, códigos e sentidos. A partir desse pensamento bidimensional do teatro, da relação da ação espetacular com o espectador, se impulsionou a pensar o espectador como um dramaturgo, transformado seu papel de receptor, impulsionando-o para uma ativa criação do texto a partir do estímulo teatral.

A partir desta relação inicial proposta na dramaturgia do espectador, foi possível pensar no caráter dramatúrgico de outros elementos compositores do espetáculo. Ao pensar na recepção, se pensou também nas diversas formas de significar e comunicar. Cada elemento poderia dar sua “fala” no espetáculo e propor conflitos e significados. Os encenadores puderam criar a partir de novas fronteiras, puderam adentrar novos territórios para orquestrar o espetáculo. Surgiram dramaturgias do diretor, do ator, da cenografia, da iluminação, e da cidade. Neste texto pensamos conjugar com a prática espetacular que utiliza a cidade e seus dramas e a cidade como dramaturgia, precisamente da cidade de Buenos Aires nas

práticas de teatro comunitário e de teatro do oprimido que ocupam os espaços públicos para suas ações.

Pensar a Modernidade é pensar a cidade e vice-versa. A cidade como conhecemos hoje pode ser considerada uma realização humana que se identifica com o processo histórico que chamamos Modernidade. Surgiu como resultado da transformação nos modos de vida, nos modos de como se articulavam as pessoas nos processos de produção, circulação e consumo de bens simbólicos e materiais. Surgiu também como resultado de novas formas de pensar e agir sobre o mundo, através do processo de secularização, desmistificação e teatralização.

Na Modernidade, a cidade, ao mesmo tempo em que se armou sobre a promessa de salvação de se viver coletivamente em harmonia, deteriorou gradualmente a possibilidade de utilização dos espaços públicos para socialização e manifestação artística, porque criou espaços privados nos quais as elites puderam, desde esse momento socializar, privilégio caro demais para setores mais populares. A cidade, no contexto da Modernidade espetacular, constitui uma rede de falas que ao serem articuladas entre si e com as outras dramaturgias possíveis do espetáculo poder fornecer uma dramaturgia do espaço e incrementar a teatralidade do espetáculo que ocupa determinado espaço da cidade.

Para ajudar a construir essa noção de dramaturgia do espaço para entender as potencialidades do *teatro do*

oprimido e do *teatro comunitário*, poderíamos falar em uma dramaturgia da cidade, a partir de novas relações de significação possíveis no teatro realizado por atores não profissionais, vizinhos desse lugar que serve de dramaturgia espacial para o espetáculo, que foi construído pelas pessoas que utilizam esse espaço sobre ele mesmo, sobre o espaço público da cidade.

O conceito cunhado por Nicolás Bourriaud (2006) baixo o nome de *Estética Relacional* pode ajudar a compor a noção de dramaturgia da cidade ao articular a arte não a partir de cânones estéticos, mas a partir das relações humanas, evidenciadas e estimuladas na cultura urbana. O autor propõe o surgimento de propostas estéticas que surgem no âmbito das relações sociais articuladas a partir e em função da obra artística, que é gerada e fruída em um interstício social. A urbe, como uma geradora de um sem número de variadas relações, se torna o ambiente propício para uma arte relacional. Poderíamos, com a premissa acima, pensar a cidade como obra relacional em si, assim como uma dramaturgia de obras, relações, usos e fluxos que ocupam o seu espaço.

Segundo Iliana Diéguez Caballero (2007), a arte relacional de Nicolás Bourriaud propõe um diálogo com o Situacionismo francês liderado por Guy Debord. Em atividade principalmente na década de 60, o Situacionismo teve seu auge nos eventos revolucionários de maio de 68 na França. Propunha um retorno ao espírito dadaísta

substituindo as *representações* por *situações*, negando as separações entre criadores e espectadores e propondo um novo papel social na arte: viventes. Os viventes discutiam a questão estética, a transcendência do belo e considerou a atividade cultural como método de construção experimental da vida cotidiana (2007: 48). Diégues Caballero propõe que, a partir da estética relacional, a arte surge como um produto da negociação humana, relacionada a través de diálogos múltiplos com os contextos de seus articuladores, portanto, põe em crise a idéia de autonomia tão cara á arte moderna (Ibid.).

Nesse contexto da “arte do encontro” enquanto um propulsor estético que pode transcender a estética moderna, o teatro comunitário e o TO têm uma capacidade de envolver a comunidade através de um evento teatral com características de uma festa comemorativa pública no espaço da cidade. Portanto, capaz de ser lida como um fenômeno desta categoria relacional, mesmo que articule sua produção dialogando inclusive com as práticas tradicionais que são disponíveis pela sabedoria local e constam como capital social desta, que estaria produzindo, articulando, e muitas vezes invertendo a ordem e a lógica exposta pela cidade.

É justamente na arte como “estado de encontro” que reside uma interface importante desse teatro realizado por vizinhos com a cidade de Buenos Aires. Porque essa realização teatral de cunho comunitário possibilita estar

participando da cidade, desde um lugar de pertencimento e descobrimento. Da sociedade do espetáculo, urbana, multicultural, capitalista e globalizada, Buenos Aires é uma cidade protótipo que possibilita situar o teatro realizado nesse âmbito cultural. García Canclini aborda a cidade a partir da perspectiva da multiculturalidade, como resultante de uma densidade de relações e interações e de uma aceleração do intercâmbio de mensagens (2005:71 e 2004).

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 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 TO 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 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 (1972). O TO 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 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, (1987). *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural.
- Augé, Marc (1992). *Los No Lugares: Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Arendt, Hanna (2008). *La Promesa de la Política*. Barcelona: Paidós,
- Boal, Augusto (1977). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2ª ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Boal, Augusto (1996). *Arco-Íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto (2009). *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Bourriaud, Nicolás (2006). *La Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editorial.
- Byam, L. Dale (1999). *Community in Motion: Theatre for development in Africa*. Estport, Conn, Bergin & Garvey.
- Carreira, André (2008). "Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade". In: LIMA, Evelyn F.W. (ed.) *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Sete Letras, pp. 67-78.
- Capaccioli, Héctor & Trotta, Nicolás (2007). *Comunas: participando transformemos Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Caminos del Sur.
- Cornago Bernal, Óscar (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*. Madrid: Fundamentos-RESAD.
- Cox, Harvey (1971). *A Cidade do Homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Diégues Caballero, Ileana (2007). *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Freire, Paulo (1977). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- García Canclini, Néstor (2004). *Diferentes, Desiguales y Desconectados: mapas de la multiculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García Canclini, Néstor (2005). *Imaginario Urbanos*. 3ª. Ed. Buenos Aires: Eudeba.
- Nogueira, Marcia Pompeo (2002). *Poetically Correct Theatre for Development*. (Tese de doutorado) Exeter: University of Exeter.
- Kidd, Ross (1984). *From People's Theatre for Revolution to a Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean Workshop*. Toronto: International Council for Adult Education.
- Sagaseta, Julia Elena (2007). "Teatro Argentino Contemporâneo". *Urdimento* (Florianópolis) IX, 153-160.
- Thiong'o, Ngũgi Wa (1986). *Decolonising the mind: the politics of language in African literature*, Londres: James Currey.
- Van Erven, Eugene (2001). *Community Theatre: Global Perspectives*. Londres & Nova York: Routledge.

BOAL E O TEATRO EM COMUNIDADES: CONTRIBUIÇÕES DA EXPERIÊNCIA AFRICANA

Marcia Pompeo Nogueira

Introdução

Uma das principais contribuições de Augusto Boal para a prática teatral contemporânea é a proposta de um novo teatro político, que passou a representar uma alternativa ao teatro de mensagem. Boal relata a origem desta nova postura política através de uma história baseada na reação de um camponês nordestino a uma apresentação do Teatro de Arena junto às Ligas Camponesas. A histórica narrada começa quando, ao final de um espetáculo, os atores emocionados diziam:

“Derramemos nosso sangue!”. Após o espetáculo, o Sr. Virgílio veio conversar com os atores, emocionado, quase chorando: - É uma beleza ver vocês, gente moça da cidade, que pensa igualzinho que nem a gente. A gente também acha isso, que tem que dar o sangue pela terra (Boal, 1996a, 18).

Boal revela a alegria dos atores por sentirem que a mensagem tinha atingido o público, mas Virgílio, um homem descrito como alto e forte, insiste em pegar os fuzis dos atores dizendo: “vamos desalojar os jagunços do coronel que invadiram a roça de um companheiro nosso (...) (*ibid*, p. 18). Assustados os atores responderam, com muito cuidado, que os fuzis eram adereços, que não eram armas de verdade. Mas Sr. Virgílio continuou:

- Se os fuzis são de mentira, pode jogar fora, mas vocês são gente de verdade, eu vi vocês cantando pra derramar o sangue, sou testemunha. "Vocês são de verdade, então venham com a gente assim mesmo porque nós temos fuzis para todo mundo" (*ibid*, p. 18).

Boal, com muito custo, explicou que eles eram artistas e que nem sabiam atirar. Então Sr. Virgílio concluiu: "Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não o de vocês...?" (*ibid*, p. 19).

Esta história marca a origem do Teatro do Fórum. Boal cita Che Guevara para explicitar a aprendizagem que esta vivência lhe proporcionou: "Ser solidário significa correr os mesmos riscos" (*ibid*, p. 19). Marca a abertura para uma nova perspectiva de teatro. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, a dar ao povo os meios de produção teatral, isto é, a transformar o povo de espectador em ator.

Essa abordagem segue um entendimento freireano de que não se podem usar armas de dominação para passar idéias libertadoras. "Nosso papel não é falar ao povo sobre a nossa visão do mundo, ou tentar impô-la a ele, mas dialogar com ele sobre a sua e a nossa." (Freire, 1977, p.102)

Nesta nova perspectiva política do teatro, que tem como base tanto a Pedagogia do Oprimido quanto o Teatro do Oprimido, o político é entendido como um processo de reflexão dos participantes sobre as situações

em que se encontram, como um passo para uma ação transformadora nestes contextos.

A abordagem teatral proposta por Boal foi pensada para ser acessível para pessoas sem treinamento teatral se expressarem na cena. Com base num arsenal de jogos¹, são propostas diferentes categorias de trabalho, de forma a que os participantes possam experimentar posições diferentes das habituais, para que o ritmo e outros sentidos além da visão sejam exercitados. Nestas dinâmicas lúdicas o grupo se solta, apropriando-se de elementos da linguagem teatral, aproximando os participantes, e criando as bases para que as opressões vividas pelos participantes sejam compartilhadas, e ganhem forma através do trabalho teatral.

Na estrutura do Teatro Fórum, talvez a forma mais praticada de Teatro do Oprimido, o foco do trabalho teatral vem de perguntas que o grupo se faz, relativas a temas que desejam entender, que se relacionam com opressões vividas pelos participantes. Esta postura, fundamental para a construção deste novo teatro político, do meu ponto de vista, exige que algumas questões sejam respondidas: como se pode estruturar um coletivo para que todas as vozes sejam ouvidas? Quando uma pessoa

¹ Ver Boal, Augusto. *Jogos para Atores e Não-Atores*. Rio de Janeiro; civilização Brasileira, 2002; e *Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas*. Rio: Civilização Brasileira, 1983.

compartilha questões pessoais profundas num grupo? Qual o nível de confiança necessário para este nível de entrega? E, ao mesmo tempo, quais são as estruturas necessárias para apoiar a pessoa que revela opressões, histórias pessoais profundas que se transformam em modelos encenados? Estas perguntas estão na base da construção de um trabalho teatral significativo para o grupo, profundo e de uma dinâmica de grupo fundada a partir de princípios éticos de respeito mútuo.

Pesquisando a obra de Boal, estes questionamentos, típicos do teatro na comunidade que seguem uma linha ética, fundamentada no diálogo, não estão presentes. Boal faz apenas algumas indicações sobre a identificação do tema do trabalho teatral, quando reflete sobre o Teatro Fórum. Para ele, o Teatro do Oprimido, de uma maneira geral, “é o teatro na primeira pessoa do plural. Trata-se de permitir e facilitar aos oprimidos que falem por si mesmos” (Boal, 1980, p. 128). A história escolhida para ser foco da criação de um fórum deve ser significativa para todos os participantes:

A construção do Teatro-Foro² parte sempre de relatos individuais (isto é, psicológicos, particulares, pessoais). No processo de sua elaboração, porém, o relato individual

² Chamo a atenção que no livro *Stop Cést magique, de Augusto Boal* se usa a grafia “Teatro-Foro”, em outros livros de Boal, passa-se a usar a grafia “Teatro Fórum”. Neste artigo, respeita-se as grafias usadas nas citações, mas opto por usar no texto a grafia Teatro Fórum

deve crescer, multiplicar-se, e deve conter na sua fabulação final o problema da maioria, e não apenas o daquele indivíduo que originou o modelo com seu relato. (*ibid*, p. 128)

Boal chama este processo de multiplicação e esclarece que ela pode se dar por identificação ou por analogia, isto é, posso me identificar com o problema proposto por viver uma situação semelhante, ou por viver uma situação análoga àquela proposta.

A oposição entre os interesses do oprimido e do opressor evolui na cena até o momento da crise, que faz com que o oprimido desista de seu objetivo. Durante a apresentação, este final é questionado pelo Curinga, que solicita a participação ativa do espectador para superar a opressão.

Desta maneira, o trabalho desenvolvido por um grupo, a partir de suas histórias e interesses, é apresentado para uma comunidade mais ampla e, para que a participação ocorra, o tema trabalhado deve ser de interesse do público. Quanto mais o público conseguir se identificar com o Fórum proposto, mais efetivo será o resultado para os participantes, mais chance se tem de que os objetivos transformadores sejam alcançados. Dessa forma, a relação com a comunidade mais ampla também deve fazer parte do processo. Há a necessidade de métodos que subsidiem a identificação de temas de que o teatro tratará, bem como de abordagens que possam garantir processos democráticos em que os envolvidos nos

trabalhos teatrais possam dialogar com sua comunidade, vista como o público alvo para quem o trabalho teatral vai se direcionar.

É interessante notar que, também no que diz respeito à conexão do trabalho teatral com uma comunidade mais ampla, Boal nos dá poucas pistas sobre alternativas de estruturação da consulta à comunidade. Talvez por ter passado grande parte de sua vida no exílio, por ser solicitado a dar oficinas em diversos países, as referências da implementação de seu método são mais voltadas para a estruturação de oficinas de 3 ou 5 dias. Apenas no livro sobre Teatro Legislativo (1996b), que diz respeito a práticas realizadas no Rio de Janeiro, é que Boal faz referência a trabalhos comunitários. Seja classificando os núcleos de Teatro Legislativos como comunitários geográficos, temáticos ou mistos, seja na perspectiva de prever oficinas de longa duração:

As oficinas com as quais se inicia o contato entre os coringas e os atores comunitários podem durar duas horas, duas semanas, dois meses, ou mais de dois anos... (Boal, 1996b, p.73)

No entanto, aí também não encontramos referências sobre o processo de construção de uma comunidade, sobre formas de inserção e consulta às comunidades envolvidas. Será que o estudo sobre o teatro feito em contextos comunitários pode contribuir para a prática de Teatro do Oprimido?

Entretanto, antes de trazer reflexões sobre a relação do Teatro do Oprimido e o Teatro na Comunidade, se faz necessário refletir sobre o significado de comunidade, nos dias atuais.

O conceito de comunidade

Para Baz Kershaw (1994), toda comunidade é parecida no que diz respeito às diferenças internas que abriga e ao papel de mediação que assume entre o indivíduo e a sociedade. Complementarmente, qualquer comunidade - rural ou urbana - ou formas de associações, teriam a função estrutural e ideológica, segundo Raymond Williams, de mediar os indivíduos e a sociedade mais ampla (Williams: 1965, p. 95). A comunidade não é, neste sentido, o lugar da homogeneidade, mas o espaço para a construção ou articulação de pessoas que dialogam sobre suas diferenças, na busca de estruturação de uma presença que ajude a deixar suas vidas melhores.

Kershaw cita dois tipos de comunidade:

'Comunidade de local' é criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente.

'Comunidade de interesse', como a frase sugere, é formada por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse comum. Quer dizer que estas comunidades podem não estar delimitadas por uma área geográfica particular. Quer dizer também que comunidades de interesse tendem a ser explícitas ideologicamente, de forma a que mesmo se seus membros venham de áreas geográficas diferentes, eles podem de forma relativamente fácil reconhecer sua identidade comum (Kershaw, 1994, p. 31).

No primeiro sentido, acredita-se que pessoas que vivem e/ou trabalham numa mesma região possuem determinadas vivências e problemas comuns, enquanto o segundo indica que algumas pessoas comungam de idéias, identificam-se por um olhar preconceituoso com que são vistas, ou por sofrerem uma mesma exclusão, como por exemplo: mulheres, homossexuais, negros, meninos de rua, domésticas, entre outros.

Estes conceitos aproximam-se dos núcleos propostos por Boal, no Livro Teatro Legislativo (1996), os núcleos “comunitários” e os “temáticos” (Boal, 1996, p. 70).

Desta forma, tanto nos pequenos agrupamentos rurais como nas sociedades mais complexas a comunidade representa um espaço de articulação, uma arena para nossas experiências da vida social:

Comunidade não se define apenas em termos de localidade. (...) É a entidade à qual as pessoas pertencem, ela é maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de "sociedade". É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar (Cohen, 1998, p. 15).

O diálogo, mediado pela realidade, é o principal instrumento na construção de uma comunidade. O teatro fórum pode ser um meio para a estruturação destas vozes, mas existe uma série de cuidados necessários para que este diálogo seja significativo, para que não haja uma invasão cultural, de forma que o trabalho teatral possa vir a ter um papel político transformador.

Uma das pistas para responder a estas questões parte de Paulo Freire. Seu método educacional inclui uma abordagem da comunidade que chama de investigação de “temas geradores” ou da “temática significativa” (Freire, 1977, p.121). A outra pista que conheci, durante minha pesquisa de doutorado³, é a abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento, que visa ao fortalecimento de comunidades, contribuindo enquanto um meio de comunicação entre diferentes setores da comunidade e enquanto forma de identificação e solução de problemas.

A leitura do mundo de paulo freire

Para Freire, após delimitada a área que se vai trabalhar, a primeira tarefa é a busca por um número significativo de pessoas que aceite uma conversa informal com os investigadores externos à área. Essa relação inicial tem como objetivo gerar uma relação de confiança e identificar aqueles que desejam “participar diretamente do processo de investigação como auxiliares” (*ibid*, p.122). Este grupo, que inclui a equipe local e os investigadores externos, deverá recolher informações sobre a área, necessárias a sua compreensão. Paulo Freire dá as seguintes indicações para a equipe de investigadores:

³ “Towards a Poetically Correct Theatre for Development: a dialogical approach”, Doutorado feito na Universidade de Exeter , em 2002

Surpreendam a área em momentos distintos. É preciso que visitem em horas de trabalho no campo; que assistam reuniões de alguma associação popular, observando o procedimento de seus participantes, a linguagem usada, as relações entre diretoria e sócios; o papel que desempenham as mulheres, os jovens. É indispensável que visitem em horas de lazer, que presenciem seus habitantes em atividades esportivas; que conversem com pessoas em suas casas, registrando manifestações em torno da relação marido-mulher; afinal, que nenhuma atividade se perca, nesta etapa, para compreensão primeira da área. (*ibid*, p.123-124).

A indicação sobre a tarefa dos investigadores também chama a atenção para que não se deixe de incluir, na pesquisa, pessoas da comunidade, para que assumam uma presença ativa na investigação e que procurem desenvolver um olhar crítico sobre a realidade, cuidando em relação à atitude dos investigadores, para não impor seu olhar sobre a realidade observada, agindo “autenticamente, nunca forçadamente, como observadores simpáticos. Por isso mesmo, com atitudes *compreensivas* em face do que observam.” (*ibid*, p.122)

O passo seguinte é convidar cada pesquisador para apresentar, num seminário avaliativo, “um ou outro aspecto que o impressionou mais singularmente.” (*ibid*, p.124) Estes momentos Paulo Freire chama de “descodificação”:

Neste momento, “re-admiram” sua admiração anterior, no relato da admiração dos demais. (*ibid*, p.124) (...) Quanto mais cindem o todo e o re-totalizam na re-admiração, mais vão aproximado-se dos núcleos centrais das contradições

principais e secundárias em que estão envolvidos os indivíduos da área. (*ibid*, p.125)

Esta é, para Freire, a base para a estruturação dos conteúdos programáticos da ação educativa. “No fundo, estas contradições se encontram construindo “situações-limites”, envolvendo temas e apontando tarefas.” (*ibid*, p.125) A segunda etapa da investigação, portanto, começa quando os investigadores, com os dados coletados, identificam um conjunto de contradições e constroem a partir delas as codificações.

A apropriação teatral deste processo educativo substitui a preocupação com o conteúdo programático da ação educativa para o conteúdo do processo teatral. Sabemos que o teatro aparece como uma das formas que Freire indica para as codificações⁴ e seu vínculo com um processo de Teatro Fórum, acreditamos, pode contribuir para a ampliação do vínculo com a comunidade.

A prática africana de teatro feito em contextos comunitários

Outra abordagem que pode servir como referencial para a ampliação do vínculo da prática teatral com a comunidade é o chamado Teatro para o Desenvolvimento. Baseada em estudos sobre as políticas de desenvolvimento, analisei⁵

⁴ Sobre as relações entre a codificação e o teatro ler Nogueira, 2002.

⁵ Ver Nogueira, M.P. Towards a Poetically Correct Theatre for Development: a dialogical perspective. (2002)

diferentes modalidades deste tipo de teatro, que me possibilitaram identificar que a principal diferença entre elas é o ponto de vista de quem as propõe. O estudo se fundamentou principalmente em práticas desenvolvidas no continente africano, incluindo trabalhos teatrais que tiveram início nos anos 1950, mas que, em conjunto com o processo de libertação da dominação colonial, evoluiu no sentido de dar cada vez mais espaço para a participação do povo no processo teatral.

Neste estudo⁶identifiquei, de um lado, abordagens cujos objetivos são decididos de cima para baixo. Nelas, agentes externos que, mesmo sem conhecer a realidade específica em que vão atuar, acreditam saber o que é melhor para determinadas comunidades, o que deve ser mudado e como. Nesta perspectiva a transformação é proposta para o “outro”. Os agentes externos se identificam como aqueles que devem planejar as soluções certas para os problemas “dos outros”.

Práticas variadas podem ser identificadas nessa abordagem: uma delas, o *agitprop*⁷ perspectiva bastante conhecida que moldou o entendimento de muitas pessoas em termos do que pode ser um teatro político, na mesma linha encontra-se o trabalho de Boal, descrito no início deste artigo, sobre a apresentação do Arena junto às Ligas

⁶ Ver também Nogueira, Marcia Pompeo “Theatre for Development”, in *Research in Drama Educatio*. Vo. 7, No1, 2002.

⁷ Sobre o *Agitprop* ver GARCIA, Silvana. Teatro de Militância.

Camponesas, isto é, um teatro que divulga mensagens revolucionárias para convencer os outros a mudar. A outra abordagem de Teatro para o Desenvolvimento, que chamei de *devprop*⁸ é caracterizada pela proposição de alternativas técnicas para solucionar problemas específicos. Segundo Zakes Mda, a dependência de soluções técnicas, característica deste paradigma, é a exclusão do exame de qualquer fator estrutural que contribua para o entendimento o problema. O agente externo superior decide, baseado somente no nível técnico, como melhor resolver os problemas de comunidades específicas e cria seus próprios planos para facilitar a solução. Nenhuma tentativa é feita de consultar as comunidades antes que os planos sejam formulados. (Mda, 1993, p. 125) Existem vários exemplos na literatura dessa área, entre eles as práticas voltadas para ensinar o uso de pesticidas na lavoura⁹ ou as que ensinam a fazer latrinas ventiladas¹⁰.

De outro lado, situa-se a principal formulação crítica das abordagens de cima para baixo, fundamentada no argumento de que as abordagens acima citadas representam uma invasão cultural, uma imposição de uma visão de mundo sobre outra. Esta concepção crítica, que identifico como uma abordagem Dialógica do Teatro para

⁸ Ver Nogueira 2002.

⁹ Ver Kidd, 1984: 5.

¹⁰ Ver Mda 1993: 115.

o Desenvolvimento¹¹, fundamenta-se primordialmente em Paulo Freire e em Augusto Boal. O primeiro entende que relações desiguais fazem parte de um processo de desumanização para ambos os lados: aquele que tem sua humanidade roubada, tratado como objeto: o oprimido, mas também para o opressor que deixa de se tornar totalmente humano. Freire propõe que no lugar de tratar as pessoas das comunidades como objetos, deve-se tratá-las como sujeito. Boal é também uma influência no Teatro Dialógico para o Desenvolvimento pela proposição de mudar os meios de produção teatral, abrindo espaço da cena para o espectador.

A abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento representa um espaço de encontro, com ou sem a presença de um facilitador externo, para que explorem democraticamente a linguagem teatral, enquanto um dos passos possíveis para imaginar e criar as mudanças desejadas na comunidade. São projetos teatrais criativos, partindo sempre do ponto de vista de seus integrantes, que visam ao fortalecimento das comunidades e à ampliação do diálogo entre os seus diferentes

¹¹ Esta terminologia que assumi durante a pesquisa do doutorado não é consensual. Diferentes nomenclaturas são utilizadas, como Teatro Popular, Teatro para o Desenvolvimento Rural Integral, Teatro Comunitário para o Desenvolvimento Rural Integral, Teatro para o Desenvolvimento Integral. (Abah, 1989, p. 29)

segmentos. Nesses projetos, a perspectiva política é diferente das mensagens transformadoras, o foco aqui é descobrir, articular e dar forma para conteúdos, problemas ou histórias significativas para as pessoas da própria comunidade, como um passo importante na solução de problemas, no enfrentamento de dificuldades, e/ou na construção de um mundo melhor.

Esta prática africana refere-se a um teatro que reconhece as influências de Boal e Freire, mas que também traz contribuições específicas, relativas ao contexto em que são criadas. Trata-se de

Uma prática teatral que tem suas raízes nas idéias e práticas do alemão Bertolt Brecht, e os dois brasileiros, Paulo Freire e Augusto Boal. Um corpo distinto de características africanas pode, entretanto se estabelecer em práticas através do continente com grandes modificações às idéias de Freire e Boal. (Abah, 1989, p. 29)

Numa abordagem semelhante ao Teatro Fórum, o Teatro Dialógico para o Desenvolvimento inclui as pessoas da comunidade na criação do texto e na representação teatral, que são baseadas em problemas apontados pelos participantes. Nesta abordagem, entretanto, há uma grande preocupação com as formas de abordagem da comunidade, garantindo o respeito ao conhecimento e à expressão da cultura local. Este método foi sendo desenvolvido e aprimorado através de intercâmbios entre facilitadores que tomaram parte em oficinas e conferência internacionais, muito freqüentes nos anos 1980,

principalmente no continente africano. Estes encontros envolviam discussões e prática teatral em comunidades.

Para sistematizar o método Dialógico de Teatro para o Desenvolvimento, decidi focar, entre diversas fontes bibliográficas, em dois workshops que aconteceram na África, nos anos 1980. Um no Zimbábue¹² e outro na Nigéria¹³. O primeiro foi um relatório de um workshop de três semanas organizado em agosto de 1983, no Zimbabwe. Um evento pan-africano com o principal objetivo de transferir a metodologia do Teatro para o Desenvolvimento para países e profissionais de teatro que não tinham experiência anterior nesta área. O segundo é um relatório do Distrito Akpa, na Nigéria, que decorreu de 07 a 22 de dezembro de 1989, organizado pela *Associação Nigeriana de Teatro Popular* (NPTA). Este workshop reuniu profissionais de diferentes países africanos (Camarões, Gana, Tanzânia, Zâmbia) e de fora da África (Jamaica, Estados Unidos e Grã Bretanha). Os dois workshops envolviam práticas teatrais em comunidades. Os relatórios destas duas oficinas são interessantes porque trazem sugestões de diferentes profissionais, contribuindo para uma apresentação mais sistematizada do método. Meu objetivo é apresentar a Abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento através de cinco etapas

¹² Ver Ross Kidd, 1984.

¹³ Ver Steve Oga Abah, 1997.

que a constituem, destacando os pontos de contato com o Teatro do Oprimido e os aspectos que podem representar alternativas para a ampliação do vínculo com as comunidades, nas práticas de Teatro Forum.

A. Preparação para a interação com a comunidade

Segundo a bibliografia indicada, o primeiro passo para concretizar um projeto de Teatro Dialógico para o Desenvolvimento é contatar a comunidade onde se pretende trabalhar, pedindo autorização para o trabalho acontecer. Paralelamente, o processo se inicia entre os facilitadores discutindo o seu papel, informando-se sobre a comunidade onde se vai atuar e partilhando suas práticas em jogos, canções e danças, criando um repertório comum antes de ir para a comunidade. Steve Abah chama este processo de “construção de grupo”. (*ibid*, p. 33) Pode ser identificado aqui um paralelo em relação à prática de jogos que integram o arsenal do teatro do oprimido, mas que, neste caso, partia de um intercâmbio de experiências entre os facilitadores.

Fazia também parte desta preparação a reflexão sobre o direcionamento dos trabalhos. Alguns parâmetros são sugeridos: deixar de ser um especialista que vem com um projeto pronto, e passar a ser alguém que vai coordenar um processo aberto para as contribuições dos membros da comunidade. O papel do facilitador é fazer perguntas no lugar de dar respostas, encorajar membros

da comunidade para por suas idéias em prática, ajudar a manter o foco no problema como forma de ajudar na sua solução, abrir espaço para diferentes setores da comunidade apresentarem seus pontos de vista, e garantir a democracia dentro do processo.

Como parte da preparação do workshop de Zimbabue, os facilitadores chegaram a um acordo em relação aos princípios que guiavam sua relação com a comunidade: eles pretendiam ser colaborativos e críticos, estimulando os moradores a ir além do pensamento cotidiano convencional, tentando identificar as raízes e as causas dos problemas. Seu objetivo final era a conscientização dos membros da comunidade, que era definido como um processo de aprendizagem e organização no qual as pessoas desenvolvem compreensão crítica, auto-confiança e força organizacional para realizar o seu potencial para o desenvolvimento e a transformação. Para Ross Kidd "este processo começa com a própria experiência da comunidade e avaliação da sua experiência, desenvolve uma análise em relação ao objetivo de transformar a sua situação e, idealmente, culmina na ação organizada pela comunidade." (Kidd, 1984, p. 18-19).

B. Identificação do conteúdo

No primeiro momento, na comunidade, a atenção está voltada para conhecer as pessoas e se inteirar do que

acontece lá. Seguindo uma linha bem freireana, a tônica das propostas afirma a necessidade de uma aprendizagem gradual. A primeira interação do grupo de facilitadores com a comunidade deve ser diferente da abordagem do turista de desenvolvimento, na qual o agente externo chega na comunidade, fala com o chefe, faz perguntas genéricas e sai rapidamente. Como parte dessa abordagem dialógica, ao fazer a pesquisa da comunidade, a atenção deve se concentrar em maneiras de conhecer os moradores, bem como fazer descobertas sobre a localidade. Este método exige que se gaste mais tempo com os moradores para aprender gradualmente sobre eles, sem a necessidade de interrogá-los para obter informações detalhadas. A intenção é estabelecer uma relação franca. No workshop do Zimbábue os facilitadores se prepararam para atuar da seguinte maneira:

- Dando informações e consultado as lideranças locais;
- Adotando as formas locais de cumprimento;
- Apresentando-se, falando de sua experiência, assim o processo de conhecimento é duplo, e não um interrogatório sobre eles;
- Explicando sua proposta e a natureza do trabalho que se pretendia desenvolver, de forma que entendessem porque este grupo de fora estava lá e para motivá-los a participar;
- Falando com as pessoas numa situação de igualdade e mostrando interesse genuíno no que eles diziam;

- Batendo papo informalmente e não entrevistando formalmente;
- Encorajando a troca de músicas, danças para se criar uma relação de participação;
- Descobrendo qual é a experiência da comunidade;
- Sendo consciente da presença deles lá;
- Sabendo que os dois lados aprendem com a experiência (*ibid*, p. 18).

Oga Steve Abah chama esta maneira informal de conhecer a comunidade de abordagem *homestead*, relacionada ao fato de que o facilitador vai encontrar as pessoas em seus domicílios ou em reuniões sociais. Ele encontra três vantagens nesta abordagem:

- As conversas através das quais as informações e experiências são compartilhadas entre os membros da comunidade e o facilitador são educativas para ambas as partes;
- Quando a conversa é franca, fornece meios para a construção de uma relação de confiança;
- Pode ajudar a desmistificar os facilitadores como os que sabem e que fornecerão soluções para os problemas da comunidade. (Abah, 1997, p.33-34)

Durante o workshop do Zimbábue, os facilitadores se dividiram em pares que passearam pela comunidade, conversando com as pessoas, visitando as instituições e convidando as pessoas para uma reunião. Isto permitiu

um contato não apenas com as pessoas mais articuladas, o que ajudou a formar uma visão mais abrangente da comunidade.

Este método de cruzar a pé a comunidade (*transect-walk*) representa uma maneira informal de conhecer o cotidiano da comunidade e de estabelecer um relacionamento com seus diferentes setores: crianças, jovens, idosos, mulheres e homens. Ele permite aos facilitadores de ir além das vozes oficiais e mais articuladas da comunidade, visitando casas distantes, pequenas lojas, e assim por diante. Dessa forma pode-se chegar a uma perspectiva abrangente da comunidade e ajuda a organizar uma reunião realmente representativa da comunidade.

Não existem referências, na obra de Boal, sobre este tipo de abordagem, mas não vejo nenhum impedimento na sua introdução em práticas do Teatro do Oprimido, favorecendo uma visão crítica da comunidade, percebida de forma distanciada da vida cotidiana.

C. Reunião com as pessoas da comunidade

O contato inicial com a comunidade culmina numa reunião aberta para a comunidade. Nos casos estudados, elas se iniciam com troca de músicas e danças entre os facilitadores e as pessoas da comunidade. Isto representa um reconhecimento de que ambos possuem cultura e conhecimento, ajuda a quebrar as barreiras entre os dois

lados, e representa um novo meio de se conhecer um ao outro. Este processo é descrito da seguinte forma por Steve Oga Abah:

A tradição de narrativas orais, músicas e danças são formas comunitárias que enfatizam e realmente revelam a ética e os costumes da vida na comunidade e sua orientação coletiva na forma que lidam com os assuntos da comunidade.

Os animadores viram e se identificaram com esta abordagem. O grupo trocou músicas, dançou, e eles sentaram para beber e comer com as pessoas da comunidade. Dessa forma, os animadores quebraram barreiras e se integraram com a comunidade. Isto abriu caminho para uma pesquisa efetiva com a comunidade. (*ibid*, p. 33)

Depois de algum tempo compartilhando músicas, os facilitadores explicam a proposta de trabalho. Durante o workshop no Zimbábue, os facilitadores apresentaram os objetivos de criar um trabalho teatral baseado em questões eles identificassem como relevantes e em seguida dividiram a comunidade em grupos para identificar os problemas que a comunidade queria entender e buscar soluções.

O passo seguinte é o isolamento de um problema maior. Como não é possível endereçar toda a informação adquirida no campo e na discussão, é importante selecionar a principal preocupação para servir de base para o processo teatral. É requerido das pessoas da

comunidade que selecionem o problema que mais as aflige.

O facilitador coordena o processo de decisão, ajudando a manter o foco, garantindo a democracia nos processos de decisão. No final das discussões em grupo, todos se juntam novamente, comentando o processo, organizando a continuidade das atividades, e terminando novamente com uma troca de músicas.

Esta etapa do trabalho representa a síntese do contexto comunitário que, seguindo uma linha freireana, inclui os participantes na identificação do conteúdo do trabalho que se vai desenvolver. É interessante notar que o grupo que participa da reunião não se limita aos participantes do trabalho teatral, mas integra também seu futuro público. Desta forma, entendo que sua introdução pode contribuir para a realização de peças de Teatro Fórum que sejam do interesse não apenas dos atores, mas também da comunidade mais ampla.

Dramatizando os problemas

A dramatização segue a linha proposta por Boal, no sentido de um processo de aprendizagem teatral acessível a qualquer pessoa. Os temas levantados na reunião são explorados através de uma combinação de análise e dramatização que ajudam a aprofundar o entendimento do tema trabalhado. Improvisando, criando imagens, assumindo papéis caminhamos para um aprofundamento,

um olhar diferente sobre o cotidiano. Enquanto se faz e refaz uma dramatização, os participantes podem assumir diferentes papéis, focar em detalhes, prestar atenção em diferentes lados e novas facetas dos temas escolhidos. A dramatização também pode ajudar a identificar as causas subjacentes dos problemas, e as razões deles permanecem sem solução. Permite também que diferentes estratégias de solução sejam tentadas.

Um roteiro é estabelecido neste processo de criação e encenado de forma que o final permaneça em aberto para a intervenção do público, num modelo muito semelhante ao Teatro Fórum.

Colocar os meios de produção artística e análise nas mãos do camponês significou que os camponeses estavam tomando o controle de seu processo de transformação, ao invés de permanecer receptores passivos de idéias e análises alheias. Eles estavam dando voz a suas preocupações e expressando seu próprio pensamento, e isso teve um efeito importante sobre a sua auto-confiança. Ao mesmo tempo, o fato de que eles mesmos estavam fazendo o trabalho cultural significava que este poderia estar ligado mais organicamente ao processo de organização (Kidd, 1984, p. 7).

A apresentação dos problemas num palco ajuda a deixá-los mais concretos, o que contribui para a organização da comunidade para buscar sua solução. O fato de que todos estes problemas são encaminhados pelas pessoas envolvidas ajuda a dar confiança, a fortalecer o grupo e a aumentar a auto-estima dos participantes. Dessa forma, os

moradores da comunidade controlam o processo como um todo.

Esta abordagem teatral convive, entretanto com outras modalidades, quando, por exemplo, dramatizações são sugeridas durante as reuniões gerais, como parte da identificação do problema. O facilitador pede aos participantes para encenarem os problemas, o que é seguido por uma discussão. O facilitador também pode pedir aos participantes para encenar alternativas de soluções para os problemas.

Uma outra técnica foi apresentada durante o workshop da Nigéria: os participantes foram convidados a criar uma história sem um tema específico. Da história, eles criaram um roteiro que mais tarde foi improvisado (Abah, 1997, p. 36).

D. Continuidade depois do workshop (*follow up*)

A abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento objetiva que o processo seja sustentável pelos moradores da comunidade, sempre enfatizando a autoria do processo. Entretanto, isto não é atingido facilmente. Anos de dominação não podem ser transformados do dia para noite. Depois do workshop a comunidade enfrenta a realidade novamente e não é sempre possível por em prática as alternativas imaginadas no workshop e na apresentação. Em vista disto, é

fundamental a continuidade da interação com a comunidade depois do workshop.

O retorno à comunidade é fundamental para a criação de mudanças que possam perpetuar na comunidade, bem como a vinculação do projeto teatral com outros projetos e organizações que atuam na comunidade.

Boal e a escolha do tema do teatro fórum

Ao reconhecer as contribuições de Freire e Boal no modelo de Teatro para o Desenvolvimento que dá ao povo os meios de produção no teatro, não podemos deixar de ver que o Teatro Fórum ganharia representatividade e profundidade se incluísse, no seu método, formas de entendimento do contexto em que o trabalho teatral acontece.

Esta mudança proposta pelo Teatro Dialógico era criada, debatida e encenada pelo povo, respeitando sua cultura, suas histórias e os temas que identificavam como prioritários para serem encenados.

Mesmo influenciado por Augusto Boal, o exemplo africano trouxe um debate acumulado sobre formas de consulta à comunidade, fundamentado numa linha freireana, que possui uma clara perspectiva ética de teatro na comunidade. Esta abordagem envolve etapas e detalhamentos que não estão presentes na proposta expressa nos livros de e sobre Boal. Do meu ponto de

vista, ampliar as formas de consulta e respeito ao grupo e à comunidade representa uma forma de tornar mais viáveis as transformações proposta por Boal como objetivo de seu teatro.

Referências bibliográficas

- ABAH, Steve Oga. *Performing Life: Case Studies in the Practice of Theatre for Development*. Zária: Bright Printing Press, 1997.
- BOAL, Augusto, *Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas*. Rio: Civilização Brasileira, 1983.
- Stop: Cést Magique!* Rio: Civilização Brasileira, 1980.
- O Arco-Iris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*. Rio: Civilização Brasileira, 1996a.
- Teatro Legislativo*. Rio: Civilização Brasileira, 1996b.
- *Jogos para Atores e Não-Atores*. Rio de Janeiro; civilização Brasileira, 2002.
- COHEN, Anthony. *The Symbolic Construction of Community*. Londres: Routledge, 1998.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio: Paz e Terra, 1977.
- KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Londres: Routledge, 1994.
- KIDD, Ross. *From People's Theatre for Revolution to Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean Workshop* The Hague: CESO, 1984.
- MDA, Zakes. *When People Play People: Development Communication through Theatre*. London: Zed Books, 1993.
- NOGUEIRA, M. P. "Buscando uma Interação Poética e Dialógica com a Comunidade" *Revista Urdimento*, 2002, No 4.
- "Towards a Poetically Correct Theatre for Development: a Dialogical Approach". Exeter: Exeter University. Tese de Doutorado, 2002.

----- "Theatre for Development", in *Research in Drama Educatio*. Vo. 7,
No1, 2002.

SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Pelican,
1965.

O IMPACTO INTERNACIONAL DE BOAL: COMENTÁRIO DOS ESPECIALISTAS

Quatro especialistas de teatro com um profundo conhecimento do trabalho de Augusto Boal dão as suas opiniões sobre sua influência em distantes partes do mundo.

'Na Europa, muitas companhias de teatro continuam com o trabalho de Boal, e imprescindivelmente o transformam para os seus próprios fins'

Por **Frances Babbage**, professora de teatro e estudos performáticos da Universidade de Sheffield, Reino Unido. É especialista do Teatro do Oprimido e teatro aplicado; teatro e gênero, e estudos de adaptação. Entre as suas publicações estão: *Augusto Boal* (Routledge, 2005), *Working Without Boal: Digressions and Developments in the Theatre of the Oppressed* (Special issue do jornal acadêmico *Contemporary Theatre Review*, 1995), e 'Augusto Boal and the Theatre of the Oppressed' em *Actor Training*, ed. A. Hodge (Routledge, 2010).

Sem dúvida, Boal tem tido um impacto enorme no teatro no Reino Unido e por toda Europa. Não é surpreendente que a sua influência se vê predominantemente no campo da prática teatral aplicada, ou seja, nas artes comunitárias, na teatro participativo, no teatro para o desenvolvimento e no teatro no âmbito da educação - além disso, é igualmente evidente o impacto que tem nos programas gerais de treinamento teatral oferecidos pelas universidades e colégios de humanidades. O *Teatro do Oprimido* tem se tornado um texto essencial dentro do

cânone dos estudos teatrais, e *Jogos para Atores e Não-Atores* aparecerá na lista de manuais práticos de estudos teatrais de cada estudante. Nem todos os elementos que constituíam o Teatro do Oprimido eram novos quando, a partir dos anos 70, infiltraram a Europa pela primeira vez. Por exemplo, alguns praticantes, no Reino Unido, do teatro no âmbito da educação, insistiram que eles já faziam Teatro-Fórum anos antes de ser 'inventado' por Boal. O que era distintivo do trabalho de Boal era a organização coerente de ideias e a justificação teórica delas, que, juntas, fazia o sistema do Teatro do Oprimido tão persuasivo, acessível e atraente. A paixão, a visão democrática, a criatividade e a incrível energia de Boal inspiraram uma geração inteira de artistas e ativistas, que com muito entusiasmo tomaram as ferramentas (ou 'armas') que ele propôs como os meios para transformar visão em realidade.

Claro, na Europa, a influência de Boal não tem sido em uma só direção. As suas experiências de morar e trabalhar em Paris e em outras partes da Europa, no princípio dos anos 80, moldou profundamente o desenvolvimento do Teatro do Oprimido, a partir daquele momento e depois. As pessoas que conheceu, o tipo de problemas e preocupações que tinham, levaram ele a ampliar a sua prática, que partiu da ênfase original dada ao enfrentamento de casos de injustiça social para abranger os problemas psicológicos e as estruturas

internalizadas de opressão. Esta adaptabilidade tem sido talvez o aspecto mais discutível de 'Boal na Europa', mas ao mesmo tempo tem sido fundamental à difusão contagiosa de suas ideias. A percepção de que os métodos do Teatro do Oprimido podem ser empregados de forma crítica para explorar *qualquer* tipo de problema era, na maior parte, aceita de boa vontade. Contudo, para alguns críticos teatrais era muito problemático que nesta nova fase do teatro de Boal (exemplificada por *O Arco-íris do Desejo*) os problemas emocionais daqueles relativamente privilegiados transformavam-se em 'opressões' aparentemente iguais, por exemplo, às restrições impostas à força pelas ditaduras. O encontro de Boal com a Europa necessariamente levou à modificação dos métodos do Teatro do Oprimido, mas não, insistiu Boal, da sua filosofia fundamental. Contudo, a expansão resultante foi considerada por muitos, no mínimo, como uma diluição do compromisso político.

O Teatro do Oprimido é composto de técnicas múltiplas, mas o Teatro-Fórum é uma dentre suas técnicas que tem sido traduzida mais extensamente. Na verdade, para muitas pessoas, o Teatro-Fórum e o Teatro do Oprimido são praticamente sinônimos. É fácil compreender por que o Teatro-Fórum tem sido tão atraente. Tem uma estrutura clara, mas flexível. Ao mesmo tempo em que tenha sido elaborado para fomentar as intervenções diretas e físicas dos 'espectadores', é também

uma forma que tem sido adaptada (sem concessões) para pôr no primeiro plano o compartilhamento de experiências e a análise reflexiva em contextos nos quais os participantes são verbalmente menos confiantes, ou são fisicamente menos capazes. O Teatro-Fórum é construído do ponto de partida de um 'cenário insatisfatório' que deve ser transformado positivamente *pelas próprias pessoas que de algum modo são afetadas diretamente* pelas circunstâncias associadas com a cena representada. A convicção - expressa tão vividamente nesta forma de teatro - de que todo mundo tem o poder de transformar positivamente atitudes, relações e ações, e a descoberta de que o teatro participativo pode gerar um debate franco e apaixonado, fizeram os métodos de Boal populares entre diversos grupos e para vários fins: as técnicas têm sido utilizadas por toda a Europa para treinar profissionais da saúde, facilitar a integração de asilados políticos, para aumenta a autoestima dos jovens vulneráveis, e muito mias.

No Reino Unido, um das contribuições mais concretas do trabalho de Boal resultou da sua integração no teatro no âmbito da educação (TIE). Nos anos 70 já existiam numerosos grupos que levavam o teatro participativo às escolas e colégios para educar jovens e facilitar o diálogo, mas as propostas de Boal, no Teatro do Oprimido, servia para consolidar, recarregar e, decisivamente, teorizar esta prática. Talvez a primeira

ligação direta entre o TIE no Reino Unido e o Teatro do Oprimido foi feita pelo Greenwich Young People's Theatre (GYPT). Dois dos seus membros assistiram uma oficina dirigida por Boal na Áustria, em 1982, e logo o emprego dos métodos de Boal pelo GYPT influenciou a prática de outros grupos do teatro no âmbito da educação. O Teatro-Imagem e o Teatro-Fórum eram particularmente produtivos para o GYPT, já que ambas as técnicas são baseadas na premissa de que os participantes podem e devem passar da análise das experiências e estórias individuais à identificação e avaliação dos problemas sociais mais amplos. O Teatro do Oprimido consiste numa combinação distintiva de ação teatral com reflexão, de narrativa pessoal com esta armação crítica mais extensa, e isso se harmonizava muito bem com os objetivos do movimento de teatro no âmbito da educação no Reino Unido, e sem dúvida isso reforçou o seu impacto e aumentou o seu status.

O legado de Boal é tão grande que é muito difícil resumi-lo sem ser redutor! Todas as fases ou formas do Teatro do Oprimido têm sido praticadas e adaptadas nos países europeus, por diversos grupos, e em contextos contrastantes. Embora as técnicas supostamente mais 'leves' do *Arco-íris do Desejo* são consideradas como o primeiro ponto de contato dos europeus com as técnicas dramáticas de Boal, deve-se dizer que esta linha do Teatro do Oprimido nem por isso acabou exercendo mais

influência do que as suas outras técnicas. Mesmo o Teatro Legislativo, que se originou no Brasil, como consequência direta da eleição de Boal para vereador, tem tido um nível surpreendente de popularidade no Reino Unido; este assume a característica de uma ação simbólica, separada do contexto de formação de leis, mas mesmo assim é considerado um meio potente de reavivar a fé na agência política. Como este exemplo demonstra, mais do que qualquer outra coisa, Boal tem deixado um corpo de trabalho que afirma a capacidade imensa da imaginação criativa e, decisivamente, descreve em termos muito acessíveis os passos – físicos e reais – que se pode tomar para transformar o que é imaginado em realidade vivida. Muitos grupos de teatro na Europa, como os ‘Cardboard Citizens’ no Reino Unido, a companhia ‘Giolli’ na Italia, ‘Formaat’ em Holanda e o ‘Théâtre de L’opprimé’ na França continuam o trabalho de Boal e imprescindivelmente o transformam para os seus próprios fins.

‘Boal es el autor, director y teórico del teatro de mayor proyección en Latinoamérica, aunque todavía no está lo suficientemente reconocido’

Por **Orlando Rodríguez**, profesor de Teatro Latinoamericano en la Universidad Central de Venezuela, en Caracas, e investigador y autor de numerosos libros y artículos internacionales. En la

actualidad es, además, Director del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), con sede en Caracas.

Indudablemente Boal es el autor, director y teórico del teatro de mayor proyección en Latinoamérica, aunque todavía no está lo suficientemente reconocido. Su presencia abarca no solo los años transcurridos en Brasil, sino también su exilio en varios países latinoamericanos, especialmente Argentina y Chile, en donde logró poner en escena algunas de sus obras, y luego en varias naciones europeas, en donde sus obras dramáticas así como sus múltiples ejercicios y su teoría del "Teatro del Oprimido" contribuyeron a apoyar a los sectores populares y oprimidos.

La actividad de Boal en el Teatro de Arena de Sao Paulo dejó obras muy significativas como la serie *Arena cuenta...*, aportó su concepto del *coringa*, y otros conceptos con los cuales le permitió reconstruir parte del pasado de Latinoamérica, como su obra *Torquemada*, cuyo montaje realizado por el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela, en 1974, bajo la dirección de Herman Lejter dejó honda huella.

En cuanto a la contribución de Boal, además de los aportes ya especificados, hay también el desarrollo de sus enfoques y teorías. Hay que recordar que en el primer libro que publicó en Argentina, hace un análisis del carácter opresor de los sectores dirigentes de la política en

la Atenas y otros lugares de la historia. Sus análisis y enfoque histórico expresado en el Teatro del Oprimido así como los ejercicios de aplicación para actores y gente corriente se utilizan en la actualidad en varios países en las más variadas actividades, como por ejemplo en la educación.

No creo que se pueda hablar de limitaciones. Lo que podría limitar en el caso de Latinoamérica son las dificultades que en muchos territorios del continente, sus obras y teorías no llegan y no han tenido la necesaria divulgación. Su mayor conocimiento en América Latina se ha desarrollado en los países del sur del continente y en México.

Su herencia al teatro latinoamericano es toda su creación dramática, que no sólo registra su experiencia vital sino que se proyecta a la sociedad toda. Por otro lado, su enfoque de la realidad social contemporánea y la necesidad de su análisis y conocimiento, no solo para estudiarlo sino para ensayar un posible cambio social, como está ocurriendo en la realidad actual, lo considero aún vigente.

Su condición de profundo teórico, siendo uno de los más destacados surgidos en el teatro de América Latina en el siglo XX hasta la primera década del XXI, ha servido de base para que el teatro popular en el continente avance y se constituya hoy en día como nueva presencia, como lo es el denominado teatro comunitario.

'Há um grande número de associações entre praticantes do teatro do oprimido e organizações de base dedicadas à transformação social.....mas não é incorreto dizer que nos Estados Unidos o teatro do oprimido seja mais estudado do que praticado'

Por **Brent Blair**, professor de prática teatral da Escola de Teatro da Universidade de Califórnia do Sul e co-fundador do Centro do Teatro do Oprimido e Artes Aplicadas do Teatro em Los Angeles. Tem dirigido numerosas oficinas de teatro do oprimido.

Em poucas palavras, a publicação do *Teatro do Oprimido*, acompanhada pelas visitas muito célebres que Boal fez às grandes cidades a partir dos meados dos 80 até 2008, tem posto muitas pessoas nos Estados Unidos em contato, pelo menos de forma informal, com os jogos e técnicas do teatro do oprimido, principalmente o teatro fórum, o arco íris e, mais recentemente, o teatro legislativo.

Se tivesse que resumir a influência de Boal, salientaria 3 áreas: a educação, inclusive a educação superior e acadêmica; a terapia; e a transformação social. Nos Estados Unidos, parece que o seu trabalho tem sido difundido principalmente por simpósios e oficinas, não associados particularmente com um setor específico da população, nem com um foco num tema particular. Por exemplo, o grupo *Jana Sanskriti*[na Índia] desenvolveu oficinas específicas sobre temas relacionados à mulher, aos

direitos à terra ou a corrupção política; e o CTO no Rio tem trabalhado especificamente com comunidades nas áreas de saúde mental, direitos do operário, justiça nas cadeias etc, mas nos Estados Unidos, tipicamente, o teatro do oprimido tem sido mais uma 'apresentação' do que um ensaio para a revolução. Há um grande número de associações entre praticantes do teatro do oprimido e organizações de base, dedicadas à transformação social, inclusive os nossos projetos aqui em Los Angeles com grupos alinhados à justiça social, justiça sexual, reforma de cadeias, os direitos à terra, e os direitos do inquilino, por exemplo. Estes tipos de grupo, muitas vezes em forma dum 'projeto', se encontram em Nova York, Seattle, Austin, Omaha e vários outros lugares do país. Teatro do oprimido ainda parece mais conhecido por pessoas que têm lido, ou tem curiosidade sobre esta forma de teatro, ao invés de gente que a pratica com o objetivo da transformação social ou política.

Em resumo, talvez não seja incorreto dizer que nos Estados Unidos o teatro do oprimido é mais estudado que praticado. Agora muitas universidades, como a minha por exemplo, oferecem cursos e programas que unem a prática do teatro do oprimido com trabalho baseado em comunidades, mas o desafio é descobrir onde a fusão entre o teatro do oprimido e o trabalho social está se multiplicando, para que o processo seja aproveitado e dirigido por membros das organizações de base. Em nosso

programa na Universidade de Califórnia do Sul, por exemplo, temos que insistir na viabilidade das nossas associações, e que possam produzir transformações concretas sociais ou políticas, e que não sejam simples 'laboratórios' onde os estudantes fazem experimentos com este trabalho.

As limitações principais do teatro do oprimido aqui são o seu alcance e a sua prática. Acho que nos Estados Unidos temos o desafio de sair do *modo teórico* (congressos, oficinas, demonstrações de técnicas, laboratórios etc) e entrar na *prática*. Já há exemplos disso, mas realmente só ocorrerá numa forma mais completa quando os próprios ativistas sociais que estão mais diretamente envolvidos em projetos baseados nas comunidades sirvam de coringas, além de participantes nas oficinas. Identificamos este princípio como o *praxis da proximidade* – que aqueles mais próximos ao desafio, problema ou tema são os mais qualificados para desempenhar o papel de líderes de coordenação deste trabalho, isto é, como coringas e organizadores comunitários.

O fato de que, nos Estados Unidos, o teatro do oprimido tem estado trancado nas torres de marfim da teoria talvez tenha produzido pelo menos um grande benefício: essas torres de marfim oferecem uma investigação profunda, crítica e bem pesquisada da ética deste tipo de trabalho. O teatro do oprimido pode ser reduzido a uma 'ferramenta', ou uma 'técnica', que

proporciona um método adicional para se ocupar com os problemas de comunidades. Contudo, é mais raro encontrar comunidades que pratiquem o teatro do oprimido e que estejam dedicadas ao diálogo rigoroso sobre a ética e filosofia dessas técnicas. Nos Estados Unidos, há rigoroso diálogo acadêmico sobre a aplicabilidade crítica do teatro do oprimido em situações cada vez mais complexas. Entre os especialistas deste campo estão Maddy Schtzman e Jan Cohen-Cruz, cujos livros co-autorados, *Playing Boal* e *A Boal companion*, investigam e problematizam de forma rigorosa a exploração do teatro do oprimido em cenários que estão mudando constantemente. A re-investigação rigorosa do próprio teatro do oprimido é indispensável para o teatro do oprimido – e acho que nos Estados Unidos estão avançando criticamente esse diálogo.

O nosso grupo em Los Angeles trouxe Boal a Califórnia do Sul em 4 ocasiões diferentes, entre 2001 e 2005, e as suas oficinas foram assistidas por milhares de artistas de teatro, educadores, terapeutas e ativistas. Desde então, o teatro do oprimido nesta parte dos Estados Unidos tem se tornado cada vez mais visível, não só devido à criação do nosso programa de graduação da Universidade de Califórnia do Sul, mas também no ensaio e desenvolvimento de projetos teatrais profissionais em Los Angeles, além de projetos baseados nas comunidades. É bastante comum que dramaturgos explorem jogos e

oficinas do teatro do oprimido para lhes ajudar a extrair narrativas. O grupo *Cornerstone*, pioneiro de teatro baseado nas comunidades, tem usado cada vez mais o teatro do oprimido no seu trabalho nas comunidades. O *Taper*, em Los Angeles, tem incorporado oficinas de teatro do oprimido no seu programa de treinamento para jovens e teatro na educação, titulado *Performing for Los Angeles Youth*. Eu pessoalmente fui convidado a inaugurar a conferência anual da Associação de Professores de Voz e Fala (VASTA), em Washington D.C., em agosto de 2012, com uma oficina de teatro do oprimido e teatro de imagem. No Reino Unido o *Royal Shakespeare Company* reconheceu o poder das técnicas de Boal nos anos 90, quando o convidou para dirigir *Hamlet*, mas agora o teatro profissional nos Estados Unidos está se equiparando, e empregando os métodos de Boal no desenvolvimento do auditório, na educação, nas técnicas de ensaio, no desenvolvimento do roteiro e na representação, convidando jovens, por exemplo, a fazer cenas de teatro de fórum em obras de Shakespeare.

Teatro do oprimido segue obtendo aprovação extensa entre educadores, artistas teatrais e terapeutas, mas acho que agora é mais decisivo do que nunca que os praticantes do teatro do oprimido, que dão treinamento por meio de oficinas e reuniões públicas, como simpósios, tenham o cuidado especial de preservar a ética fundamental, teorias e filosofias que fazem o teatro do

oprimido uma metodologia, e não só uma série de ferramentas ou técnicas.

'Ha muitas razões pelas quais o Teatro-Fórum pode ser atraente para a África.....contudo, há também dificuldades significativas.'

Por **Jane Plastow**, catedrática de teatro africano da Universidade de Leeds, Inglaterra. Tem publicado extensamente sobre o teatro, inclusive *African Theatre and Politics: The Evolution of Theatre in Ethiopia, Tanzania and Zimbabwe. A Comparative Study* (Rodopi, 1996) e, editado juntamente com Richard Boon, *Theatre and Empowerment: Community Drama on the World Stage* (Cambridge University Press, 2004).

O trabalho de Augusto Boal tem, em graus muito variáveis, permeado a África. Sem dúvida, o projeto mais forte e contínuo do Teatro-Fórum tem sido o trabalho do Atelier-Théâtre Burkinabè (ATB), em Burkina Faso, dirigido por Prosper Kompaore. Este trabalho está em cartaz desde 1978 e um grupo de membros tem dado instrução e performances por todo o país, muitas vezes em colaboração com organizações não-governamentais internacionais que provêm o financiamento. Nos anos recentes, uma parte importante do trabalho do grupo tem enfocado no problema da SIDA e do HIV. ATB também organiza um festival internacional de Teatro-Fórum que

atrai grupos de todo o mundo francófono. Tem havido outros experimentos com o Teatro-Fórum e outros elementos do Teatro do Oprimido em muitos países africanos, como a África do Sul, Zimbabwe, Uganda, Malawi , Etiópia e Eritreia, que são os exemplos que conheço pessoalmente. Como consequência disso, muitas pessoas têm ouvido falar sobre o Teatro-Fórum, mas relativamente poucas têm recebido um treinamento extensivo, ou usam a forma de uma maneira consistente.

Há muitas razões pelas quais o Teatro-Fórum pode ser atraente para a África. Muitas formas africanas de performance são participativas, e muitas sociedades têm sistemas de justiça autóctones onde as comunidades, em graus variáveis, têm uma oportunidade de falar. Além disso, em vários países o teatro nas comunidades tem sido reconhecido como um meio de difundir informação relacionada ao desenvolvimento socioeconômico. Contudo, há também dificuldades significativas.

Primeiro, em muitas nações, o modo dominante de teatro em comunidades é uma performance ao ar livre, aberta a todos. Muitas vezes é baseada num tema escolhido pela organização não-governamental que provê o financiamento. Às vezes, os grupos de teatro pesquisam o tema, mas outras vezes não. Frequentemente, a performance termina com uma discussão comunitária. Geralmente este teatro é didático e tem uma ideia pré-concebida das formas de comportamento ou das atitudes

que quer promover. Demasiadas vezes, quando o Teatro-Fórum é usado, este didatismo permanece. Os que fornecem os recursos financeiros têm uma ideia fixa do que querem promover e informam o debate em vez de promover o debate livre. Além disso, embora o debate comunitário pareça democrático, muitas vezes, só certas vozes são autorizadas a falar – geralmente vozes adultas e masculinas. Por exemplo, quando uma colega minha, Ali Campbell, experimentou o Teatro-Fórum numa aldeia em Eritreia, alguns sacerdotes locais rapidamente denunciaram uma discussão das possibilidades do controle de natalidade porque a achavam contra os preceitos da bíblia. Da mesma maneira, em áreas católicas da África, as discussões sobre o HIV e a SIDA têm sido severamente encurtadas por certas organizações financiadoras que se negam a promover o uso de preservativos. Para que estes trabalhos realmente tenham êxito, é possível que os praticantes deste tipo de teatro possam selecionar com mais cuidado a sua audiência, pelo menos no início, para dar voz às mulheres, aos jovens e a outros grupos.

Quando um governo estrangeiro ou uma organização não governamental financiam um projeto teatral, não estão muito interessados num debate aberto. Por isso, grande parte do Teatro-Fórum só finge deixar a conclusão aberta. A peça já foi construída de tal forma que o resultado desejado é fortemente promovido. Que eu

saiba, não há trabalho que realmente tenha surgido de dentro de uma comunidade e que tenha sido desenvolvido segundo as suas próprias preocupações. Contudo, em Uganda, em 2010, eu dirigi um projeto intergeracional para mulheres, e como parte da atividade final direcionada à comunidade universitária em Kampala, um grupo de alunas utilizou o Teatro-Imagem para demonstrar as dificuldades que têm as mulheres jovens em continuar com a sua educação uma vez que atingem a maturidade sexual. Fiquei muito encorajada pelo entusiasmo e intervenções sensíveis de muitos membros da audiência que experimentaram os novos meios para ajudar as jovens a convencer aos seus pais a permiti-lhes continuar com sua educação. Mas não conheço nenhum trabalho que tenha sido politicamente desafiante, e eu argumentaria que, em termos gerais, a visão de Boal tem sido emasculada pelas organizações financiadoras e grupos teatrais que procuram trabalho, e que simplesmente utilizam as técnicas de Boal como outro meio didático de informar usando o pretexto da participação.

Acho que Boal nunca visitou a África. Ninguém lá podia pagar os honorários que ele cobrava. Para utilizar os seus métodos para a libertação verdadeira, e realmente conferir poderes às comunidades, é preciso ter mais facilitadores extensamente treinados. Também se precisa mais trabalho que não é restringido por agências externas,

e atualmente não há nenhum indício de que isto esteja a acontecer.

CONCLUSÕES

Luís Chesney Lawrence e Mark Dinneen

Os capítulos deste livro consideram nas suas linhas as atividades principais, e a enorme influência das teorias e práticas teatrais de Augusto Boal, além dos esforços contínuos para aplicá-las nos contextos mais diversos. Contudo, também fica claro que Boal era uma figura controversa, e que a sua obra divide a opinião dos especialistas

Para alguns críticos, era um visionário que ensinou como o teatro poderia empoderar os socialmente oprimidos ou desfavorecidos e estimular a transformação social. Para George Wellarth, por exemplo, as realizações do *Teatro do Oprimido* são tão fundamentais que constituem ‘...a obra teórica mais importante do teatro dos tempos modernos’ (1979:36). Contudo, outros argumentam que essas realizações têm sido exageradas e que as suas significantes limitações são minimizadas pelos seus seguidores. Assim, outro crítico dos Estados Unidos, David George, declarou que muitas vezes o que tem resultado da aplicação dos métodos de Boal tem sido “....um meio amador de teatro no qual a intenção social é o único fator importante; o estudo rigoroso da técnica de atuação e atenção aos valores estéticos são ‘fascistas’” (1992:55). Entre estas opiniões divergentes há evidentes conceitos contraditórios sobre Boal e sobre o teatro; um

que valoriza as suas possibilidades como instrumento sociopolítico, y outro que põe em relevo as suas características estéticas e as habilidades evidentes postas em cena.

Se alguns críticos expressam certo ceticismo sobre os métodos do Teatro do Oprimido –até que ponto podem realmente democratizar a produção teatral e servir de estímulo para a transformação social–, outros por sua vez, questionam a teoria sobre a qual se fundamentam esses métodos.

Boal, em contraste com a sua nova formulação da ‘poética do oprimido’ desenvolve uma tese controversa sobre como o teatro, durante distintos períodos da sua história, tem funcionado como instrumento coercitivo. Começa referindo-se a Aristóteles para explicar como a tragédia grega expressa o código moral da Grécia Antiga, o qual facilitou o primeiro modelo de um teatro usado para reprimir e intimidar, ainda que segundo Milling e Ley, Boal realmente promoveu um “.....processo de amalgamação, síntese, reformulação e por último deformação dos escritos de Aristóteles, em que resumos são apresentados repetidamente sem referência a nenhuma fonte em particular” (Milling e Ley, 2001:152). Boal é acusado de reformular as teorias de outros para apoiar sua visão particular da evolução de um teatro de caráter repressivo e desta forma justificar a necessidade da sua nova forma de drama, na qual tenta converter o

espectador em ator protagonista –“espect-ator”- e o preparar para a práxis social. Inclusive muitos críticos que reconhecem o valor do Teatro do Oprimido põem em dúvida o razoamento teórico de Boal, como Paul Dwyer, por exemplo, que argumenta que, devido às deficiências da teoria, Boal não só tende a exagerar até que ponto as classes dominantes podem sujeitar mediante uma prática teatral ‘aristotélico’, ou seja coercitiva, mas também corre o risco de sobreestimar as possibilidades que tem sua poética do oprimido para restaurar o controle livre e popular sobre os meios de produção teatral (2005). Por sua vez, Milling e Ley concluem que embora o ensaio, “Poética do Oprimido”, no qual Boal explica como por em prática o seu novo teatro, seja um dos documentos de teoria teatral mais importantes de sua época, como a metodologia exposta se relaciona com a sua teoria da história do teatro é problemático (164-165). Muitos outros especialistas também se têm referido às limitações, contradições e omissões que se encontram nas escrituras de Boal. Por outro lado, como afirma Frances Babbage, “*Teatro do Oprimido* não é comentário desapaixonado, mas polémica, e o objetivo de Boal é convencer ao leitor da legitimidade e urgência do seu argumento” (2004: 39).

Uma variedade extraordinária de atividades caracterizou a longa carreira de Boal no teatro. Foi um diretor inovador, um dramaturgo criativo, um escritor com muita originalidade, um agente praticante

experimental do teatro permanente e um teórico teatral de renome internacional. As suas ideias e métodos não são aceitos por todos, mas têm gerado um debate positivo e animado sobre o papel do teatro na sociedade atual. O seu compromisso com o teatro popular estabeleceu-se cedo em sua carreira, quando escreve que o teatro foi sempre do povo e que foi arrebatado pela plateia, desde a época grega. A sua prática virou-se para o nível do indivíduo, com os pobres, desde ensiná-los a ler até formular leis, assinalando a eles que a sua aprendizagem teatral devia articular-se com os processos sociais de mundança que estavam a viver. Esta ética patente também aparece em sua dramaturgia, em montagens, -como no sistema “coringa”-, em sua vida política e em outras propostas artísticas lúcidas que perfilaram uma estética coerente com estas ideias.

Por estas razões, ninguém poderá negar que este amplo legado de Augusto Boal seja profundo.

Os colaboradores deste livro esperam que não só seja um relato equilibrado e crítico de grande parte de suas atividades, mas que também seja uma homenagem merecida, digna de sua vida extraordinária e de sua imensa contribuição para o teatro em todas partes do mundo onde seu trabalho foi transmitido.

Referências bibliográficas

- Babbage, Frances (2004). *Augusto Boal*. Abingdon. Routledge
- Dwyer, Paul (2005) 'Teoria negativa: Making Sense of Boal's Reading of Aristotle'. *Modern Drama*, 48:5, 635-685
- George, David (1992). *The Modern Brazilian Stage*. Austin. Univ. of Texas Press
- Milling, Jane y Ley, Graham (2001). *Modern Theories of Performance*. Basingstoke. Palgrave.
- Wellarth, George (1979). "The Theoretical Theories of Augusto Boal: A Commentary", en: Sandra Messinger (ed). *Studies in Romance Language and Literature*. Kansas. Colorado Press, 36-47. 2011.