

O teatro sem fronteiras de Augusto Boal: censura, exílio e a internacionalização de um método

Clara de Andrade ¹

Resumo²: Esta comunicação reflete sobre como o cerceamento da liberdade de expressão, a prisão e o exílio do teatrólogo brasileiro Augusto Boal acabaram sendo determinantes para a internacionalização de seu método, o Teatro do Oprimido. A reflexão apresenta três eixos principais: os impedimentos vividos por Boal em seu próprio país, com o acirramento da censura no Brasil pós-1968; o exílio latino-americano e a criação das primeiras técnicas de seu método; e os fatores socioculturais da França na virada dos anos de 1980, que contribuíram para a expansão transnacional do Teatro do Oprimido, hoje praticado globalmente.

Introdução

Em um movimento de expansão comparável apenas ao alcance mundial dos métodos de Stanislavski e de Bertolt Brecht, o método do teatrólogo e ativista político brasileiro Augusto Boal difundiu-se de tal forma pelo mundo que atualmente é praticado nos cinco continentes. Aquele mesmo diretor que nos anos de 1950 ajudou a trazer para o Brasil justamente “o método” de Stanislavski e as ideias de Brecht, é quem fez com que a América Latina pudesse, também, difundir um método teatral para o mundo: o Teatro do Oprimido, de Boal.

A ampla expansão internacional do Teatro do Oprimido, hoje praticado globalmente, suscita perguntas sobre as condições históricas e os aspectos metodológicos que proporcionaram tamanha difusão ao método.

¹ Atriz, cantora, professora e pesquisadora em teatro. Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO, tendo realizado estágio na Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Autora do livro *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*, editora 7Letras, 2014. Sua tese analisa a expansão transnacional do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, a partir da França. Professora visitante da Universidade Santa Úrsula. Recentemente, atuou e co-idealizou o espetáculo *Crônicas de Nuestra América*, a partir de textos de Boal do período de exílio. clara.and@gmail.com

² O presente trabalho foi elaborado a partir de minha tese de Doutorado intitulada “Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França: transformações locais e expansão transnacional” (ANDRADE, 2017), especialmente para apresentação na mesa “Teatro e Censura”, mediada por José Da Costa, como parte do Colóquio “A censura à prova do tempo”, realizado pelo Consulado da França no Rio, na Casa de Rui Barbosa, em maio de 2018.

Este trabalho, como parte de minha tese de Doutorado (ANDRADE, 2017), reflete sobre como o cerceamento da liberdade de expressão, a prisão e o exílio de Boal acabaram sendo determinantes para a criação e a internacionalização de seu método teatral.

O Teatro do Oprimido foi gerado quando Augusto Boal encontrava-se em trânsito, no período de seu exílio político (1971-1986) e, assim, atravessou fronteiras e regimes distintos. Na América Latina, as propostas de transformação radical da relação ator-espectador, como o *teatro-jornal*, o *teatro invisível* e o *teatro-fórum*, surgiram como resposta estética e política ao autoritarismo que assolava o continente. No exílio europeu, Boal passou a viver na França, onde houve maior sistematização e difusão de suas técnicas, que se espalharam por países da África e Ásia no contexto pós-colonial, até retornarem ao próprio Brasil da redemocratização.

Esta reflexão apresenta três pontos principais: os impedimentos vividos por Boal em seu próprio país, com o acirramento da censura no Brasil pós-1968; o exílio latino-americano e a criação das primeiras técnicas de seu método; e os fatores socioculturais da França na virada dos anos de 1980, que contribuíram para a expansão transnacional do Teatro do Oprimido.

1. Censura no Brasil pós-1968

Desde a segunda metade dos anos de 1950 e nos anos de 1960, Augusto Boal vinha exercendo intensa atuação como autor, diretor e introdutor de novas técnicas teatrais junto ao Teatro de Arena de São Paulo – onde criou os célebres Seminários de Dramaturgia e espetáculos históricos que exerceram forte papel de denúncia contra a repressão, como *Opinião e Arena Conta Zumbi*.

A censura radical que havia recaído sobre grupos como o CPC – Centro Popular de Cultura –, desde o golpe de 1964, só atingiu o Teatro de Arena no ano de 1968. Apesar da crescente atuação de censores em textos teatrais desde o período dos Seminários, a interferência da censura só ameaçou paralisar o grupo a partir da



realização da *I Feira Paulista de Opinião*, em junho de 1968, seis meses antes da promulgação do AI-5. Para este espetáculo, os cortes de cerca de 65% do texto praticamente impediram a sua realização.

Depois de redigido um pedido de liberação para a apresentação da *Feira*, assinado por Cacilda Becker – então presidente da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo e que havia se solidarizado com a situação –, a classe artística organizada ficou de vigília no Teatro Ruth Escobar até que a peça pudesse ser apresentada, em uma estratégia de desobediência civil contra a censura.

No dia seguinte, com o teatro cercado pela polícia, a classe manteve o estado de desobediência civil e avisou aos espectadores que a *I Feira Paulista de Opinião* seria apresentada no Teatro Maria Della Costa, onde Fernanda Montenegro realizava temporada. A atriz permitiu que seu espetáculo fosse interrompido para que os atores da *Feira* cantassem as canções que haviam sido proibidas. No terceiro dia previsto para a apresentação, diversos teatros de São Paulo encontravam-se cercados pela polícia. O elenco, acompanhado de espectadores, seguiu para a cidade de Santo André e apresentou, no Teatro de Alumínio, o texto integral da *Feira Paulista de Opinião* (BOAL, 2000, p. 257).

Nesse contexto de cerceamento, em sua busca incessante por um teatro político e libertador que pudesse sobreviver dentro de regimes ditatoriais, Augusto Boal se viu diante da necessidade de criar novas formas de atuação artística. O teatrólogo iniciou então a pesquisa das técnicas que vieram a desembocar no Teatro do Oprimido, buscando modos de transferir para a plateia os meios de produção da arte, ao invés de pensá-la somente como um produto acabado. Boal passou a investigar processos artísticos que viessem das pessoas comuns, como autoras de sua própria experiência estética.

Este traço apareceu primeiramente na criação do *teatro-jornal*, por iniciativa de um grupo de jovens atores, fruto do Teatro de Arena, na virada dos anos de 1970. Os atores se interessaram pela ideia que Boal havia desenvolvido com Vianinha, mas que nunca tinham chegado a realizar: montar espetáculos diários, com notícias de jornais da manhã. O *Teatro-jornal - Primeira edição*, ao mesmo tempo



em que apresentava um espetáculo diferente a cada noite para o público, com técnicas de se transformar uma notícia em cena teatral, fazia sessões para ensinar estas mesmas técnicas para grupos interessados em aplicá-las.

Naquele momento, dos mais repressivos da ditadura militar no Brasil, em pleno governo Médici, a montagem de cenas produzidas literalmente “do dia para a noite”, foi uma forma de escapar da ação da censura que, desde a promulgação do AI-5, em 1968, atuava de maneira cada vez mais forte sobre peças e grupos teatrais.

2. Exílio latino-americano

Porém, em 1971, Augusto Boal foi sequestrado e preso pela ditadura militar. O teatrólogo foi mantido no DOPS e no presídio Tiradentes, em São Paulo, por três meses, sob torturas e interrogatórios sistemáticos. No mesmo ano, Boal partiu para o exílio involuntário, vivendo afastado do Brasil por quinze anos – em mais uma forma de censura, agora, impedido de permanecer e trabalhar em seu próprio país (ANDRADE, 2014).

Foi durante o seu exílio na América Latina, cercado pelo autoritarismo, que Augusto Boal se deparou com a necessidade de criar o seu método de teatro popular. Primeiro, na Argentina, na situação camuflada de uma “ditadura democrática” (BOAL, 2000, p. 291), Boal experimentou o *teatro invisível* com um pequeno grupo de atores portenhos. Em seguida, no Peru, ao participar de um programa de alfabetização popular ao lado de Paulo Freire, diante de um grupo de matrizes indígenas heterogêneas que falavam múltiplos dialetos, Boal investigou a comunicação não-verbal, criando o *teatro-imagem*, alicerce de todo o método. Ainda no Peru, o teatrólogo diz ter “descoberto” (p. 197) o *teatro-fórum*, modalidade do Teatro do Oprimido que se espalhou pelo mundo, em que o espectador entra em cena e torna-se também ator, ou nas palavras de Boal, *espectator*.

3. França e a expansão transnacional

Em 1975, após a situação se agravar novamente na Argentina, Boal partiu para a Europa. No exílio europeu, o teatrólogo permaneceu dois anos em Portugal e, em seguida, se refugiou na França, fixando-se em Paris.

A chegada de Augusto Boal e do Teatro do Oprimido na França, em um momento de plena efervescência cultural no contexto pós-1968, suscitou um intenso debate de ideias sobre a aplicabilidade de suas técnicas e as formas do método em si, gerando um processo de constante auto-formulação do TO por parte dos artistas e intelectuais que se juntaram em torno do teatrólogo.

Ao ser praticado na França, o Teatro do Oprimido deparou-se com um terreno altamente fértil e, conseqüentemente, propício para o seu desenvolvimento e expansão. Uma série de fatores contribuíram para o processo de adaptação do método ao contexto da França naquele momento, fim dos anos de 1970 e início dos 1980, trazendo perspectivas novas que favoreceram o movimento de difusão internacional do Teatro do Oprimido.

O primeiro desses fatores foi o encontro profícuo do método com toda uma geração de artistas e intelectuais, que se juntaram em torno de Augusto Boal para formar o primeiro núcleo e centro de pesquisa/prática de Teatro do Oprimido, no ano de 1979, em Paris: o CEDITADE/*Groupe Boal-Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression - Méthodes Boal*. Esse encontro promissor fez com que o TO recebesse incessantemente as contribuições e reformulações teórico-práticas dos integrantes e colaboradores do *Groupe Boal*.

Tal processo gerou, no âmbito do coletivo, um movimento de contínua reflexão sobre a teoria e as diversas formas de aplicação do Teatro do Oprimido na França e em outros países no quais começou a ser praticado, para além das fronteiras francesas. Esse movimento de permanente transformação do método Boal foi sendo periodicamente registrado nos *Bulletins du Théâtre de l'Opprimé*—publicações desse núcleo pioneiro de Teatro do Oprimido na Europa que, muito



além de meras fontes documentais, afirmaram-se também como *corpus* de minha pesquisa de Doutorado (ANDRADE, 2017).

Do mesmo modo, o desejo de afirmação da identidade teatral do grupo e do próprio método de Teatro do Oprimido – devido ao caráter de formação artística dos quinze integrantes desse núcleo inicial constituído ao redor de Boal na França – exigiu também uma negociação do TO com as tradições estéticas com as quais o mesmo se deparou, ao ser aplicado pela primeira vez em território francês. Para os próprios integrantes do CEDITADE/*Groupe Boal*, tal negociação ocorreu em um processo de mútuas influências, como uma via de mão dupla.

Essas circunstâncias trouxeram um caráter de experimentação e pesquisa aos processos de criação do teatro-fórum e do Teatro do Oprimido como um todo, em sua primeira aplicação em território francês. Assim, Boal e seu grupo começaram a investigar e a desenvolver novas técnicas de Teatro do Oprimido na França, que depois foram incorporadas ao arsenal e conjunto do método. É o caso das técnicas sobre as opressões internalizadas do sujeito, *Le flic dans la tête* e *Arco-íris do desejo*.

A premissa da nova modalidade do método de que os mecanismos de opressão estão nas menores “células da organização social” (BOAL, 1996, p. 53), atuando inclusive como *policiais* “dentro” dos indivíduos, dialogava com o caldo cultural pós-68 e com os debates que vinham sendo travados no campo de ideias francês daquele período – que incluíam noções como as de “micropolítica” e “governamentalidade”. O estudo dos *Bulletins du Théâtre de l’opprimé* me permitiu observar, no entanto, que essa abordagem do Teatro do Oprimido significou mais que um passo na adaptação e diálogo do método com o meio intelectual francês e a realidade europeia de 1980.

A proposta de Boal de trabalhar com as opressões introspectivas expandiu os horizontes de possibilidades de compreensões e aplicações do Teatro do Oprimido. A abertura do método para se lidar com opressões advindas do campo da micropolítica, de núcleos sociais menores até mesmo do mundo sensível do indivíduo, possibilitou uma maior capacidade do Teatro do Oprimido de se adaptar



aos mais diversos contextos em que veio a ser aplicado. Se a opressão está em todo lugar, o Teatro do Oprimido pode ser utilizado em todo e qualquer lugar onde houver opressão, seja qual for o território, regime político, grupo social ou área de saber.

Assim, o TO passou a ser aplicado no campo da educação, da saúde mental, do *appliedtheatre*, como animação e formação sociocultural e, principalmente, como ação política local, enquanto ferramenta de grupos sociais e comunitários.

Soma-se a essa abertura dos campos de atuação do método o contexto político favorável à sua difusão na França dos anos de 1980: o apoio das políticas estatais do governo socialista de François Mitterrand. O método teatral latino-americano chegou na França justamente no momento em que as políticas públicas para o teatro transitavam da noção de “arte” para a noção de “cultura” como desenvolvimento social (URRUTIAGUER, 2014, p. 155). Diante da dificuldade do Estado de resolver conflitos políticos e étnicos, a cultura passou a atuar como ferramenta de mediação social. Ao ser praticado como uma dessas metodologias mediadoras, o Teatro do Oprimido pôde ser amplamente contemplado pelas políticas francesas de “descentralização teatral” ativas naquele contexto. Esse processo deu início à institucionalização do método e fez com que o TO rapidamente se irradiasse de Paris para a província, atuando em centros sociais espalhados por toda a França.

Tal amplitude dos campos de atuação do Teatro do Oprimido em território francês favoreceu consideravelmente o seu deslocamento pela Europa e além. Ao avistar essa trajetória de cruzamentos geográficos e culturais traçada pelo método, e tendo me debruçado em minha tese de Doutorado sobre o desenvolvimento do TO na fase em que Boal encontrava-se exilado na França, pude investigar historicamente e teoricamente como, a partir da condição de exílio, o Teatro do Oprimido adquiriu uma mobilidade e, ao mesmo tempo, uma abertura metodológica que proporcionaram a sua difusão em rede internacional (ANDRADE, 2017).



O exílio e o cerceamento da liberdade de Augusto Boal em seu país certamente também possibilitaram uma propagação maior do Teatro do Oprimido, através da rede de contatos do teatrólogo, especialmente na França. Em Paris, a criação do CEDITADE/*Groupe Boal* intensificou ainda mais esse processo de difusão do TO. Ao mesmo tempo, as publicações dos livros sobre o método em francês e inglês, depois em diversos idiomas, fizeram com que o Teatro do Oprimido se espalhasse geograficamente por toda a Europa e para países de outros continentes que Boal e os primeiros curingas franceses ainda nem haviam visitado.

Ao transitar da América Latina para a Europa, o Teatro do Oprimido se abriu para um movimento de expansão sem ponto de retorno. A experiência multicultural proporcionada pelo encontro de grupos sociais plurais na própria França, já apontava ao Teatro do Oprimido o caminho de sua internacionalização, que se completaria com sua difusão para outros países da Europa, África e Ásia.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, C. *Teatro do Oprimido de Augusto Boal na França: transformações locais e expansão transnacional*. 2017. 245 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

_____. *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

BOAL, A. *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *O Arco Íris do Desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

URRUTIAGUER, D. *Les mondes du théâtre: désenchantement politique et économie des conventions*. Paris: Harmattan, 2014.



