



Manifestação em enterro de estudante. Rio de Janeiro. 1968. Correio da Manhã. Arquivo Nacional

Augusto Boal e o Teatro do Oprimido

Augusto Boal and Theatre of the Oppressed

William Berger*

Resumo- Este artigo tem por objetivo apresentar, de forma breve, o caráter revolucionário da vida e da obra do teatrólogo e ativista político brasileiro Augusto Boal e sua criação coletiva no Teatro do Oprimido. Boal ficou mundialmente conhecido pela criação deste método, hoje praticado nos cinco continentes. Parte de sete tópicos que buscam relacionar o caminho da pesquisa com a trajetória de Augusto Boal: do Núcleo de Teatro Arena de São Paulo à atual expansão do método “Brasil adentro e mundo afora”, passando pela Ditadura Militar no Brasil. São os seguintes: 1. Metodologia; 2. O Oprimido e a Revolução: um diálogo entre conceitos e processos; 3. Augusto Boal: antecedentes, ditadura e criação do Teatro do Oprimido; 4. Teatro do Oprimido: as etapas iniciais do método; 5. Breve historiografia do Teatro do Oprimido; 6. O Teatro do Oprimido é um teatro revolucionário?; e 7. A Arvore do Teatro do Oprimido. Por fim, traça algumas considerações finais a respeito dos rumos do Teatro do Oprimido na atual conjuntura. **Palavras-chave:** Augusto Boal; Teatro do Oprimido; Teatro Arena; revolução; ditadura militar.

Abstract- This article aims to present briefly the revolutionary character of the life and work of Brazilian playwright and political activist Augusto Boal and his collective creation in Theatre of the Oppressed. Boal became known worldwide for creating this method now practiced on the five continents. He starts from seven topics that seek to connect the search path with Augusto Boal’s trajectory: from the Nucleo Arena Theatre of São Paulo to the current expansion of the method “Inside Brazil and around the world”, passing through the military dictatorship in Brazil. The topics are the following: 1. Methodology; 2. The Oppressed and the Revolution: a dialogue between concepts and processes; 3. Augusto Boal: background, dictatorship and creation of the Theatre of the Oppressed; 4. Theatre of the Oppressed: the initial steps of the method; 5. Brief Historiography of Theatre of the Oppressed; 6. The Theatre of the Oppressed is it a revolutionary theater? and 7. The Tree of Theatre of the Oppressed. Finally he draws some final thoughts about the direction of Theatre of the Oppressed in the current conjuncture.

Keywords: Augusto Boal; Theatre of the Oppressed; Arena Theatre; revolution; military dictatorship.

* Assistente Social, mestre em Serviço Social (PUC-Rio) e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social (UERJ). Ator, diretor e multiplicador do Teatro do Oprimido formado pela Escola de Teatro e Dança FAFI (ES), Escola de Cinema Darcy Ribeiro (RJ) e Centro de Teatro do Oprimido (RJ), sob coordenação artística de Augusto Boal (*in memoriam*). Bolsista FAPERJ. *Correspondência:* Rua Paula Matos, n. 40, Santa Teresa, Rio de Janeiro-RJ. Brasil. CEP: 20250-551. E-mail: <williambergere@hotmail.com>

Introdução

Quem é Augusto Boal? O que é Teatro do Oprimido? Por incrível que pareça, estas são daquelas perguntas que muitos brasileiros não saberiam responder. Talvez porque em nosso país as ditaduras tenham operado um verdadeiro dissenso em relação à memória e, principalmente, à memória da resistência social. Para tanto, o texto que aqui se apresenta busca dar cor e forma a um retrato pouco conhecido de nossa história recente: a atuação do Núcleo de Teatro Arena, do qual Augusto Boal foi diretor de 1956 a 1971, e sua trajetória no contexto do Golpe Militar de 1964, sua resistência durante a Ditadura Militar, desde a criação do Teatro Oprimido em suas primeiras formas (Teatro Jornal, Teatro Invisível, Teatro Imagem), o exílio de Boal, até a criação do Centro de Teatro do Oprimido; como este contexto fez surgir uma semente que cresce como frondosa árvore e se expande em outras árvores por todo mundo: o Teatro do Oprimido na atualidade se estende aos cinco continentes, praticado por milhares de pessoas e grupos nos mais variados contextos de enfrentamento à opressão.

Dividimos o texto, assim, em sete partes, que buscam mostrar o caminho da pesquisa e relacionar a trajetória de Augusto Boal com a criação, difusão e expansão do Teatro do Oprimido. São as seguintes: 1. Metodologia; 2. O Oprimido e a Revolução: um diálogo entre conceitos e processos; 3. Augusto Boal: antecedentes, ditadura e criação do Teatro do Oprimido; 4. Teatro do Oprimido: as etapas iniciais do método; 5. Breve historiografia do Teatro do Oprimido; 6. O Teatro do Oprimido é um teatro revolucionário? e 7. A Árvore do Teatro do Oprimido.

Dessa forma, o texto a seguir não tem a pretensão de esgotar o tema, mas dar uma modesta contribuição à construção da memória da resistência social em nosso país. Augusto Boal é um destes grandes protagonistas que continuarão por muitos e muitos anos em nossos gestos, falas e atos de resistência social.

1. Metodologia

Conforme Silva e Menezes (2001), pesquisar quer dizer, de forma bem simplificada, a procura de respostas para “indagações propostas”. Assim, aqui se entende a pesquisa científica como o processo pelo qual se realiza uma investigação, a qual se planeja, desenvolve e redige, levando em conta as normas metodológicas validadas cientificamente (RUIZ, 1989). Dessa forma, a pesquisa vem a ser uma atividade cujo objetivo é a resolução de problemas através da aplicação de processos científicos (GIL apud SILVA; MENESES, 2001).

A pesquisa é aqui entendida como atividade básica das Ciências na sua forma de descoberta da realidade. É uma ação prática e teórica de *ir*

ao encontro de, um processo permanente. Por aproximações sucessivas sempre descobre novas informações na junção de teoria e dados. A Pesquisa Social, em particular, leva em conta a História e as teorias sociais, bem como os posicionamentos diante da realidade, do desenvolvimento e da dinâmica da sociedade, onde se incluem preocupações e interesses de classe e de grupos específicos (MINAYO, 1994).

Portanto, metodologia da pesquisa é o caminho que o pensamento deve percorrer para a produção do conhecimento científico, enquanto uma prática de abordagem da realidade (MINAYO, 1994). É junção de método e teoria.

Escolhemos, pois, os seguintes procedimentos de pesquisa:

1. Pesquisa bibliográfica: a partir dos materiais publicados sobre a temática e os conceitos abordados (Teatro do Oprimido, Augusto Boal, Oprimido, Revolução);
2. Pesquisa documental: diários, fotografias, relatórios etc..

Assim, as reflexões que este artigo reproduz referem-se a uma década de formação, pesquisa, prática e difusão do Teatro do Oprimido por parte do autor e em parceria com curingas, multiplicadores e praticantes formados pelo Centro de Teatro do Oprimido, instituição criada e dirigida por Augusto Boal (*in memoriam*). O texto inédito, revisto e atualizado é parte do Trabalho de Conclusão de Curso em Serviço Social na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) sob o título “Teatro do Oprimido e Instrumentalidade do Serviço Social: um diálogo de saberes”, de autoria de William Berger com orientação da professora Ma. Arlete Correa, e parte da dissertação de mestrado em Serviço Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), do mesmo autor, sob orientação da professora Dra. Denise Pini Rosalém da Fonseca, com o título “O teatro do poder e o Teatro do Oprimido: formas de resistência e intervenção social em Caieiras Velhas, Aracruz-ES (2006-2011)”. (BERGER, 2012).

2. O Oprimido e a Revolução: um diálogo entre conceitos e processos

[...] Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão por acaso, mas pela práxis de sua busca, pelo conhecimento e reconhecimento de lutar por ela. (FREIRE, 1974, p. 31).

Neste trabalho, o conceito *oprimido* parte aqui da perspectiva de Paulo Freire e Augusto Boal, que pressupõe a noção de *opressão* e *libertação*.

O conceito de *revolução* parte de uma breve revisão bibliográfica e análise teórica com base em Löwy (2002), que terá sua unidade no conceito de *práxis* e *filosofia da práxis* de Antônio Gramsci para entender a unidade da obra de Marx revisitada por este autor. Cabe salientar que são apenas pistas para situar os conceitos e processos no debate do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, sem a pretensão de desenvolver detidamente os temas.¹

Para Freire (1974) o objeto de reflexão dos oprimidos é a opressão e suas causas, ocasionada por uma sociedade desigual que gera oprimidos e opressores.

Na visão deste autor, a opressão é um processo através do qual os oprimidos hospedam em si o opressor. A prática da pedagogia do oprimido e o Teatro do Oprimido são processos de descobrimento cultural, político, objetivo e subjetivo, da forma de agir dos opressores que os oprimidos introjetam. Ao entender quem é o opressor e que a sociedade gera a opressão, podemos entender melhor qual o nosso papel no processo de libertação. O “homem novo”, para o opressor, é o individualista ocasionado por uma sociedade dividida em classes antagônicas. Os oprimidos têm no opressor seu testemunho de “homem”, nos diz Freire (1974).

Isso causa, tanto no oprimido quanto no opressor, o “medo da liberdade”. Nos oprimidos, é medo de assumi-la; nos opressores, o de perder a “liberdade” de oprimir (FREIRE, 1974).

Ser homem na condição do oprimido é ser como o opressor, e para superar essa condição é necessário o reconhecimento crítico da opressão, agudizada em seus contextos particulares, que tem origem na desigualdade entre os homens, em uma sociedade dividida em classes. Para enfrentá-la é necessária a ação transformadora (*práxis*), capaz de gerar no ser não só a busca pessoal como também a coletiva. E esse anseio por libertar-se somente se faz concreto na concretude dos outros anseios. Esta perspectiva implica, assim, na ruptura com a sociedade capitalista tendo como horizonte a *Revolução*, que tem sua unidade na *filosofia da práxis* como auto-emancipação do proletariado (LÖWY, 2002).

Para Paulo Freire (1976, p. 80), “A revolução é um processo crítico, que demanda aquela constante comunhão entre a liderança e as massas populares.”

Desta forma,

Tal comunhão é uma característica fundamental da ação cultural para a libertação. É na prática desta comunhão, que se dá na prática revolucionária, que a conscientização alcança o seu mais alto nível. [...] (FREIRE, 1976, p. 81).

¹Para o leitor que se interesse pelo assunto, recomendamos vivamente a leitura de Lênin (1980), numa abordagem mais clássica do tema e o conjunto da obra de Marx em sua juventude, citada a seguir no corpo deste artigo. Para uma leitura mais detida sobre Libertação (e Liberdade), o debate no campo filosófico, e sua relação com a Revolução, recomendamos Arendt (1988).

Isto determina que “A consciência crítica não se constitui através de um trabalho intelectualista, mas na práxis – ação e reflexão” (FREIRE, 1976, p. 82).

A respeito da Revolução, partimos aqui da leitura de Löwy (2002), onde Rodnei Nascimento nos diz: “Na atividade revolucionária a mudança de si mesma coincide com a transformação das condições” (MARX; ENGELS apud LÖWY, 2002, p. 8).

A história do marxismo nos mostra que houveram, porém, tentativas de separar a obra prática da obra teórica em Marx, como fez Louis Althusser (LÖWY, 2002), o que redundou num fracasso sem precedentes. A obra madura de Marx n’O Capital só pode ser melhor entendida à luz dos textos da juventude (“A Ideologia Alemã”, “Manifesto do Partido Comunista”, “Manuscritos Econômico-Filosóficos”, “Miséria da Filosofia”, entre outros), textos que nos apresentam sua prática revolucionária e sua ideia de *revolução do proletariado*, numa leitura política e filosófica que vai do neo-hegelianismo de esquerda, comunismo filosófico, auto-emancipação do proletariado à síntese na *filosofia da práxis* (LÖWY, 2002).

Deste modo, a teoria da revolução em Marx (LÖWY, 2002) não é apenas um tema a mais e sim o que dá unidade à sua obra. Sua experiência no movimento comunista da Europa dá sentido à sua obra como unidade entre teoria e prática. O conceito de “prática revolucionária”, como nos diz Rodnei Nascimento em Löwy (2002, p. 11), torna-se “[...] o fundamento teórico da revolução comunista, como auto-emancipação do proletariado, isto é, de uma ação efetivamente transformadora e autônoma”.

Acrescenta o próprio Michel Löwy (2002, p. 18) mais à frente:

Gramsci insistia na ideia de que ‘a própria filosofia da práxis se concebe historicamente, como uma fase transitória do pensamento filosófico’, destinada a ser substituída numa sociedade nova, fundada não mais na contradição das classes e na necessidade, mas na liberdade.

Löwy (2002) nos apresenta sobre o conjunto da obra de Marx e seus intérpretes como chave de leitura aqui proposta a seguinte colocação:

Para os espíritos críticos que querem, no alvorecer do século XXI, não apenas interpretar o mundo, mas contribuir para mudá-lo, o desafio é aprender, como o jovem Marx, com as mais avançadas experiências de luta, as tentativas mais avançadas de auto-organização dos explorados e oprimidos [...].

É somente graças a um tal movimento que o comunismo com o qual sonhava Marx em 1848, deixará de ser ‘o passado de uma ilusão para tornar-se o futuro de uma esperança’. (LÖWI, 2002, p. 28).

A partir desta abordagem da Revolução como processo revolucionário, enquanto uma *filosofia da práxis*, inferimos que entra, aqui, o papel da subjetividade na luta pela modificação das estruturas, pois não se pode pensar objetividade sem subjetividade. Não há uma sem a outra, elas não podem ser dicotomizadas. Subjetividade e objetividade estão em permanente diálogo (FREIRE, 2003).

Freire (1974, p. 37) nos diz:

[...] Em Marx, como em nenhum pensador crítico, realista, jamais se encontrará esta dicotomia. O que Marx criticou e, cientificamente destruiu, não foi a subjetividade, mas o subjetivismo, o psicologismo.

Tanto no pensamento de Paulo Freire (1974) quanto no de Augusto Boal (2009), a tarefa histórica dos homens é transformar a realidade opressora de uma sociedade dividida em classes. Isso implica uma práxis autêntica: ação e reflexão. É “[...] a reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo. Sem ela é impossível a superação da contradição opressor-oprimidos.” (FREIRE, 1974, p. 38).

A pedagogia do oprimido e o Teatro do Oprimido são, pois, formas através das quais os homens e mulheres podem empenhar-se na luta por sua libertação e têm sua ação sobre a realidade opressora para objetivá-la e lutar para sua superação, simultaneamente (FREIRE, 1974).

Inferimos, pois, que essa inserção crítica dos seres humanos suscita o “projeto”, um mais além de si, como também suscita conhecer a realidade para transformá-la em suas raízes, num sistema desigual, que torna as contradições entre as classes dominante e trabalhadora, o pilar de sua sustentação.

Faz-se mister, assim, a realização, enquanto processo revolucionário, de trabalhos educativos que auxiliem e desenvolvam a organização dos oprimidos. O Teatro do Oprimido, como veremos especificamente adiante, aparece como metodologia privilegiada, como instrumento por excelência de *mediação*², ou seja, capaz de operar com seus participantes um movimento que vai do singular ao universal para entender a particularidade e transformar a realidade.

É importante salientar ainda que os oprimidos refletem a estrutura de dominação ao agredirem seus próprios companheiros. Esta dualidade, como vimos, deve-se ao fato de o oprimido hospedar o opressor. O Teatro do Oprimido vem auxiliar a todos os oprimidos a se verem como o espelho do outro, percebendo assim as contradições que reproduzimos em nosso cotidiano, em nossas ações e na sociedade que gera as situações de opressão. Dessa forma, Paulo Freire reforça que é preciso romper com toda forma de

² O debate sobre mediação em Marx, desenvolvido amplamente no Serviço Social brasileiro e latino-americano toma por base a obra de Pontes (2007).

agressão, auto-desvalia e conivência. A conquista da liberdade, e sua afirmação no mundo, passa pela conquista da liberdade do outro, pois “[...] ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão” (FREIRE, 1974, p. 52).

É preciso, portanto, romper a dependência emocional do oprimido para com o opressor. Essa descoberta não pode apenas ser feita em nível intelectual, mas no da ação, que também não é mero ativismo; deve ser, antes, um sério empenho de reflexão para que seja práxis, ação revolucionária (BERGER, 2008).

Em Paulo Freire (1976) e Augusto Boal (2009), a práxis é a razão nova da consciência oprimida, é a unidade ação-reflexão. É “ação cultural para a liberdade”, ação com os oprimidos, libertação da condição de “coisas”, depósitos. É também autolibertação, pois não é feita pelos outros, mas com o outro. É luta pela humanização e superação da contradição de uma sociedade opressora que inverte a relação sujeito-objeto, ou seja, coisifica o humano e reifica as mercadorias (fetiche em Marx), gerando, assim, opressores e oprimidos. É uma responsabilidade total: indivíduo ativo, amor à vida e não à morte. É co-intencionalidade, diálogo, consciência, desvelamento, recriação, presença, criatividade, engajamento e ensaio para a revolução.

3. Augusto Boal: antecedentes, ditadura e criação do Teatro do Oprimido

Embaixador mundial do Teatro pela Unesco (2009), indicado para o Prêmio Nobel da Paz (2008) pela criação do Teatro do Oprimido, Augusto Boal, filho de padeiro, nascido no bairro da Penha no Rio de Janeiro, ficou mundialmente conhecido pela criação deste método. Boal foi também o primeiro teatrólogo reconhecido mundialmente a se tornar vereador com plataforma político-teatral na cidade do Rio de Janeiro, onde surgiu o Teatro Legislativo, questionador e criador de leis a partir da participação popular da plateia, no meio da rua, feiras e até mesmo dentro dos teatros. Homem de Teatro, fundou o Moderno Teatro Brasileiro, quando, na década de 1950, ainda se fazia aqui um teatro de imitação europeia.

Augusto Boal foi exilado durante o Regime Militar nos anos 1970 por suas ideias e críticas, seus atos em prol da liberdade do ser humano e de sua necessária libertação, num contexto onde lhe foram retiradas todas as possibilidades de expressão.

Em 2009, nosso grande mestre e companheiro de lutas foi atuar nos palcos de nossas memórias, tornando-se imortal. Boal teve uma vida profundamente criadora de possibilidades, rompendo limites e criando formas de diálogo e compreensão para a transformação de realidades opressivas. Dentre elas permanece entre nós o legado do Teatro do Oprimido.

Falar de Augusto Boal, hoje, é falar do Teatro do Oprimido, embora sua trajetória comece muito antes, como diretor do Núcleo de Teatro Arena em São Paulo, de 1956 a 1971. Como Boal (2014) mesmo dividiu, foram 15 anos no Arena, 15 anos no exílio, 15 anos de volta ao Brasil.³

No Arena, dirigiu e trabalhou coletivamente com artistas como o grande diretor José Renato, o Zé Renato; Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, um de nossos maiores dramaturgos e diretores, que escreveu, entre muitos textos, os famosos “Chapetuba Futebol Clube” e “A Mais-valia vai acabar, Seu Edgar!”. Boal trabalhou também com Gianfrancesco Guarnieri, grande ator e primeiro dramaturgo brasileiro a colocar em cena personagens brasileiros, trabalhadores proletários e favelados, como em “Eles não usam Black-tie”, além de retratar, em seus textos, a realidade repressora da época e o movimento artístico-cultural (“Um grito parado no ar”), o assassinato do jornalista Werner Herzog (“Ponto de partida”), onde utiliza a linguagem alegórica, ou seja, o uso da metáfora para driblar a censurada ditadura militar, entre diversos outros.

Boal dirigiu também “Quarto de empregada” de Roberto Freire, “A farsa da boa esposa” de Edy Lima, “Fogo frio” de Benedito Ruy Barbosa, “Pintado de alegre” de Flávio Migliaccio, “O testamento cangaceiro” de Chico Pereira da Silva. Isto incluindo seus próprios textos como, entre muitas outras, as peças emblemáticas “Revolução na América do Sul”, “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Tiradentes”, pois Boal é também um de nossos maiores dramaturgos.

Para lançar esses novos dramaturgos, o Núcleo de Teatro Arena organizou o Seminário de Dramaturgia em 1958, que contou ainda com aulas dos grandes teatrólogos Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Ana Paula Rosenfeld, além de grandes atores e atrizes como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio, Vera Gertel, Benedito Ruy Barbosa, Paulo José, Dina Sfat, Joana Fomm, Juca de Oliveira, João José Pompeo, Lima Duarte, Myriam Muniz, Isabel Ribeiro, Dina Lisboa, Renato Consorte e Flávio Império. Contou também com o dramaturgo Jorge Andrade, que não fazia parte do Seminário, mas trazia suas peças para o grupo ler (SBAT, 2011).

Remanescente do Teatro Paulista dos Estudantes, Augusto Boal, recém-chegado dos Estados Unidos onde fez seu mestrado em Artes Cênicas na Universidade de Columbia, foi contratado para dar aulas do método Stanislavsky no Arena. Ao todo foram 18 espetáculos encenados pelo Arena, que foram do fracasso na estreia ao sucesso. Buscava nacionalizar os clássicos antigos e modernos, ao mesmo tempo em que lançava autores brasileiros com temáticas nacionais (SBAT, 2011).

³ Para o leitor que queira mais detalhes historiográficos, recomendamos a leitura: SANCTUM, F. *A estética de Boal – odisseia pelos sentidos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

A ruptura que o Núcleo de Teatro Arena propunha (e realizou) não se dava apenas no que diz respeito ao conteúdo, mas também à forma, pois o nome “Teatro Arena” não era mera casualidade. A plateia era disposta em formato circular com a cena acontecendo ao centro, como nos primórdios do Teatro Grego (séc. V a. C), dadas também as possibilidades do espaço ocupado pelo grupo, no Centro de São Paulo, à Rua Teodoro Baima. Confrontava, assim, os espectadores com a cena como uma totalidade. A proximidade dos atores com a plateia era tamanha a ponto de o ator interpretar o texto colado no espectador, e, ao passar o café, toda a plateia ser envolvida pelo cheiro.

Assim, o Arena foi criando uma nova linguagem que rompia com o ilusionismo do drama burguês europeu do século XVIII e XIX, que até então era importado para o Brasil como única forma de teatro praticada nos anos 1950. O drama burguês dispunha de um conteúdo alienado e alienante da realidade social, “imagens da classe dominante”, como dizia Boal (1980), lançando mão do recurso da chamada “quarta parede”, invisível, imaginada pelo espectador para criar uma ilusão naturalista da cena, no modelo do “palco italiano” que aparta a cena da plateia. E quem dirigiu grande parte dos espetáculos no epicentro de uma ruptura histórica, formal, conteudística, política e social, com essa forma de teatro burguês, foi justamente Augusto Boal.

O Arena deu, assim, cor e forma a um Teatro Popular, político e vivo no Brasil, inventando a tradição de um Teatro Brasileiro, Épico e Político, como o de Bertolt Brecht e Erving Piscator na Alemanha em meados do século XX, que rompia a “quarta parede” do naturalismo do drama burguês e colocava em evidência o caráter político da cena em relação com o contexto social. Em Brecht, por exemplo, o ator passa a dialogar com a plateia realizando um “efeito de estranhamento” ou “distanciamento” crítico do personagem e da cena, bem como da História. O Núcleo de Teatro Arena protagonizou uma verdadeira vanguarda cultural que deixa marcas até os dias de hoje.

O sistema Coringa, por exemplo, criado no auge do Arena com as peças “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Tiradentes”, será a marca privilegiada do Teatro Fórum de Augusto Boal, onde o *curinga* realiza um debate interventivo, no qual a plateia entra em cena e substitui os personagens, buscando uma nova realidade para a desconstrução da opressão. Se no teatro de Brecht a plateia podia falar e opinar, é só no teatro de Boal que ela entrará em cena para atuar.

Em 1968, Boal dirigiu a Feira Paulista de Opinião com “várias peças, várias músicas, artes plásticas à vontade” (SBAT, 2011, p. 19), com Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ferreira Gullar, entre outros. Conforme Boal (SBAT, 2011) foi a última manifestação que fizeram em liberdade. A peça “Opinião” foi censurada pela Ditadura Militar.

Boal nos relata:

Então começou a guerrilha teatral. Em três dias, todos os teatros de São Paulo estavam fechados, com polícia, exército, Marinha, Aero-náutica! Aí, nós ganhamos um habeas corpus e fizemos o espetáculo. Eles revidaram com violência. Destruíram o *Roda Viva*, jogaram bomba de gás lacrimogênio no Teatro Ruth Escobar. A gente veio para o Rio. Jogaram uma granada no palco do Teatro João Caetano. Fotografamos a granada. Era da Marinha e tinha o número da unidade que pertencia. Aí foi violência aberta mesmo. Começaram a matar gente. Veio o AI-5, no dia 13 de dezembro de 68. No dia 14 de dezembro, eu embarquei clandestino para Cuba. Uma loucura! Dia 13 o Golpe; dia 14 eu indo embora. (SBAT, 2011, p. 19).

Boal descreve seu percurso com o grupo de atores do Núcleo de Teatro Arena a esta altura da ditadura militar:

A viagem estava programada. Quase dei a volta ao mundo para chegar a Havana. Voltei dois meses depois. Estava quase impossível trabalhar. Em 1970, nós começamos uma turnê de *Arena Conta Zumbi* pelos Estados Unidos, estabelecendo elos para ter apoio fora. Cruzamos os EUA e o México. A gente se metia em qualquer lugar. Fazia o espetáculo e denunciava a ditadura. Na volta lembrei de uma ideia que tive com o Vianinha: ler os jornais pela manhã, ensaiar as cenas à tarde e apresentar à noite. Então, eu e alguns estudantes fizemos o chamado Teatro Jornal. Eram 12 técnicas de transformar notícias de jornal em cenas de teatro. A gente ia para as igrejas, sindicatos, escolas, e ensinava a fazer. Criamos mais de 50 grupos de Teatro Jornal em São Paulo. A gente trabalhava escondido. Em 71, eu fui a um festival em Buenos Aires e depois ia ao Festival de Nancy. Nesse intervalo eles me prenderam. Fiquei uns quatro meses preso. Havia acusações concretas. Duas pessoas, presas antes de mim, me acusaram. Fui para o pau de arara. Queria nomes. Nunca dei. Nesse momento em 71, a tortura estava comendo solta, mas não foram muitos os artistas torturados. Foi mais o pessoal da luta armada, intelectuais, estudantes, trabalhadores, militantes padeceram." (SBAT, 2011, p. 20).

A partir de então começam a tomar forma as técnicas como Teatro Jornal, Teatro Invisível e Teatro Imagem, que mais tarde viriam a formar o que Boal (1991) denominou de "Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas".

O Teatro do Oprimido forma-se, assim, como um conjunto de técnicas e formas de reflexão e ação política e social, com o objetivo de potencializar as capacidades expressivas dos oprimidos e romper com todas as formas de opressão e repressão aberta, pela compreensão e intervenção na realidade. Para tanto, veremos de forma breve, a seguir, as etapas iniciais do método e suas primeiras técnicas descritas detalhadamente no livro "Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas" (BOAL, 1991).

4. Teatro do Oprimido: as etapas iniciais do método

Uma arma para os oprimidos lutarem contra a opressão, pela libertação de todos os oprimidos do mundo. É assim que Augusto Boal define o Teatro do Oprimido (BERGER, 2012).

Os meios de produção do teatro estão constituídos pelo próprio ser humano, algo que não é tão fácil de se manejar. O corpo humano é sua primeira e principal fonte de gestos e sons (BOAL, 1991).

Conforme Augusto Boal, para se dominar os meios de produção teatral, é necessário conhecer o próprio corpo para torná-lo mais expressivo. Só após esse conhecer (-se) é que o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, o ajudem a liberar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista (1991, p. 143).

Conforme Boal (1991), essas etapas para a conversão do espectador em ator são respectivamente quatro e podem ser sistematizadas da seguinte forma:

Primeira Etapa – Conhecimento do Corpo – Sequência de exercícios em que se começa a conhecer o próprio corpo, suas limitações e suas possibilidades, suas deformações sociais e suas possibilidades de recuperação;

Segunda Etapa – Tornar o Corpo Expressivo – Sequência de jogos em que cada pessoa começa a se expressar unicamente através do corpo, abandonando outras formas de expressão mais usuais e cotidianas;

Terceira Etapa – O Teatro como Linguagem – Aqui se começa a praticar o teatro como linguagem viva e presente, e não como produto acabado que mostra imagens do passado:

Primeiro Grau – Dramaturgia Simultânea: os espectadores ‘escrevem’, simultaneamente com os outros atores que representam;

Segundo Grau – Teatro Imagem: os espectadores intervêm diretamente, ‘falando’ através de imagens feitas com os corpos dos demais atores ou participantes;

Terceiro Grau – Teatro-Debate: os espectadores intervêm diretamente na ação dramática, substituem os atores e representam, atuam!

Quarta Etapa – Teatro como Discurso – Formas simples em que o espectador-ator apresenta o *espetáculo* segundo suas necessidades de discutir certos temas ou de ensaiar certas ações.

Exemplo: 1) teatro jornal; 2) teatro invisível; 3) teatro fotonovela; 4) quebra de repressão; 5) teatro mito; 6) teatro julgamento; 7) rituais e máscaras (BOAL, 1991, pp. 143-144)

5. Breve historiografia do Teatro do Oprimido

Ao longo dos anos e em contextos determinados, as práticas do Teatro do Oprimido foram (e vêm) ampliando esse arsenal em novas técnicas, jogos, exercícios, tornando mesmo o Teatro do Oprimido uma frondosa árvore (BERGER, 2012).

Como vimos acima, o Teatro do Oprimido surge no final da década de 1960, quando grupos ligados ao Teatro de Arena de São Paulo trabalhavam com Teatro Jornal em sindicatos, associações, igrejas etc. (METÁXIS, 2001).

Depois de ser exilado pelo Regime Militar em 1971, Augusto Boal funda o Centro de Teatro do Oprimido em Paris e inicia a sistematização de sua metodologia (BERGER, 2012). Quando retorna ao Brasil em 1986, inicia o projeto da Fábrica Popular de Teatro, cujo objetivo era formar curingas, multiplicadores que pudessem desenvolver grupos populares de teatro por todo o estado do Rio de Janeiro. A partir de então se inicia a divulgação de sua metodologia.

Desse período, os curingas formados foram: Licko Turle (atualmente professor de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Valéria Moreira, Silvia Balestreri (hoje professora de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Claudete Félix (curinga ativa do Centro de Teatro do Oprimido), Luiz Vaz e Paulo Paol. (METÁXIS, 2006).

Mas como se processa a metodologia do Teatro do Oprimido? Tendo seu paralelo nas metodologias da Educação Popular Latino-americana de Paulo Freire e no pensamento da Teologia da Libertação – da qual Leonardo Boff, Dom Pedro Casaldáliga e Frei Beto são seus principais expoentes – o Teatro do Oprimido prima pela participação ativa do espectador – (uma palavra feia; conforme Boal (2007), melhor seria “espectador”) na cena teatral (BERGER, 2008).

A primeira etapa do Teatro do Oprimido consiste num conjunto de exercícios, jogos e técnicas teatrais que visam à desmecanização física e intelectual de quem o pratica. O Teatro do Oprimido é uma metodologia transformadora e propõe o diálogo como meio de refletir e buscar alternativas para conflitos interpessoais e sociais (METÁXIS, 2001).

Em seguida, constroem-se, com esses sujeitos, cenas teatrais onde eles expressem sua realidade e seus questionamentos retratados nas opressões que vivenciam. Convida-se, então, as pessoas do público, da comunidade, para intervirem na cena, realizando um verdadeiro ensaio e intervenção na realidade (BERGER, 2008).

Durante as décadas de 1980 e 1990, o Teatro do Oprimido se espalha sobre outras faces da questão social no Brasil e no mundo, inserindo-se no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), nos movimentos da terceira idade, das pessoas com deficiência, nas discussões/ações étnicas,

sobre o sistema prisional, nas discussões/ações de gênero, no orçamento participativo, nos fóruns, conselhos, em povos e comunidades tradicionais; e implica na participação, uma cultura que não fomos estimulados a desenvolver em um país eivado de ditaduras (BERGER, 2008).

Nos anos 2000, projetos nacionais e internacionais – como Fábrica de Teatro Popular do Nordeste, Brigada de Teatro Patativa do Assaré (MST), Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto (pelo Programa Pontos de Cultura), Teatro do Oprimido nas Escolas (pelo Programa Escola Aberta e Ministério da Educação), Teatro do Oprimido nas Prisões (pelas Secretarias Estaduais de Justiça), Teatro do Oprimido na Saúde Mental (em Centros de Atendimento Psicossocial), Teatro do Oprimido na Prevenção à Violência e Criminalidade (com as secretarias Segurança Pública - ES), Projeto Madalenas Teatro das Oprimidas (iniciativa de cunho internacional das curingas Bárbara Santos e Alessandra Vannucci, professora de Artes Cênicas da PUC-Rio) – concretizam o sentido da formação e da multiplicação pela expansão do método.

Com o falecimento de Boal em 2009, assume a direção artística do Centro de Teatro do Oprimido a curinga e atriz Helen Sarapeck, juntamente com a equipe de curingas, cenógrafos e músicos Claudete Félix (curinga), Flávio Sanctum (curinga), Geo Brito (curinga), Cláudia Simone (curinga), Olivar Bendelak (curinga), Cláudio Rocha (curinga), Janaína dos Santos (curinga comunitária), Alessandro Conceição (curinga assistente), Monique Rodrigues (curinga assistente), Roni Valk (músico), Cachalote Mattos (cenógrafo); e, no setor administrativo, Graça Silva.

A curinga Bárbara Santos, que assumiu durante décadas a coordenação geral ao lado de Augusto Boal, se muda para a Alemanha, fundando um novo espaço: o Kuringa Berlim, que vem expandindo e experimentando em nível internacional as propostas em curso, em conexão com o Centro de Teatro do Oprimido. Centenas de multiplicadores são formados por esses projetos “Brasil adentro e mundo afora”, perpetuando, assim, o sentido de sua origem. Nas palavras da curinga Bárbara Santos (2010) raízes e asas”, que, ao mesmo tempo, aprofundam-se no método, expandem-no com a multiplicação criativa!

6. O Teatro do Oprimido é um teatro revolucionário?

Nos anos de chumbo da Ditadura Militar, Boal apresentava uma peça que terminava sempre com os atores pegando em armas e conclamando a platéia a derramar o sangue e fazer a revolução pela nossa pátria (BOAL, 1996). Um dia, porém, nos relata Boal (1996), que o grupo foi se apresentar em um acampamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Ao final da apresentação, um camponês chamado Virgílio, de quem Boal nunca esqueceu o nome, o abordou parabenizando o grupo

pela apresentação e por pensar como eles. E como que comungando o mesmo ideal, os convidava a pegar suas armas, após o almoço, e participar de uma desocupação de um fazendeiro que estava expulsando um companheiro de sua terra. Boal (1996) diz ter ficado muito nervoso, mas mesmo assim consultou o grupo, que ficou em pânico. Ele retornou a Virgílio, explicando que as ideias do grupo de teatro eram sim revolucionárias, mas eles não podiam fazer aquilo, pois, suas armas eram cênicas, “de brinquedo”. Virgílio respondeu que não havia problema nisso, pois existiam armas suficientes no paiol e desta forma poderiam pegá-las. Boal retornou aos atores e atrizes do grupo que, com a nova notícia, de estado de pânico entraram em desespero.

Boal voltou a Virgílio e disse, muito embaraçado, que suas ideias e as de seus atores e atrizes eram revolucionárias sim, mas as armas eram de brinquedo e, apesar de seus ideais serem sinceros, não iriam pegar em armas. Virgílio olhou fundo nos olhos de Boal e perguntou: “Então quer dizer que o sangue que vocês pedem para derramar na peça é o nosso sangue e não do de vocês?!”. E virou as costas, deixando Boal a falar sozinho.

Boal (1996) diz nunca mais ter encontrado Virgílio, mas também nunca o esqueceu. A partir daquele dia, passou a não mais fazer um teatro panfletário, do tipo “façam isso ou aquilo”; ao invés, rompendo o silêncio, perguntava à plateia o que achavam e como poderia ser a cena em outra possibilidade.

Até que um belo dia – e sempre há um novo “belo dia” no Teatro do Oprimido, diz Boal (2009) – aconteceu uma situação com um grupo no Peru em que uma participante trouxe para a oficina algumas cartas que o marido guardava, cartas essas que eram da amante dele. Como ela não sabia ler e escrever, ele sempre a enganava dizendo que eram recibos do terreno que estavam comprando. Sempre que ela se aproximava do marido para conversar, este, nervoso, a mandava servir rapidamente o jantar. Ela, então, levou a situação ao grupo para que a ajudassem a resolvê-la.

Criou-se uma cena de Teatro do Oprimido e levaram a situação de opressão a público. Uma mulher da plateia se indignou muito e indicava aos atores como queria que fosse a intervenção. Só que nenhum dos atores e atrizes faziam da forma como ela desejava. Então, após algumas tentativas, quando a mulher da plateia já ia desistindo e saía chateada do encontro, Augusto Boal a indagou sobre por que ela estava se retirando. Convidou-a, então, para que subisse e fizesse ela mesma a cena do jeito que queria. A mulher subiu, executou a cena no lugar da atriz, abriu o jogo com o marido, deu-lhe uma surra – o primeiro ator do Teatro Fórum apanhou muito, conta Boal (2009), e a mulher era “bem forte” –, o perdoou e o colocou para servir o jantar para ela.

Assim surgiu a primeira intervenção do tipo Teatro Fórum, onde o próprio público é convidado a subir ao palco para realizar a intervenção na realidade retratada na cena teatral. Um verdadeiro ensaio para a própria

realidade. O Teatro Fórum vem sempre para responder a uma questão ou um problema que o oprimido e/ou o grupo ainda não sabe como resolver (BERGER, 2008).

No sistema teatral de Augusto Boal, a separação entre o público e a cena é revogada e aquele passa a intervir nesta diretamente, através da substituição do ator, com o *espect-ator* dando sua opinião na ação propriamente: como reagiria se estivesse na situação em que se encontra o personagem que opta por substituir, no intuito de descobrir, coletivamente, saídas possíveis para desconstruir a opressão que a cena retrata. Essa forma de Teatro do Oprimido, em que a plateia intervém e modifica a cena, chama-se Teatro Fórum e é uma das formas que se desenvolveram a partir das etapas que vimos acima. Serve para discutir de maneira crítica e participativa as opressões que são vividas no cotidiano (BERGER, 2008).

O Teatro do Oprimido parte do pressuposto de que o teatro já está em nós e que somos teatro (BOAL, 2009). Todo o trabalho realizado com as técnicas, jogos e exercícios do Teatro do Oprimido servem para potencializar nossas capacidades de seres criadores e produtores de cultura (BERGER, 2008).

Boal cria, assim, o conceito de *espect-ator*, pois aquele que antes era apenas espectador, aquele que vê e assiste passivamente, passa à expectativa de atuar. Boal (1991) diz que espectador é uma “palavra feia”, porque esse é um ser passivo, menos que um homem, e é preciso re-humanizá-lo, fazê-lo descobrir-se ativo, sujeito, ator, pleno.

O Teatro do Oprimido não é um fim em si mesmo, mas um instrumento através do qual os oprimidos se dizem e posicionam diante dos opressores, enfrentam a opressão. Para tanto, Augusto Boal (2003) lançou um livro sob o título “O Teatro como Arte Marcial”.

Outra dimensão que é intrínseca a esse teatro de luta é a da *participação*, entendida como única forma de se enfrentar a dominação e reafirmar os direitos conquistados ao longo da história das lutas da classe trabalhadora (BERGER, 2008).

O Teatro do Oprimido tem uma forma atraente para reunir pessoas, pois sempre parte das questões vivenciadas pelos participantes e amplifica suas capacidades criativas, através de exercícios e jogos que visam à desmecanização física e intelectual de quem o pratica (BERGER, 2008).

Diz Boal (1980) que o teatro historicamente tem sido apropriado pelas elites e colocado em imóveis luxuosos, pois quando o povo o pratica tende a se tornar perigoso. Quem faz teatro em geral são as classes dominantes, que produzem imagens acabadas, imagens da própria classe dominante, de um mundo que lhes é conveniente (BOAL, 1980). Assim, “[...] O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens” (BOAL, 1991, p. 180).

No Teatro do Oprimido, na poética do oprimido, o espectador não mais delega poderes para que atuem em seu lugar. Ele toma as rédeas

de sua própria ação, ocupa o palco, modifica a própria estrutura da cena (reflexo da realidade), a partir de uma ação consciente (BOAL, 1980).

A ação dramática passa a modificar a ação real, pois transforma gradualmente as consciências dos seus praticantes. Boal diz que o teatro pode não ser revolucionário em si mesmo, mas com certeza é um ensaio para a revolução (BERGER, 2008).

Fazer teatro nunca foi, nem deve ser, um privilégio reservado apenas às classes dominantes. Boal (1980) argumenta que todos os seres humanos são capazes de fazer tudo aquilo que um ser humano é capaz de fazer. Na arte burguesa, há uma clara separação: o artista produz e o espectador consome. A arte popular tem de romper com esse paradigma opressor.

Enquanto o povo continua a produzir suas formas de arte, outra forma é produzida para eles (cultura de massa). O Teatro do Oprimido é, entre outras coisas, um encontro entre a cultura popular e a cultura feita para o povo, na medida em que problematiza as imagens da realidade, as imagens produzidas com o intuito de massificar os espectadores, e expõe de forma direta as opressões contidas nos produtos, nas mercadorias, nos discursos, nas ações, no cotidiano (BERGER, 2008).

Boal (1980, p. 23) reforça:

O teatro do oprimido não foi inventado por uma só pessoa nem por pequenos grupos de pessoas. Não *nasceu* num determinado momento ou num determinado país. Sempre existiu! As mesmas formas que agora se tornam mais conhecidas e habituais (como, por exemplo, o *teatro invisível*) [que veremos na próxima sessão] existiram desde sempre em matizes diferentes, mas de forma essencialmente semelhante. [...].

O Teatro do Oprimido é um teatro-limite porque está entre a ficção e a realidade. E aí está o extraordinário poder desse instrumento para potencializar a luta, dar vez e voz a todos os oprimidos de todos os estratos de classe social, organizar as classes subalternas.

Em um proletário que durante o dia reivindica os direitos dos trabalhadores, mas à noite bate em sua esposa, há um opressor e, como dizia Boal (2007), precisamos romper com toda forma de opressão. O que observamos na prática com os diversos grupos de Teatro do Oprimido “Brasil adentro e mundo afora” é que há uma intensa apropriação do método por parte das classes trabalhadoras, jovens, idosos, negros, indígenas, mulheres, malucos (usuários da saúde mental), pobres. Há, a nosso ver, uma identidade popular e revolucionária, pois está em seu nascedouro como projeto de enfrentamento da repressão na Ditadura Militar no Brasil e do imperialismo estadunidense na América Latina. Atualmente se revigora e reatualiza na abordagem das múltiplas opressões vividas pelos sujeitos no cotidiano. O grande desafio é mantermo-nos fiéis à origem revolucionária

do método (conservação) sem perder a criatividade (renovação) (BERGER, 2008).

O Teatro do Oprimido vem romper com toda forma de opressão e estabelecer novas formas de vivenciar o mundo, descobrir um corpo pensante e atuante, produtor de sentidos (BERGER, 2008).

Ao pintar a imagem da minha opressão denuncio em traços, cores e formas a covardia do opressor em um sistema desigual. Ao produzir uma escultura a partir do lixo, mostro o ser humano que queremos e a situação de opressão que não mais aceitamos. Ao escrever meu nome sobre o papel, retiro-o da boca do opressor e das ordens intransigentes e passo a criar poesia. A palavra “Maria” deixa de ser sinônimo apenas de ordens a serem cumpridas e pode ser relacionada ao amor, à alegria, à liberdade, diz Boal (2009).

Para Boal (1980), as palavras “oprimido” e “espectador” são quase sinônimas. Num diálogo sempre haverá um espectador, que em seguida se torna ator. O que Boal (2009) abomina é a imposição arbitrária de um ser sobre o outro. O monólogo em nível social (um só ator fala e o espectador ouve) é sempre castrador, opressivo, autoritário, intransitivo (BERGER, 2008).

É preciso, pois, subverter essa ordem opressora dos monólogos que encontramos no cotidiano. E, mais que isso, quebrar a cadeia de opressão, dirigi-la em sentido contrário, contra o opressor, jamais a favor de uma nova opressão: em prol do desmonte da cadeia de opressão, a favor do diálogo, do exercício da escuta. Isso é um ato ao mesmo tempo ético e solidário (BERGER, 2008).

Boal (2009) nos chama a atenção para o fato de que somos muito mais do que pensamos ser; podemos nos expandir, “ser mais”, na expressão de Paulo Freire (1974). Todos nós podemos pintar um quadro, até mesmo os artistas plásticos. Todos podem fazer uma comida, até os cozinheiros. Todos podem fazer teatro, até os atores. Nem todo ser humano é poeta, mas todo ser humano que escreve um poema já se torna um poeta. É o fazer que nos faz, diz Boal (2009), o fazer é transformador.

É necessário nos desespecializarmos, desatrofiarmos, já que as especializações se tornaram verdadeiros gessos que impedem os seres humanos de se expandirem, de ousarem, de “serem mais”.

Assim, para Boal (1980, p. 30), “O teatro é uma linguagem entre outras linguagens possíveis. Todos podem utilizá-la, todos podem falar nessa linguagem, embora só alguns nela se especializem”.

Através de suas propostas sistematizadas do Teatro do Oprimido, Boal (1980, p. 30) pretende:

[...] mostrar caminhos através dos quais toda e qualquer pessoa, independentemente do seu *ofício*, pode igualmente desenvolver sua vocação de fazer teatro, utilizar o teatro como linguagem, embora não seja um *especialista* nessa forma de comunicação entre os homens.

Cada um dos exercícios do Teatro do Oprimido já é Teatro do Oprimido, pois fazem parte de uma totalidade. “Não são meros exercícios de *aquecimento*, que preparem alguma coisa que virá depois: são o início de um processo que se desenvolve através de etapas sucessivas e contínuas” (BOAL, 1980, p. 33).

Se podemos definir o Teatro do Oprimido, então o designamos como um método estético que reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais que objetivam desmecanizar física e intelectualmente seus praticantes. No entanto, mais que isso, o Teatro do Oprimido se tornou um movimento mundial, presente em diversos países nos cinco continentes, interligado através das práticas dos grupos e indivíduos que vão desde o Brasil (em diversos estados), à Europa; dos Estados Unidos, Canadá até a Índia, às Áfricas (Guiné Bissau, Moçambique, Angola, Sudão), Austrália e o Oriente Médio. Algumas das mais recentes oficinas da curinga Bárbara Santos, por exemplo, se deram para difusão do método em Israel, Palestina, Egito e Iraque.

O Teatro do Oprimido ganhou o mundo e quem ganha com isso somos nós, todos os oprimidos do mundo em processo de libertação, resistência e luta contra os opressores de todos os tipos em estratos de classes sociais (BERGER, 2008).

Atualmente o Centro de Teatro do Oprimido mantém e amplia o legado de Boal com novas e necessárias incursões nas áreas citadas, através de oficinas, eventos comemorativos, atos públicos e sistematização da rede nacional e internacional do Teatro do Oprimido, que nos integra e comunica entre praticantes, multiplicadores e curingas de todos os estados brasileiros e países de todo o mundo (BERGER, 2008).

O Teatro do Oprimido é uma metodologia abrangente que está em constante reconstrução por seus praticantes. Desta forma são sempre acrescentados exercícios que surgem das práticas do Teatro do Oprimido “Brasil adentro e mundo afora” em grupos, movimentos sociais, projetos, instituições etc. Formando-se, assim, uma frondosa árvore, a “Árvore do Teatro do Oprimido”, que ganha sentido, expande sua copa, multiplica suas sementes e, sobretudo, aprofunda suas raízes diante de um contexto extremamente repressivo e regressivo nos atuais moldes neoliberais e neodesenvolvimentistas de um capitalismo agonizante.

7. A Árvore do Teatro do Oprimido

O Teatro do Oprimido é hoje representado metodologicamente sob a forma de uma árvore (Figura 1). A “Árvore do Teatro do Oprimido” começa sempre pelo seu alimento, que são a Ética e a Solidariedade. Não em seu sentido despolitizado do neoliberalismo, mas em sua potência criativa e crítica da ação transformadora e revolucionária (práxis). Todas as

cenar surgem de uma urgência, uma necessidade do grupo, uma opressão que seus participantes vivenciam e querem discutir com a sociedade (BERGER, 2008).

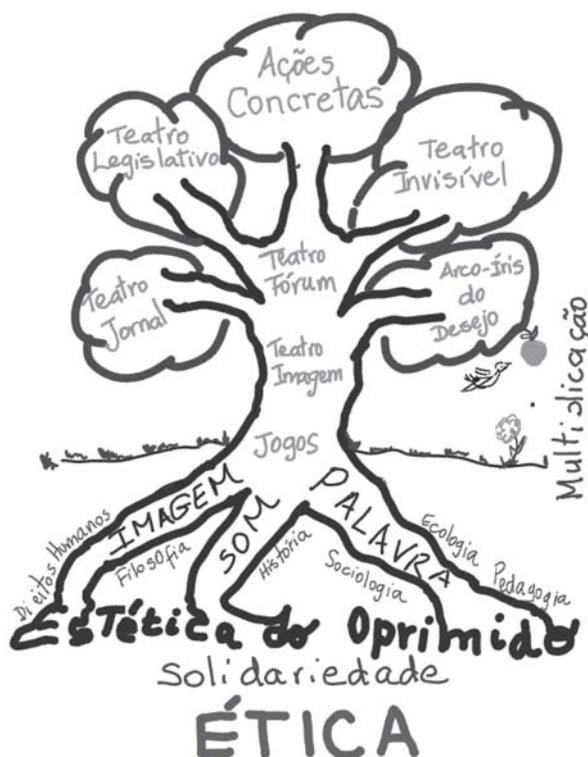


Figura 1: Árvore do Teatro do Oprimido: uma Imagem do método.
 Fonte: Centro de Teatro do Oprimido, 2008.

O chão, a base que sustenta todas as intervenções do Teatro do Oprimido, é a realidade, consubstanciada na Economia, na Política e na Cultura. As raízes que alimentam a Árvore do Teatro do Oprimido são três: a palavra, o som e a imagem (BERGER, 2008).

A História e a Filosofia e também a Sociologia, a Ecologia, a Pedagogia, os Direitos Humanos, etc. embasam todas as discussões (BERGER, 2008).

Todos os exercícios do Teatro do Oprimido se estruturam sobre três alicerces da comunicação: palavra, som e imagem (raízes axiais). A palavra, recriada, está associada à poesia, à narrativa e ao teatro. O Som privilegia aqueles produzidos no e pelo corpo e com objetos do lixo (o lixo tem a ver com o que é rejeitado, desprezado; o oprimido. Por isso temos

que recriá-lo). E a imagem, alegoricamente, expressa sempre a cara de cada grupo praticante do Teatro do Oprimido.

As imagens falam, gritam, cantam, dançam, expressam. Cada grupo de Teatro do Oprimido é incentivado a criar sua bandeira, que é uma versão crítica do grupo sobre a bandeira do Brasil (BERGER, 2008).

O Teatro Fórum, como vimos, propõe a intervenção do público na cena e surgiu espontaneamente, como uma descoberta, com a primeira *espect-atriz* entrando em cena para mostrar sua ideia em uma apresentação no Peru. Hoje tem sido a forma mais praticada pelos grupos de Teatro do Oprimido em todo o mundo.

O Teatro Invisível surgiu durante o exílio de Boal, na Argentina, e se desenvolve da seguinte maneira: alguns atores ensaiam um texto que re-trate uma situação que seja uma necessidade do grupo. Depois de alguns ensaios, vão para a rua ou um ônibus, algum espaço público. As pessoas nesse espaço não sabem que a situação representada se trata de teatro e os atores fazem de tal forma a convencer as pessoas de que é uma situação cotidiana. Dentro dela, alguns atores soltam frases que levem a uma discussão mais política sobre o que seria meramente cotidiano, “natural”, sem essa necessária mediação. Não se diz que é teatro ao final da intervenção, e daí seu caráter invisível. A intenção é que as discussões continuem nos ônibus, casas etc. Ao final, os atores, um a um, saem da situação e retornam ao grupo para discutir os resultados – longe dali, é claro (BERGER, 2008).

O Teatro Legislativo surgiu nos anos 1990 no período do mandato de Boal como vereador da cidade do Rio de Janeiro, e é uma mistura interessante de Teatro Fórum com o ritual da câmara legislativa. Consiste no seguinte: após a apresentação da cena de Teatro Fórum que mostra uma situação de opressão, realizam-se as intervenções do público com as pessoas da plateia subindo ao palco e mostrando suas propostas para romper com a situação de opressão. Depois disso, retira-se encaminhamentos que serão transformados em propostas de leis.

No mandato de Boal, foram aprovadas 15 leis (13 municipais e 2 estaduais, e existem mais algumas em tramitação). Todas foram retiradas das demandas discutidas na rua e em diversos espaços públicos, tendo a intervenção ativa dos participantes. Uma dessas leis, por exemplo, foi uma sugestão de uma menina de 15 anos em uma apresentação de Teatro Fórum e sessão de Teatro Legislativo no meio da rua, a respeito do tema “DST AIDS”. A sugestão dela virou um projeto de lei que foi aprovado e hoje serve de base para um amplo programa na Secretaria de Saúde do município do Rio de Janeiro, entre diversas outras experiências em variadas áreas como Terceira Idade, Saúde Mental, Criança e Adolescente, Juventudes, Reforma Agrária, Racismo, Direitos Humanos etc.

O “Arco-íris do desejo” consiste em uma série de exercícios que trabalham com as demandas subjetivas. Surgiu durante o exílio de Boal na década de 1970, quando ele passou a praticar o Teatro do Oprimido na

Europa. As pessoas com as quais praticava diziam que não tinham problemas econômicos e políticos como na América Latina, onde surgiu o Teatro do Oprimido (estavam vivendo os efeitos finais da doce ilusão do *Welfare State* – Estado de bem-estar social – Social-democracia), mas reclamavam de solidão, depressão, tristeza, problemas (sociais!) de ordem subjetiva. Por isso, Boal estruturou uma série de exercícios e jogos que culminaram no “Arco-íris do desejo”. A intenção final de Boal era fazer com que as demandas desses exercícios fossem levadas para o Teatro Fórum e discutidas socialmente, para que fossem encontradas saídas coletivas: ver o quanto de objetivo temos no subjetivo (BERGER, 2008).

Em seu livro “O Arco-íris do desejo”, Boal (2006, p. 52) diz:

[...] Ser ator é perigoso; porquê? Porque a catarse que assim se busca não é inevitável. Mesmo tendo todas as seguranças da profissão, mesmo tendo todas as proteções dos rituais teatrais, mesmo que se estabeleçam teorias sobre o que é a ficção e o que é a realidade, mesmo assim esses personagens despertados podem se recusar a voltar a dormir, esses leões podem se recusar a voltar para o zoológico das nossas almas e às suas jaulas. Se assim é, podemos pelo menos contemplar a hipótese contrária: uma personalidade doente pode, teoricamente, tentar despertar personagens sadios, e isto com a intenção, não de reenviá-los ao esquecimento, mas de misturá-los à sua personalidade. Se tenho medo, tenho dentro de mim o corajoso; se posso acordá-lo, posso talvez mantê-lo desperto. [...] Se o Ator pode ficar doente, o doente pode ficar Ator.

O Teatro Jornal surgiu na década de 1970, quando Boal praticava Teatro do Oprimido em associações, sindicatos e igrejas para discutir a questão política no Brasil e enfrentar a Ditadura Militar, partindo das notícias de jornal à criação de cenas e debate com a plateia, subdividido em 12 técnicas simples (BERGER, 2008).

As Ações Diretas acontecem quando o grupo preparado vai para a rua, para o espaço público realizar as intervenções diretas na realidade (BERGER, 2008).

O Teatro Imagem surgiu no Peru quando Boal praticava teatro com indígenas de diversas etnias que falavam línguas diferentes. A ausência da palavra potencializa a criação das imagens com os corpos dos participantes. Um dos exercícios, por exemplo, visa montar a imagem da opressão através de expressões com os corpos dos integrantes do grupo; montar verdadeiras fotografias da cena. Uma pessoa sempre ficará de fora como testemunha, para dizer se a imagem montada realmente retrata a crise. Deve-se realizar rodízio de imagem com diferentes pessoas para montar e para ser testemunha.

Na pintura: conta-se uma história com três imagens pintadas pelo grupo. Deixar sempre que o público faça primeiro seus comentários, depois o grupo que apresentou também se manifesta. Nas esculturas: com objetos

diversos e materiais recicláveis, montam-se esculturas da situação de opressão e cria-se figuras de seres humanos, onde cada participante coloca um objeto por vez sem tirar do lugar a posição do objeto de outra pessoa. Deve-se experimentar também em diversas posições no espaço (BERGER, 2008).

A realização de exercícios de imagem da cena descondiciona o aprisionamento do corpo, das ações e da imaginação que a palavra pode criar se começamos direto pelo texto. Na Estética do Oprimido os objetos também contam história, integrados na tríade Palavra – Som – Imagem, para potencializar as faculdades perceptivas dos oprimidos. Nesse processo são experimentadas diversas linguagens artísticas (BERGER, 2008).

A Multiplicação, representada pelo fruto e pelo pássaro, é o sentido de ser do método: é através da multiplicação, ganhando asas, que o método se expande e aprofunda suas raízes. Como a curinga Bárbara Santos (2010) nos provocou em seus seminários internacionais “Raízes e Asas” no Centro de Teatro do Oprimido: “[...] uma contradição aparente, ao mesmo tempo em que aprofunda suas raízes a expande com as asas da criatividade” (SANTOS, 2010). O multiplicador é o responsável pela chegada do método nos mais diferentes lugares. Boal (2009) sempre gostava de enfatizar, em seus seminários nacionais e internacionais com os multiplicadores, que é através deste sujeito que o método se alimenta e se expande (SANTOS, 2010).

Considerações finais

“Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma!” (BOAL, 2009 apud CANNABRAVA FILHO, 2014)⁴

O percurso de um ser humano permeado por suas ações no tempo e no espaço evidencia o caráter político dos meios, técnicas e formas de expressão. O Teatro, como arte, forma de representação, objetivação, leitura e transformação da realidade, ganha seu lugar no rol das grandes disciplinas quando implica um caráter dinâmico para ler e intervir na realidade.

Augusto Boal faz jus ao dinamismo de seu ofício e busca democratizar os meios de produção da arte, que foram historicamente apropriados pela burguesia, quando esta passa a cercear a própria capacidade dos seres humanos como produtores de cultura, a fim de criar consumidores apáticos e espectadores passivos da História.

Retomar as possibilidades criativas através do Teatro, por exemplo, independente de qualquer profissão que se exerça, implica a retomada do sentido político de nossos gestos, falas e atos, que expressem o mundo que desejamos e a realidade que não mais queremos. As gerações de traba-

⁴ Disponível em: <<http://jornalgn.com.br/blog/alfeu/augusto-boal-o-subversivo-maravilhoso>>. Acesso em 22 set. 2014.

lhadores, artistas, intelectuais, militantes que padeceram na Ditadura Militar no Brasil e nas ditaduras latino-americanas, e os que resistiram e criaram formas de enfrentamento da opressão no sistema capitalista neoliberal e neodesenvolvimentista, são a prova cabal de que não existe impossibilidade de mudanças. As transformações, porém, implicam um projeto ético-político compartilhado em prol da garantia e ampliação dos direitos sociais em uma perspectiva revolucionária.

Perder de vista essa dimensão participativa da vida política dos seres humanos significa, a nosso ver, abrir mão de todas as lutas travadas, de todo sangue derramado, de toda lágrima vertida num campo de batalha.

As ditaduras continuam ainda hoje sob a forma das opressões, da corrupção política, da criminalização da pobreza e dos movimentos sociais em favor da acumulação do capital e da concentração da riqueza. As multidões que vão às ruas nos dias de hoje, igualmente reprimidas com a força armada como nos anos 1970, apontam para uma indignação coletiva que vem crescendo e que, a despeito do “pão e circo” dos megaeventos olímpicos e da cultura de massa, por exemplo que nos é enfiada nos cérebros desde a mais tenra infância, pode ser potencializada com a prática da participação dos cidadãos em muitas formas. Dentre elas, o Teatro do Oprimido continua a ser uma arma viva e atuante para a cidadania, pois como Augusto Boal (2009 apud CANNABRAVA FILHO, 2014) enfatizou em seu discurso no recebimento do título de “embaixador mundial do teatro” pela Unesco, “[...]cidadão não é aquele que vive em sociedade, é aquele que a transforma”.

Referências

ARENDDT, H. *Da revolução*. Trad. São Paulo: Editora Ática & Editora da UNB, 1988.

BERGER, W.; CORREA, A. *Teatro do Oprimido e instrumentalidade do Serviço Social: um diálogo de saberes*, 2008. 111 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Serviço Social) – Departamento de Serviço Social, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

BERGER, W; FONSECA, D. P. R. *O teatro do poder e o Teatro do Oprimido: formas de resistência e intervenção social em Caieiras Velhas*. Aracruz, ES (2006-2011). 2012. 183 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Departamento de Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2012.

BOAL, A. *Stop: c'est magique*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

_____. *O arco-íris do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. *Jogos para atores e não-atores*. 10 ed. Prev. e ampliada. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2007.

_____. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

CANNABRAVA FILHO, P. *Augusto Boal: o subversivo maravilhoso*. Disponível em: <<http://jornalgggn.com.br/blog/alfeu/augusto-boal-o-subversivo-maravilhoso>>. Acesso em: 22 set. 2014.

CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO. *Projeto Teatro do Oprimido na prevenção à violência e à criminalidade*. Rio de Janeiro – RJ e Vitória – ES. 2008. Mímeo.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LÊNIN, V. I. O Estado e a revolução (1917). In: LÊNIN, V. I. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1980.

LÖWY, M. *A teoria da revolução no jovem Marx*. Petrópolis: Vozes, 2002.

METAXIS. Informativo do Teatro do Oprimido, CTO. n.1. abr. 2001. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2001.

_____. Informativo do Teatro do Oprimido, CTO. n. 2. abr. 2006. Rio de Janeiro: J. Sholna, 2006.

MINAYO, M. C. de S. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo/Rio de Janeiro: : Hucitec/Abrasco, 1994.

PONTES, R. N. *Mediação e serviço social: um estudo preliminar sobre a categoria teórica e sua apropriação pelo serviço social*. São Paulo: Cortez, 2007.

RUIZ, J. A. *Metodologia científica*. 13 ed., São Paulo: Atlas, 1989.

SANTOS, Bárbara. *Seminário Raízes e Asas I*. Rio de Janeiro, Centro de Teatro do Oprimido. 2010.

SBAT. Revista de Teatro, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. n. 525, ed. mai/jun. Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, E. L.; MENEZES, E. M. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 3 ed. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.

Recebido em 22 de junho de 2014.

Aceito para publicação em 4 de agosto de 2014.