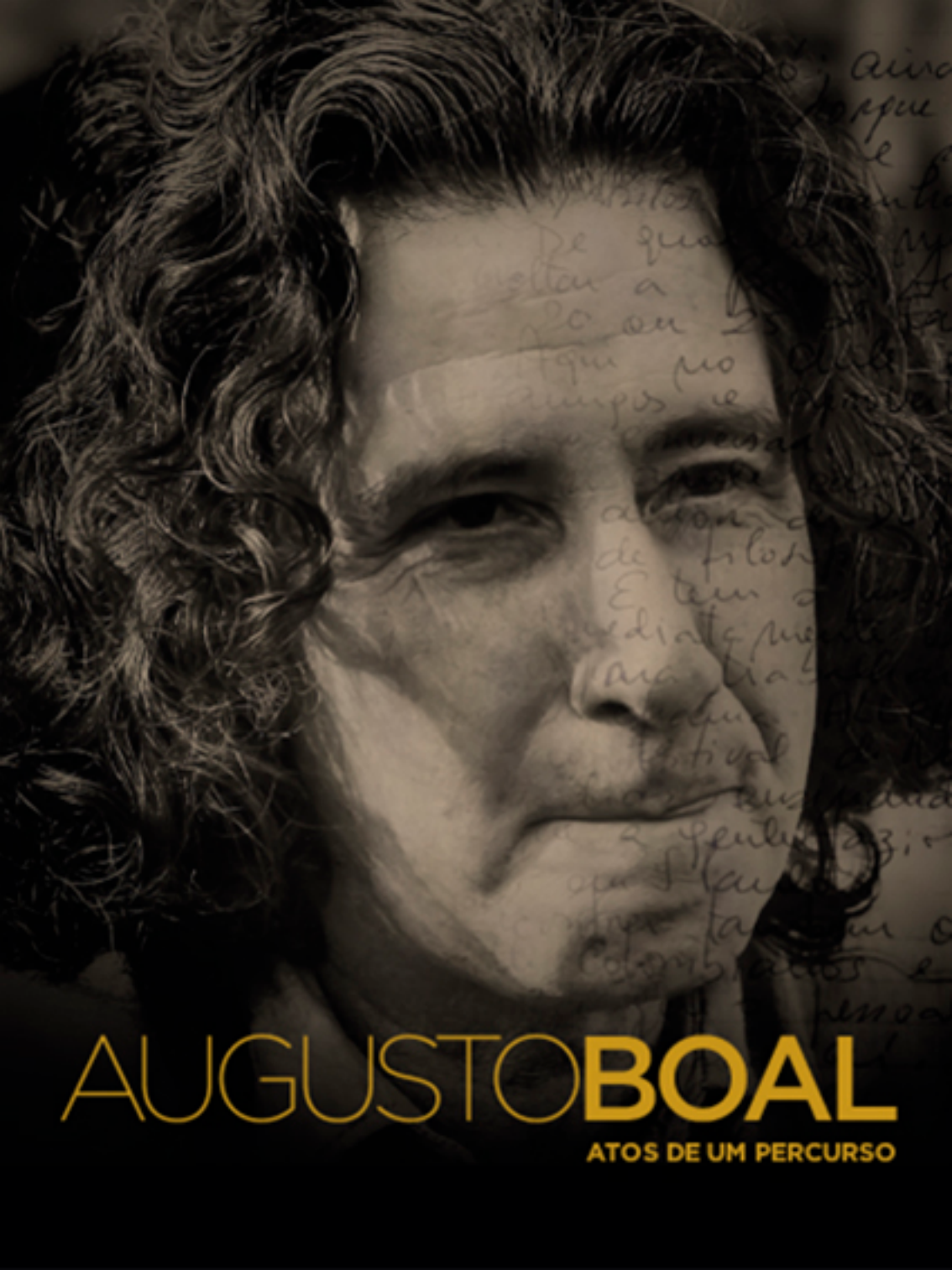




AUGUSTO **BOAL**

ATOS DE UM PERCURSO

AUGUSTO **BOAL**

ATOS DE UM PERCURSO

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

AUGUSTO **BOAL**

Exposição · Teatro · Show · Leituras · Oficina

Centro Cultural Banco do Brasil
Rio de Janeiro

14 de janeiro a 16 de março de 2015

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam *Augusto Boal*, retrospectiva sobre a vida e a obra do dramaturgo carioca, que atuou também como diretor, professor e ensaísta. Complementando a homenagem, está também programada a realização do espetáculo *Cancioneiro de Boal*, com repertório composto por músicas utilizadas em peças do autor, de uma de uma montagem com atores da Companhia do Latão, dirigida por Sérgio de Carvalho, além de oficina e leituras dramatizadas.

Apaixonado pelo teatro desde cedo, Boal teve textos encenados no Brasil e no exterior. Criou o Teatro do Oprimido, método composto de exercícios, jogos e técnicas de interpretação, hoje estudadas em vários lugares do mundo. Encarando a dramaturgia como poderosa ferramenta de transformação, esteve à frente do Teatro de Arena de São Paulo e participou de projetos que abordavam os muitos problemas sociais e políticos do País. Com a repressão instituída durante o período militar, chegou a ser preso e torturado, exilando-se por cerca de quinze anos. O acervo da exposição abrange seis décadas de uma produção engajada e reflexiva, que ocupa um lugar de destaque no panorama da arte dramática brasileira.

Com a realização deste projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o seu apoio ao teatro nacional e o compromisso com o acesso democrático à cultura e com a formação de público.

Centro Cultural Banco do Brasil

INDICE

Cheguem mais perto! • Cecília Thumim Boal **08**

Arquivo Boal na UFRJ • Priscila Matsunaga **10**

Laboratório da práxis • Sérgio de Carvalho **12**

1953-1955

Da Química ao Teatro • Maria Sílvia Betti **14**

1956-1963

Laboratórios do Teatro de Arena • Paula Chagas **28**

1964-1967

Arte de esquerda no pós-64 • Paulo Bio Toledo **48**

1968-1971

Teatro político em tempos de repressão •
Eduardo Campos Lima **68**

1972-1976

Exílio na América Latina • Patrícia Freitas Santos **86**

1977-1985

Teatro do Oprimido na Europa • Clara de Andrade **100**

1986-1996

Teatro popular pós-ditadura • Geo Britto **116**

1997-2009

Para uma estética do oprimido • Bárbara Santos **132**

Cecilia • Augusto Boal **147**

Sobre diferentes tempos da mesma guerra • Julian Boal **149**

Sobre a publicação

CHEGUEM MAIS PERTO!

Estamos aqui, reunidos, para contar quem foi Augusto Boal. Augusto gostava da mãe, gostava do mar, gostava das pessoas e gostava, acima de tudo, de pensar. Gostava de pensar e convidar todos e todas a pensar com ele. O seu teatro, o seu trabalho, a sua obra toda são um convite para pensar juntos, para pensar sempre. Para abrir olhos e ouvidos e não se deixar enganar, para não deixar de buscar alternativas. Augusto Boal nos deixou um importante legado do qual sou uma das depositárias. Agradeço a todos aqueles que me ajudam na sua preservação. Neste evento queremos dar uma pequena mostra do que foi a sua intensa vida, seu trabalho e seus ideais de cidadão e militante. Queremos dar uma imagem de seu trabalho no Teatro Arena de São Paulo onde com um grupo de jovens, com Flávio Império, Guarnieri, Vianinha, Paulo José, produziu novas formas para o teatro brasileiro. Do tempo do seu exílio, das suas viagens pelo mundo. Do desenvolvimento de seu método chamado Teatro do Oprimido e das suas práticas. Da sua passagem pela câmara de Vereadores

para a qual foi eleito pelo Partido dos Trabalhadores e onde criou o Teatro Legislativo. Sua vida foi uma sucessão impressionante de propostas criativas. Dela tentamos nos aproximar com respeito e cuidado sabendo que nada poderá traduzir e muito menos aprisionar sua impressionante energia, seu talento, inteligência e generosidade. É com essa atitude de respeito e admiração que o Instituto Augusto Boal promove este encontro de Boal com o Rio de Janeiro, cidade onde ele nasceu no ano de 1931 na Penha Circular. Queremos agradecer o apoio e a ajuda do Centro Cultural Banco do Brasil, do Ministério da Cultura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Funarte e de tantos parceiros. “E agora que tudo o que devia ser dito já foi dito, senhoras e senhores, meninos e meninas, cavalheiros e senhoritas, que se abra a exposição. Podem se aproximar, cheguem mais perto, bem perto (como Boal gostava de dizer). Mas atenção! Aproximem-se com muita delicadeza. O nosso espetáculo está aberto de hoje até 16 de março, dia em que, pela primeira vez, Augusto Boal encontrou a sua cidade.”

Cecília Thumim Boal

ARQUIVO BOAL NA UFRJ

Priscila Matsunaga

Desde 2011, quando o acervo Augusto Boal foi abrigado pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro uma equipe de professores e estudantes dá corpo a um desejo compartilhado com o Instituto Augusto Boal: depositado ali está não apenas um acervo pessoal de um de nossos maiores teatrólogos e sim um repertório de possibilidades de pesquisa e prática em teatro. Pretendemos que o acervo promova estudos e reflexões sobre o teatro brasileiro, de ontem e hoje. Do trabalho com os alunos de graduação e pós-graduação no estudo das peças e da teoria de Boal, passando por eventos para dar visibilidade ao acervo, como a Ocupação Boal realizada pela Casa da Ciência em 2012, à tentativa de reelaborar a rede de colaboração entre criadores e investigadores latino-americanos como buscamos com o I Encontro latino-americano de teatro realizado em 2013, o material inspira atitudes e envolvimento de ordem política e afetiva. Desse modo, a contribuição para esse evento que reúne exposições, leituras dramatizadas, peças teatrais, oficinas, confirma o compromisso da Universidade Federal do Rio de Janeiro com a memória artística brasileira. Mas sabemos todos que a instituição se faz pelas mãos de gente que trabalha. A contribuição da universidade para a realização desse momento só foi possível pelo apoio da profa. Eleonora Ziller, diretora da Faculdade de Letras e do professor Eduardo Coelho, responsável pela catalogação do acervo (e a colaboração dos funcionários da Biblioteca José de Alencar). O material que compõe o catálogo foi coletado por Anita Ayres (UFRJ), Érika Rocha (USP) e Patrícia Freitas (USP), e dirijo a elas meu especial agradecimento.



LABORATÓRIO DA PRÁXIS

Sérgio de Carvalho

Em seu livro mais pessoal, *Hamlet e o filho do padeiro*, Augusto Boal se compara ao moço príncipe da Dinamarca: “A tragédia de Hamlet não é ser ou não ser: é ser e não ser. Hamlet é os dois e só não sabe ser ele próprio. Sou especialista nessa dicotomia.”

Em *A Estética do Oprimido*, último livro que escreveu, o jogo da não-identidade reaparece. Boal fala sobre os índios Pirahá, de Roraima, que mudam de nome porque acreditam que o avançar da idade os transforma em outras pessoas: “Mentiriam se guardassem os mesmos nomes: já não são o que foram.”

Boal foi aprendiz e mestre da dialética, essa arte de conhecer o movimento das coisas, em relação ao movimento do próprio conhecimento. Era um artista interessado nas dinâmicas da vida e na sua captura sempre impossível. Sabia que “o ser só é não sendo”, que o exame das contradições vivifica. Mas sabia também que a grande teoria deve se negar a si própria como *práxis*, que as práticas definem o sentido do aprendizado, mesmo que o verde da árvore da vida precise do cinza da teoria para que suas linhas sejam visíveis.

Boal fez uma obra de recusas à imobilização. Por outro lado, procurou – em cada etapa de seu desenvolvimento artístico – fixar técnicas, estabelecer sínteses, organizar o trabalho próprio e o alheio, verificando os limites e riscos dessa atitude necessária.

A utilização dos chamados *laboratórios teatrais* para transmitir seu aprendizado ao grupo do Teatro de Arena, onde ingressou em 1956, recém chegado dos Estados Unidos, permaneceria na origem do Teatro do Oprimido, que se organiza nos anos 70 como um “ensaio de transformação do real”, um ensaio da Revolução. O melhor teatro do Oprimido é que se entende como laboratório social realizado por grupos de pessoas que enfrentam sua condição de seres coisificados – econômica

e culturalmente. O exercício da autonomia artística surge como símbolo de uma participação política capaz de dialogar com uma história social, orientada pela luta de classes. O critério da ativação, portanto, não pode ser encontrado somente na obra (ou no fato simbólico do espectador subir ao palco): é a capacidade de uma ação conjunta daquele grupo em relação a sua condição histórica que define a força política do ato simbólico. Foi nessa perspectiva que Augusto Boal construiu o mais importante projeto da história do teatro brasileiro.

Este livro-catálogo procura dividir o trabalho artístico e político de Augusto Boal em fases para que algo de seu movimento – interno e externo – possa ser visualizado. Seguimos aqui a sugestão desse artista-químico, que gostava de separar os elementos, sabendo ser essa intervenção uma suspensão sempre algo abstrata que visa à realização do concreto. Que esse registro – feito de testemunhos e fragmentos colhidos por gente animada com o conhecimento das coisas transmitido por Boal – dê também algum testemunho da sua impressionante alegria. Só alguém que conheceu de perto a “nefasta e mortal Melancolia” seria capaz de uma obra tão avessa à resignação e ao conformismo, voltada para a colaboração com o outro da história.

1953 - 1955

DA QUÍMICA AO TEATRO

DA QUÍMICA AO TEATRO

Maria Sílvia Betti

Uma referência que lera sobre o crítico John Gassner, grande especialista no campo da dramaturgia, chamou a atenção do jovem Augusto Boal na época em que concluía sua graduação em Química, em 1952. Além de ser um nome central na crítica, Gassner era professor da Universidade de Yale, e Boal, embora estivesse se formando químico, desejava desenvolver-se como dramaturgo. Seu pai lhe havia prometido o custeio de um ano de estudos no exterior, e isso o levou a escrever ao crítico apresentando-se e pleiteando uma vaga sob sua tutela na área de dramaturgia.

A resposta afirmativa chegou algumas semanas depois com a ressalva de que Gassner havia acabado de transferir-se da Universidade de Yale, em New Haven (Connecticut), para a de Columbia, em Nova Iorque. Columbia era uma das mais prestigiadas e caras instituições acadêmicas dos Estados Unidos, integrante da famosa *Ivy League*, Nova Iorque era o grande pólo de inovação nas áreas da encenação e da dramaturgia, e Gassner, por sua vez, havia sido convidado a integrar o corpo docente da School of Dramatic Arts de Columbia ministrando precisamente Creative Playwriting (Criação de Dramaturgia), a disciplina de maior interesse para Boal naquele momento.

O período de estudos que assim se iniciou, em 1953, estendeu-se até julho de 1955. Um capítulo inteiro da autobiografia que Boal escreveria muitos anos depois viria a ser dedicado ao relato de suas atividades no solo teatral nova-iorquino nessa fase.

Como tivesse acabado de se graduar em Química, Boal foi inscrito como estudante nessa área, o que o obrigou a cursar alguns créditos nesse campo de estudos, mas não representou

impedimento, dentro da estrutura curricular ali vigente, para que ele frequentasse as disciplinas desejadas no campo dos estudos teatrais.

Diversos professores, ligados a campos específicos do teatro, marcaram a sua formação nesse período: Milton Smith, Maurice Valency, Norris Houghton e Theodore Apstein, todos ligados, de alguma forma, a aspectos práticos da dramaturgia e da encenação. Nenhum o marcou tanto, porém, como John Gassner. Além de ter sido o principal mestre e interlocutor de Boal, Gassner foi, também, quem mediou os contatos que permitiram a Boal assistir ensaios e oficinas de interpretação no Actors' Studio, o mais importante centro de preparação interpretativa de atores dos Estados Unidos, conhecido por sua peculiar abordagem das técnicas interpretativas desenvolvidas por Stanislavski.

As concepções de Stanislavski não eram desconhecidas de Boal antes de seus estudos em Nova Iorque, mas a experiência de observação de oficinas no Actors' o levou a travar contato com a linha adotada por Lee Strasberg, fundamentada no uso de técnicas como a da memória emotiva, a da interiorização como fio condutor e a do "se" imaginário. Tratava-se de um Stanislavski que o próprio Boal descreveria, mais tarde, como "quase expressionista".

Várias dessas técnicas viriam a ser aplicadas pelo próprio Boal em *Ratos e Homens*, a adaptação dramática do romance de John Steinbeck que ele dirigiria no Teatro de Arena de São Paulo em 1956, pouco depois de voltar dos Estados Unidos, caracterizando um trabalho que, em suas próprias palavras, foi o primeiro estudo sistemático de Stanislavski no contexto brasileiro.

Foi com o trabalho de Boal como diretor, desse momento em diante, que o teatro norte-americano passaria a ser conhecido, no Brasil, nos seus três campos constitutivos: o da *escritura dramática*, cujo estudo Boal desenvolveu nos Seminários do Arena, o da *interpretação*, com os exercícios stanislavskianos

que criou nos Laboratórios de Interpretação a partir de sua experiência no Actors', e o do *repertório*, com as montagens que dirigiu de *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, de *A Mulher do Outro*, de Sidney Howard, ambas no Arena respectivamente em 1956 e 1957, e, algum tempo depois, de *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams, que dirigiria no Teatro Oficina em 1961. Essas três peças apresentavam na prática a ressonância das concepções e do trabalho formativo de Gassner, que Boal incorporara em seu trabalho como diretor e como formador.

De todos os contatos de Boal em Nova Iorque, durante este seu período de estudos, um dos mais expressivos foi com o dramaturgo e poeta negro Langston Hughes (1902-1967), que havia sido convidado para uma conferência dentro de um programa de atividades culturais da Universidade. Boal levou a Hughes, nessa ocasião, uma carta que lhe fora dirigida pelo dramaturgo negro brasileiro Abdias do Nascimento, o fundador do Teatro Experimental do Negro, com quem trabalhara, no rio de Janeiro, pouco antes de viajar. O contato com Hughes em Nova Iorque lhe valeu, desse momento em diante, uma série de convites não só para encontros ("conversas de bar", em suas palavras) mas também para espetáculos no Apollo Theatre, no bairro negro novaiorquino do Harlem (muito próximo do campus de Colúmbia), dedicado a espetáculos musicais.

Hughes havia lançado, em 1951, a antologia poética intitulada *Montage of a Dream Deferred* ("Montagem de um Sonho Adiado") da qual fazia parte *Harlem*, poema que se tornaria um marco das lutas pela igualdade racial nos Estados Unidos, em consonância com o apoio que o autor manifestaria, em meados dos anos 60, com a frente de luta dos Panteras Negras (Black Panther Party) e as lideranças revolucionárias do movimento.

Boal cita vários espetáculos assistidos durante seu período de estudos em Nova Iorque, e dentre eles destaca *Tea and*

Sympathy (“Chá e Simpatia”) , de Robert Anderson, e *Cat on a Hot Tin Roof* (“Gata em Telhado de Zinco Quente”), de Tennessee Williams, que estrearam na Broadway respectivamente em fevereiro e março de 1955, ambas dirigidas por Elia Kazan.

Com a intensificação de seus contatos no meio teatral novaiorquino, Boal passou a colaborar como correspondente não remunerado do jornal *Correio Paulistano*, escrevendo sobre teatro e publicando entrevistas com atores e diretores de grande projeção na época, como o ator, diretor e produtor portoriquenho José Ferrer, o panamenho José Quintero, diretor do *Circle in the Square* (um pequeno teatro em arena na Washington Square, em Nova Iorque), responsável por uma notável remontagem de *Summer and Smoke* (“O Anjo de Pedra”), de Tennessee Williams, e a atriz Geraldine Page. Boal entrevistou, ainda, os diretores Stella Adler, Harold Clurman e Elia Kazan, ligados à história dos trabalhos stanislavskianos nos Estados Unidos, e também atores dos elencos de *Tea and Sympathy* (“Chá e Simpatia”), de *Cat on a Hot tin Roof* (“Gata em Telhado de Zinco Quente”), e bailarinas do musical *Wish you were here*, baseado em peça de Arthur Kober adaptada por Joshua Logan e com música e letras de Harold Rome.

No final de seu segundo e último ano de estudos, Boal venceu um concurso de dramaturgia promovido pela Universidade de Colúmbia com uma peça intitulada *Martim Pescador*. Como nem o tema (pescadores brasileiros) e nem o estilo naturalista foram considerados adequados para uma montagem no campus, seus colegas dispuseram-se a encenar a peça dentro do *Writers’ Group*, um núcleo de dramaturgia experimental do Brooklyn organizado em torno de uma pauta de estudos e leituras. *Martim Pescador* acabou sendo substituída por *The Horse and the Saint*, outra peça escrita por Boal, que contou com elenco formado pelos membros do grupo sob a direção dele próprio. Esta seria, como ele próprio frisou, a sua primeira direção.

Os anos que assinalaram os Seminário de Dramaturgia realizados no Teatro de Arena, no final dos anos 50, assinalaram também, paralelamente, o aporte do teatro de Bertolt Brecht no Brasil e da circulação de peças do dramaturgo alemão.

Boal e o núcleo central de dramaturgos do Arena passariam a empenhar-se vigorosamente na construção de um teatro épico dotado de características bem diferentes das do teatro norte-americano com que Boal travara contato em Nova Iorque. E desse empenho resultaria uma vigorosa renovação dramatúrgica e cênica, e seus frutos se multiplicariam amplamente até que o impacto do da ditadura militar, em 1964, viesse colocar diante deles cerceamentos de várias ordens.

O teatro que se escreveu e que se encenou no Brasil ao longo desse período possui estas duas facetas, dialética e historicamente opostas: a da moderna dramaturgia estadunidense do segundo pós guerra, e a do épico brechtiano que então começava a ganhar suas primeiras edições e produções nacionais, como parte de um significativo movimento cultural da esquerda. O trabalho de Boal apresenta elementos importantes e instigantes para que todas estas perspectivas de dramaturgia e de encenação sejam correlacionadas sem que se perca de vista as ricas conexões que apresentaram. Com elas temos muito a aprender.

CRONOLOGIA

1950 Escreve alguns textos curtos inspirado em situações da Penha: Maria Conga, Histórias do meu bairro e Martin Pescador. Alguns textos foram submetidos à crítica de Nelson Rodrigues, de quem se aproximou durante o período em que cursou Engenharia Química na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1953 Boal frequenta aulas na Columbia University of New York para especializar-se em plásticos e petróleo. Paralelamente realizou

estudos em dramaturgia , com John Gassner. Seus professores foram: Milton Smith, Maurice Valency, Norris Houghton, Theodore Apsteins entre outros. Colaborou voluntariamente com o *Correio Paulistano*, entrevistando artistas em evidência no cenário nova-iorquino. Foi aceito como ouvinte em sessões do *Actor's Studio* de Lee Strasberg.

- 1954** Concluídas as aulas em Química, Boal dedica-se integralmente ao teatro. Integra um grupo de dramaturgos, *Writers' Group*, Brooklyn, ganha um concurso de peças em um ato na Columbia com *Martim Pescador*, o primeiro reconhecimento como dramaturgo.
- 1955** Junto ao *Writer's Group* encena duas peças de sua autoria, *The house across the street* e *The horse and the saint*. O elenco foi formado pelos dramaturgos do grupo, e os diretores, os autores. Em julho retorna ao Brasil.



Augusto Boal em Nova Iorque, 1954.



“Nos jornais de hoje saiu uma porção de coisa sobre o Brasil. (...) A outra reportagem foi sobre uma mensagem que o Luiz Carlos Prestes escreveu na imprensa popular. Que é que houve aí sobre isso? O jornal dizia que a mensagem era estimulando o povo a depor Getúlio, a confiscar tudo que fosse americano, a reatar relações com a Rússia etc. Também falava no aumento de salário mínimo de 1200 para 2400 cruzeiros e trazia também notícias sobre a greve que os bancários ameaçam fazer. O Brasil está ficando famoso...”

AUGUSTO BOAL

Rascunho de carta à família. Nova Iorque, 03.01.1954.

Union York 3/1/59

34

[illegible]

Em seguida, o autor apresenta um exemplo de uma caixa de papelão que custa 10 centos após

Os formos de luf nin uma porção de coisas sobre o Brasil. Primeiro sobre uma exposição de São Paulo, a 22 Biennal. Saíram duas reportagens sobre, todas duas com crítica de alguns dos quadros da exposição. A ~~segunda~~ outra reportagem foi sobre uma maracatu que o Luís Carlos Malles escreveu na ~~Revista~~ Imprensa Popular. O que é que houve ali sobre isso. O jornal diz que a reportagem era estimulando a povo a deixar o ~~Brasil~~, a criticar o tudo que fosse americano, a rechar ataques como a Dália, etc. Também falava no aumento de salário mínimo, de ~~de~~ 2,400 cruzeiros que a Alôla já tinha me falado e depois também criticas sobre a grece que os Banchistas ameaçaram ou ameaçam fazer ainda, já ~~me~~ lembro bem. O Brasil está ficando feio... Domingo passado saiu uma fotografia da Igreja de São Lourenço, com uma nota sobre o Carnaval no Rio. O que é que a Lúcia tem a ver com o Carnaval, não sei.

Na fahra em igreja, autem fui visitou a Catedral de St. José chamada em nichil St. João Ha Digne que quer dizer São José Digne. Este é uma das maiores catedrais do mundo e a maior

“a minha peça agora vai. Os ensaios já começaram. Eu estou dirigindo. O teatro, como eu já disse, é um auditório pequeno (feito um teatro de bolso) bem na área da Broadway. A atriz que faz o papel central começou em teatro em 1929, dois anos antes de eu nascer. A peça é uma versão daquela coisa que você viu. Por favor, procure esquecer o que você viu o mais depressa possível.”

AUGUSTO BOAL

Carta à irmã Aída. Nova Iorque, 12.05.1955.

Nova York, 12 Maio 1955

Aida,

a minha peça agora vai. Os ensaios já começaram. Eu estou dirigindo. Deve ser representada dia 10 e 11, provavelmente também dia 12, domingo. O teatro como eu já disse é um auditório pequeno (feito teatro de bolso) - bem na ~~XXXX~~ área da Broadway. No Rio seria qualquer coisa como na Alvaro Alvin. O teatro nunca é usado profissionalmente e a maior parte dos atores pertencem ao meu Grupo de Brooklyn. A atriz que faz o papel central começou em teatro em 1929 (dois anos antes de eu nascer) representando Salomé de Oscar Wilde com o Harlem Players. A peça é uma versão daquela coisa que você viu. Por favor, procure esquecer o que você viu o mais depressa possível.

Desculpe não ter comprado as suas roupas ainda mas eu tenho estado ocupadíssimo mesmo. Amanhã tenho que ir a cidade pra comprar a passagem de volta, aproveito e pelo menos vejo preços, agora já sei que começaram a vender mais. Mas não se preocupe não que antes de ir embora compro tudo.

Explica a Augusta o seguinte: se ela quiser que eu compre mais pra ela eu lamento muito mas acho uma boa idéia mandar dinheiro. Mãe tinha previsto sair de Nova York há algumas semanas já. Estou economizando o mais que possa pra ficar o mais tempo possível em Nova York (já que não posso ficar até ao dia da estreia por mais que economize) e não vou gastar uns quinze dollars mais ou menos pra comprar mais. I'm broke, que como você sabe quer dizer estou na lona...

Okay, assim que tiver mais notícias eu mando. A Jean vai trabalhar na minha peça. A Ellen também. O resto não é gente do Grupo.

Diz a mãe que me escreva porque não vem carta dela há mais de 3 ou 4 semanas. Mas que escreva depressa porque não sei quanto tempo vou poder ficar em Nova York. Amanhã mando prego de geladeira, etc. pra ver se vale a pena. Mas não esqueçam de acrescentar prego de carroto que não vou levar nada nas costas, vai de navio como batagem-ão-acompanhada.

Escrevem,

Augusto



1955 - 1963

LABORATÓRIOS DO
TEATRO DE ARENA

LABORATÓRIOS DO TEATRO DE ARENA

Paula Chagas

O ano de 1956 marca a volta de Augusto Boal ao Brasil. Foi o crítico teatral Sábato Magaldi quem sugeriu ao diretor José Renato, fundador do Teatro de Arena, que chamasse Boal para dividir com ele a direção das peças do grupo. Um ano antes o Arena recebia os jovens integrantes do politizado Teatro Paulista do Estudante (TPE), entre eles Gianfrancesco Guarnieri e Vianinha, que pretendiam estudar teatro popular orientados por Ruggero Jacobbi.

Boal vinha de uma experiência de aprendizado técnico segundo o modelo artístico do *playwriting* norte-americano, essencialmente ligado ao drama (e suas formas críticas). Guarnieri e Vianinha traziam a vivência no Partido Comunista e já procuravam uma arte de participação nos debates políticos da época.

Em sua primeira incursão como diretor no Teatro de Arena, já em 1956, Boal monta o drama social *Ratos e Homens*, do autor norte-americano John Steinbeck. Nos ensaios o texto era estudado na sua relação dialética com a encenação, o que implicava experimentação por parte dos atores e do diretor na busca por uma representação realista, menos empostada. Veio daí a principal motivação para a implementação do Laboratório de Interpretação do Teatro de Arena. É com o Laboratório que nesse momento Boal assume uma “atitude científica perante o teatro” e passa a sistematizar sua prática. Além de exercícios desenvolvidos pelo diretor e atores com quem trabalhava, utilizavam-se também de alguns já realizados por outros grupos e autores, principalmente pelo russo Constantin Stanislavski, que eram continuamente reelaborados. O Laboratório de Interpretação inaugura o encaminhamento metodológico das

pesquisas de Boal e do Arena. É ali que, pela primeira vez no grupo, uma visão dialética do trabalho artístico passa a ser praticada.

Mas para que a pesquisa se aprofundasse, era necessária uma maior autonomia dos integrantes do Arena em relação à dramaturgia. O Curso de Dramaturgia do Arena, que se inicia ainda em 1956, como uma formação complementar aos exercícios dos Laboratórios de Interpretação, nasce dessa necessidade de compreensão técnica. Assim, são os próprios atores que propõem a Boal que formule um curso em que divida com a equipe seu aprendizado técnico em dramaturgia. É desse modo que nasce o primeiro curso de dramaturgia do Arena, aberto ao público, e que, por conta do grande afluxo de interessados, será repetido no ano seguinte. As aulas eram expositivas, seguidas de debates que se estendiam à pesquisa laboratorial do grupo.

Enquanto o Curso de Dramaturgia e o Laboratório de Interpretação prosseguiam gerando uma pesquisa inovadora faltava atrelar as inovações interpretativas a peças que tratassem de questões nacionais e populares. No ano de 1957 Boal inaugura sua trajetória como dramaturgo e encena, ele próprio, seu primeiro texto: *Marido Magro, Mulher Chata*. Era uma precária resposta inicial ao projeto de encenar um texto autoral capaz de tratar de temática nacional na forma de comédia. Apesar de ter sido uma tentativa de um retrato à brasileira, a peça de fato está bem longe de qualquer sentido crítico politizado. Ainda assim, de um ponto de vista cênico, incorporava o realismo laboratorial e um desejo de representação popular.

É levando adiante as orientações de Boal sobre a dialética dramática no Curso de Dramaturgia e sobre a procura de uma gestualidade brasileira do Laboratório de Interpretação que Gianfrancesco Guarnieri escreve e José Renato encena a peça *Eles Não Usam Black Tie*, também resultado de um processo partilhado, em que o texto era discutido com os outros integrantes durante sua

produção. O impacto da peça deve muito a seu tema inovador: apresentava membros da classe operária como protagonistas. Surgia assim uma nova encenação brasileira, decorrente da pesquisa laboratorial realizada há dois anos. Assumem, pela primeira vez, um projeto estético totalizante, que une todas as áreas das realizações do grupo. Torna-se ainda mais forte a busca pela “linguagem teatral genuinamente brasileira” e pelo engajamento.

A politização crescente do grupo e a necessidade de interação dialética entre dramaturgia e interpretação ensejou no mesmo ano a fundação do Seminário de Dramaturgia, que organizado como um laboratório de escrita era constituído por encontros semanais de debates sobre escrita dramatúrgica com vistas a estimular a produção, tendo como base o modelo metodológico do grupo livre extra-acadêmico que Boal conheceu nos Estados Unidos, em 1954: o *Writers Group*. Em torno dos integrantes do Seminário parecia haver um consenso de que para se discutir teatro era agora necessário se discutir também a realidade nacional. Essa tomada de posição vai além dos temas. Influencia diretamente a feitura das peças que serão discutidas. Radicaliza-se o projeto de um teatro engajado socialmente, de sentido nacional-popular, que traz para dentro da sala de ensaio a discussão política e a reflexão sobre o momento social.

No Seminário de Dramaturgia, que durou até meados de 1961, foram criadas sete peças, entre elas *Revolução na América do Sul*, de Boal. No mesmo ano o grupo passa por uma grande reformulação após uma estada no Rio de Janeiro, onde apresenta parte de seu repertório. Vianinha e Chico de Assis ficam na cidade e fundam o Centro Popular de Cultura (CPC) e Boal e os demais integrantes viajam para diferentes locais do país fazendo parcerias não apenas com outros grupos teatrais, mas também com movimentos sociais como o Movimento Popular de Cultura (MCP), de Pernambuco. Além disso, Boal institui outros Seminários, como o do Sindicato de Metalúrgicos de Santo

André e escreve a peça *Mutirão em Novo Sol*, em parceria com o ator do Arena Nelson Xavier e os intelectuais Benedito Araújo, Hamilton Trevisan e Modesto Carone, que foi representada em um congresso de camponeses em Belo Horizonte e no Teatro de Cultura Popular, em Pernambuco.

Ao mesmo tempo inauguram uma nova fase de pesquisa dramática e de interpretação no Teatro de Arena: a da nacionalização dos clássicos. Dentro desse novo projeto adaptam alguns clássicos da dramaturgia mundial, entre eles *A Mandrágora*, do autor italiano Nicolau Maquiavel e *O Melhor Juiz, o Rei*, do espanhol Lope de Vega. A ideia preponderante era mostrar que “nenhuma arte é universal se não for brasileira”. E no que dizia respeito à interpretação, afastam-se da ideia da procura de um corpo com gestualidade brasileira para alcançar uma interpretação social de amplo espectro. Essa fase da pesquisa do grupo dura até meados de 1964, quando o acirramento das tensões políticas e sociais no país leva ao golpe civil militar que interrompe essas parcerias com os movimentos sociais que davam uma nova inflexão para a pesquisa laboratorial projetando-a para fora do teatro e mostrando cada vez mais sua força nas ruas. A partir daí será necessário reformular a maneira como a pesquisa e os projetos de Boal e do Teatro de Arena como um todo se intercebiam com a sociedade, o que levará a montagem de musicais como o show Opinião e as peças da fase do Arena Conta.

CRONOLOGIA

- 1956** Nelson Rodrigues indica Boal como tradutor para a *Revista X-9*. Através das traduções de romances policiais aprenderá a técnica que o auxilia na escrita, anos mais tarde, da novela *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire, espia e mulher sensual*, sobre o golpe de Estado na Argentina. Por indicação de Sábato Magaldi, Boal integra, como diretor

artístico junto a José Renato, o Teatro de Arena de São Paulo. Estreou como diretor em setembro com *Ratos e Homens* de John Steinbeck. Na encenação, busca a *essência de cada cena, o sentido das coisas que são ditas e não tanto a maneira de dizê-las*. A encenação volta-se para o ator e constitui a “etapa realista” do Teatro de Arena. Segundo Boal “a melhor maneira de ensaiar seria, desde o primeiro dia, praticar Stanislavski.” Não foi sem alguma resistência dos atores que Boal introduziu exercícios aprendidos no *Actor’s Studio*. O famoso Laboratório de Interpretação contava, também, com exercícios criados pelo próprio Boal e posteriormente serviram de base para o livro *Jogos para atores e não atores*.

1957 Estreia no Brasil como dramaturgo com a comédia *Marido magro, mulher chata*. Recebe elogios como autor cômico: *a comicidade da peça não resulta de aproveitamento de anedotas, piadas ou ditos chistosos. Nasce com espantosa naturalidade da maneira de ser das personagens*. Dirige *Juno e o pavão* de Sean O’Casey e organiza um Curso de Dramaturgia aberto ao público.

1958 O Teatro de Arena funda o Seminário de Dramaturgia. Os convidados analisavam peças dos dramaturgos do Arena, como Boal e Vianinha, ou de convidados, como Jorge Andrade e Bráulio Pedrosa. Os textos eram submetidos a análise estética e política de, ao menos, dois relatores. Foi pelo Seminário de Dramaturgia que os autores confrontaram-se com os problemas brasileiros, colocando em cena novos temas e personagens, instalando a “etapa fotografia” do Teatro de Arena iniciada pela encenação de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato.

1959 Augusto Boal dirige *Chapetuba Futebol Clube* de Oduvaldo Viana Filho, *Gente como a gente* de Roberto Freire e *A farsa da esposa perfeita* de Edy Lima, textos analisados pelo Seminário de Dramaturgia.

1960 Realização de várias produções conjuntas entre o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. Boal dirigiu, com o elenco do Oficina,

A engrenagem de Jean Paul Sartre, adaptada em parceria com José Celso Martinez Correa. Neste mesmo ano dirigiu outras peças oriundas do Seminário: *Fogo Frio* do ainda jornalista esportivo Benedito Ruy Barbosa e *O testamento do cangaceiro* de Francisco de Assis. Nesse ano, José Renato dirigiu *Revolução na América do Sul*.

- 1961** Dirige *Pintado de Alegre* de Flávio Migliaccio. Para marcar uma diferença de encenação e de nuances dentro da etapa brasileira do Teatro de Arena (fotografia), Boal escreve: “A comparação seja o caminho mais claro. Chapetuba F.C. é uma peça seca, direta, objetiva. No movimento cênico, sua ideia central foi demonstrada por processos geométricos. Pintado de Alegre, contrariamente, ditou uma encenação quase oposta. Seus personagens abandonam problemas fundamentais por motivos fúteis, passando da intensa alegria ao total abandono. Estas características impressionistas do texto forneceram elementos básicos da encenação. As marcações procuram as curvas, procuram os gestos inúteis, são enriquecidas com o desnecessário e o facultativo. Flávio Império multicoloriu os cenários, acumulando detalhes.”
- 1962** *José, do parto à sepultura*, de sua autoria, é dirigida por Antonio Abujamra. Segundo Boal, José da Silva nasceu inspirado em Dom Quixote, com uma diferença fundamental: Quixote “*vivia anacronicamente, acreditando em valores passados, José acredita nos de hoje, falsos mas atuantes*. O texto centra-se na hipérbole, no exagero e absurdo.” Com o elenco do Arena, Boal dirige *A Mandrágora* de Maquiavel. Inicia-se a “etapa nacionalização dos clássicos.” Em sua avaliação, a “fase fotográfica” tinha a desvantagem em reiterar o óbvio: *queríamos um teatro mais universal que, sem deixar de ser brasileiro, não se reduzisse às aparências*. Ainda nesse ano dirige *O melhor juiz, o Rei* de Lope de Vega.
- 1963** Dirige *O Noviço* de Martins Pena com o Teatro de Arena e *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams com o Teatro Oficina.



Chico de Assis em cena de *Chapetuba Futebol Clube*, 1959, de Oduvaldo Vianna Filho. Direção de Augusto Boal.

Chico de Assis, Milton Gonçalves e Nelson Xavier em cena de *Chapetuba Futebol Clube*.



Cena de *Revolução na América do Sul*, 1960. Texto de Augusto Boal, direção José Renato.

Flávio Migliaccio como José da Silva em *Revolução na América do Sul*, 1960.

“Boal, como vão os ensaios de Lope de Vega? Espero que tenhas sucesso. Espero muito mesmo. Não sei muito como vão as coisas aí, mas pelo jornal verifico que houve um acelerado nas grandes montagens (...). O tempo passa e o Arena pode perder a vanguarda. Se é que alguém pode “arremete-la”. O que sei é que o CPC daí está muito ativado. Deixa esse teatro pequeno e burguês, Boal. Vamos fazer uma coisa grande! E continuar contribuindo para esse teatro subdesenvolvido.”

NÉLSON XAVIER

Carta a Augusto Boal. Arraial do Bom Jesus,
Pernambuco, 28.06.1962.

Arreal de Bon Jesus, 26, véspera de SãoPed.

Boal,

como vão os ensaios de Logo de Vega? Espero que tenham sucesso. Espero muito mesmo. Não sei muito como vão as coisas aí, mas pelo jornal verifico que houve um acelerado nas grandes montagens com algumas audácias das meninas e que o Saire proibiu a peça. Cuidado, o tempo passa, e o Arena pode perder a vanguarda. Mas sei que algum pode arrebatá-la. O que eu é que o CPC daí está muito ativo. Deixa esse teatro pequeno e burguês, Boal. Vamos fazer uma coisa grande! E continuar contribuindo para esse teatro subdesenvolvido.

Gostaria de dar um pulo até aí, mas não sei se poderia. Como estão os teatros, o teatro, e as que o fazem. Escreva pelo menos dizendo que recebeu a papelada que eu mandei. Não seja tão indiferente e mal-educado.

Aí vão mais críticas. Se saírem depois da viagem de Liana, Elaine poderá te contar muita coisa. É uma atriz muito boa. Fm a Aurora.

Quis ter enviar fotos do espetáculo, mas até agora não pude tirá-las. Acho que não dou mesmo para fotografia. E o fotógrafo daqui não pode ainda tirá-las. Logo mandarei.

Faço questão que os outros três leiam a papelada, Boal. Vê se os encontra. E diga a eles que a coisa vai bem, como estão dizendo a você.

Há um Gaspar, o da Festa da Mocidade, alameda a quem eu pedi seu nome para escrever uma coisa bem boa para revista naquele estilo que pensávamos. Para questão poderemos aproveitar muito a oportunidade que tenho para fazer uma revista das meninas. Ele quer mas o MCP não me dá tempo.

Tenho uma coluna na última Hera. Alguns material mande-o por Elaine. E mande alguma coisa, que diabo!

Um abraço em você e cumprimentos libertina

Desculpe o português apressado. Ora, veja! Um provinciano.

Dê um abraço em todos do Arena e diga que eu continuo a honrar o Corinthians. Ao Milton diga que ele não me contou o H

DRAMATURGIA - PROJETOS PARA 1961 -

1 semana
(1 semana)

1. JOSÉ DO PATO E SEPULTURA - roteiro 1º ato pronta
diálogo de algumas cenas

1 mês

2. A BRANCA CENA DO MAL ECONOMIZADO - roteiro 1º parte

1 mês

3. AS FAMÍLIAS ANTUNIANAS - Lopo de Vega, adaptação

1 dia

4. O PRINCE VIL - peça para TV, falto roteiro

5. FOLHANTES DO MUNDO LIVRE - revista musical, contando apenas com
títulos de jornal, contando os nomes
de penetração imperialista de notoriedade
cultural, etc. preparar os Jogo Chaves
escrever as letras para os cânticos

1 semana

6. MELISA E O OUTEIRO - adaptação faroeste texto já escrito

2 semanas

7. O REQUINTO NARCISO - falta revisão dos primeiros atos e escrever o
terceiro

estudos
a longo
prazo

8. AVENTURAS DE SARGENTUA E FANTASMA - investigar as possibilidades de
adaptação

9. CÔNDIDO, de Voltaire - idem

12. Gueyuan

10. A COLUMBINA - idem.

11. A Vida de Cristo - em elaboração

Eschmann
Pais Sub-
desenvolvidos
OPERÁRIO

Solidariedade (nação imperialista) / capitalismo alienígena
Liberdade (nação subdesenvolvida - capitalismo nacional)
Deus - Fé, Miséria
God -
Knowledge - ~~Dialética~~ Dialética
Confession - ~~Dialética~~ Dev.

{ Deus - morte, fome, fome, fome, fome
God -

Good - Deus - Deus

fome Saúde
morte Felicidade
Bem Estar

10-11
3-24
24-31

Bom
liberdade
opressão
Vida

TODOTRABALHADOR

O documento mostra planos de trabalho dramático de Boal, estabelecendo prazos de escrita para a finalização de cada peça.

- (-11-)
3. O CONFLITO EXTERIOR: (A INTERRELAÇÃO)
- a - nenhum personagem existe senão que existe em interrelação.
 - b - o personagem é criado de fora para dentro
 - c - o personagem é uma relação do ator
4. META
- a- objetivo e subjetivo
 - b- meta fundamental e meta específica
5. VARIAÇÃO QUANTITATIVA- qualquer deslocamento no sistema de interrelações que não altera essencialmente o sistema.
6. VARIAÇÃO QUALITATIVA - Crise: o sistema altera-se fundamentalmente.

“Dialética das emoções
Exemplo de Romeu dialético:
ama Julieta, porém, esse amor
cria seu próprio desamor.”

AUGUSTO BOAL

Anotação de trabalho sobre dialética no teatro,
provavelmente de 1963.

PERSONAGEM	IDEIA	DIÁLOGIA	PENSAMENTO
	VONTADE	ETHOS	CARACTERIZAÇÃO

VONTADE MOTIVAÇÃO (Dianóia)

 CARACTERIZAÇÃO (ETHOS)

TRES FASES INTERPRETATIVAS

Interior
Interrelação
Projeção

DIALECTICA DAS EMOÇÕES-

necessidade → a vontade é a MOTIVAÇÃO - a meta

 a vontade antagonica - conflito de vontades externas

 a vontade dialética - contra-vontade

 exemplo de Romeu dialético: ama Julieta, porém esse amor cria seu próprio desamor.

→ vontades auxiliares e vontade dominante

→ mono-motivação

→ vontade dialética e vontades coordenadas

→ Vontade específica da cena e vontade central ou fundamental ou dominante

(segundo Aristóteles: faculdade, paixão e hábito.

Vontade plural - povo, gravistas, soldados, etc..

Obstáculo específico e fundamental

Obstáculo como sujeito (vontade antagonista) - sendo sujeito é móvel

MOTIVAÇÃO é o conjunto de vontades.

~~vontade de vontade~~

Motivação e caracterização (Caracterização: as raízes algumas até impossíveis de racionalizar. a racionalidade das motivações e as caracterizações de atores: pode variar a caracterização, porém jamais as motivações, do contrário é necessário re-estruturar a peça em todas as suas partes.

“Para Augusto Boal, desejando que o êxito não
desgaste a sua natureza selvagem —
homenagem ao seu talento ameaçado.”

NELSON RODRIGUES

Dedicatória a Augusto Boal, outubro de 1956.

Para Augusto Bral -
deceitando que o oxito
nao desgaste a sua
natureza sel ra goa -
homem a goa do flex
talento amagado.

Valone Rodriguez
on Julho de 1956



Equipe do Arena comemora o Prêmio Saci, 1962.

DEPOIMENTO • NÉLSON XAVIER

Teórico no sentido do descobridor

O Boal era um dos nossos, ele não era o Boal que depois se tornaria: essa figura imensa. Ele tinha feito muito jovem um curso sobre teatro nos Estados Unidos, quando foi estudar química. E tentava, no Arena, transmitir as coisas que tinha aprendido lá. Foi ele quem trouxe expressões como a “emoção específica da personagem”. Fazíamos laboratórios de formação baseados em Stanislavski. Era um terreno ótimo, muito estimulante. Depois, quando o José Renato se afastou para trabalhar fora, o Boal deixou o teatro ainda mais nas nossas mãos. E era tão igualitária a nossa relação que ficamos dirigindo coletivamente o Arena. Dividíamos tudo. A nossa relação se baseava na procura de uma prática igualitária. E a gente discutia muito. Boal conversava com a gente de uma maneira para mim muito nova. Eu também estava estreando nisso. Talvez seja verdade que nós, Vianinha, Guarnieri, Chico, puxássemos o Boal para a esquerda. No meu caso, porque foi Pernambuco que me puxou quando entrei no Movimento de Cultura Popular. Eu me tornei comunista. Mas isso aconteceu também porque o Boal e o Viana me deram livros. E me inscrevi no partido comunista quando fui para Recife, em Pernambuco. O Boal pensava, sobretudo no conjunto do ato teatral, pensava muito em como desenvolver uma linguagem cênica e política. Para mim ele é o grande teórico. Teórico no sentido de descobridor. A contribuição dele – junto com a gente – era de fazer do ato do teatro um produto da reflexão, da busca e da pesquisa. Sem descuidar de querer fazer uma coisa popular mesmo. Queríamos nos aproximar do homem da rua, imitar o sindicalista, o operário, conhecer o povo.

Depoimento de Néelson Xavier a Sérgio de Carvalho para esta publicação.



1964 - 1967

ARTE DE ESQUERDA
NO PÓS-64

ARTE DE ESQUERDA NO PÓS-1964

Paulo Bio Toledo

Logo após os tanques e fuzis tomarem conta da arena política no Brasil, o teatro e a canção protagonizaram uma das mais imediatas respostas no campo da cultura. O *Show Opinião*, no Rio de Janeiro, dirigido por Augusto Boal ainda em 1964 (e produzido pelo grupo liderado por Vianinha, João das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes) foi o primeiro gesto de resistência a reunir artistas ligados às tentativas de popularização da arte no período anterior e músicos de vários estratos sociais. Dizia em bom som: “podem me prender/ podem me bater/ mas eu não mudo de opinião”. O diretor parece ter percebido ali um fértil caminho de resistência para o teatro. O sucesso do show é enorme. Agremia toda uma fração social inconformada com o andamento da política. Seguindo esta trilha é que Boal, junto com Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, e de volta ao Teatro de Arena de São Paulo, escreve e organiza *Arena Conta Zumbi*, um dos mais importantes acontecimentos teatrais do período.

O musical estreou no dia 1º de maio de 1965, dia internacional dos trabalhadores e exatos um ano e um mês depois do Golpe de Estado de 1964. A história da luta do Quilombo de Palmares foi matéria-prima para uma tomada de posição ainda mais enfática diante da inflexão ditatorial nos rumos do país. Assim como fora o *Show Opinião* no Rio de Janeiro em dezembro de 1964, *Zumbi* se valeu da música como elemento fundamental na composição cênica e marcou toda uma geração com sua forma estética de resistência. Algumas das canções de Edu Lobo para o espetáculo foram elevadas à categoria de hinos de uma época.

O espetáculo sobre a resistência em Palmares apresentou uma cena nova e surpreendente. A história era *narrada* e cantada por

um coro, sem protagonismos – como é dito logo no início da peça: “Os atores tem mil caras/ fazem tudo neste conto/ desde preto até branco/ direitinho ponto por ponto”. Assim, as figuras históricas representadas em *Arena conta Zumbi* eram interpretadas por vários atores diferentes ao longo do musical, num primeiro esboço daquilo que Boal teorizaria em 1967 como o *Sistema Coringa*. Trata-se de um *método* de representação no qual o que ficava em primeiro plano não eram as particularidades históricas do fato, mas a *ação de contar* este fato em cena e isso, nas palavras de Boal: “de uma perspectiva terrena bem localizada no tempo e no espaço: a perspectiva do Teatro de Arena, e de seus integrantes”.

Zumbi era um musical em que atores do Teatro de Arena contavam, em 1965, a história de Palmares. Para isso, apoiavam-se na própria materialidade da cena, no jogo coral entre os atores, no teatro como ato circunstancial. Tal estrutura propunha uma relação direta e objetiva para com o público, que era, afinal, o objeto indireto implícito do verbo “contar” empregado no título: o Arena (sujeito) se apresentava para contar Zumbi ao público *daquela* apresentação. Transformava a particularidade histórica em comentário presente e transformava o teatro numa *ágora* de debate envolvendo o público e o grupo. Mais do que simples atualização temática, a *presentificação* do objeto histórico, neste caso, se realizava numa relação cênica épica e experimental, que fazia do momento da apresentação a sua força. Um grande achado para o teatro do período. Apresentava-se a história do maior Quilombo que já se viu no país como se parte de uma “luta que vence os tempos”. Durante a trama via-se o companheirismo e a consciência dos quilombolas como tradição de luta com a qual precisamos nos conectar. O entusiasmo da peça estava nesse coro que dizia: nós somos eles, eles são nós. Enquanto que, de outro lado, brancos exploradores, violentos, autoritários e comensais do Capital em tudo se assemelhavam aos militares que tomavam

o poder.

Naquele primeiro momento pós-golpe, Boal foi um entusiasta deste caminho que nomeará mais tarde de “tendência exortativa”. Bem ou mal, este espírito orientou as peças que dirigiu ou escreveu até 1968 (fundamentalmente, *Tempo de Guerra* e *Arena conta Bahia*, de 1965 e *Arena conta Tiradentes*, de 1967). Ele sabia com quem estava falando, sabia que seu público era constituído por certa juventude universitária inconformada com os rumos da política além de setores médios progressistas da sociedade. E a tentativa defendida pelo diretor era conscientemente a de realizar um “gesto didático” que estabelecesse a união entre palco e plateia na resistência possível. De fato, esta primeira produção cultural no teatro (na canção, no cinema etc.) marcada pela *exortação* de uma fração social específica, ajudou a organizar em torno de si uma mentalidade que recusava a regressão ditatorial. Esses gestos de resistência no campo da arte tiveram participação central na organização de um novo e significativo corpo social, segundo Roberto Schwarz, “capaz de dar força material à ideologia”, fundamentalmente estudantil, crítico e disposto a sair às ruas (como de fato saíram). E o que pareceu, no início, mero devaneio de classe, foi ganhando força real nos anos subsequentes a ponto de assustar os generais.

Porém, a força estética do *grito de resistência* lidava mal com a *realidade da derrota*. Tanto os negros de outrora quanto a esquerda pré-64 tinham assistido ao fracasso e à interrupção violenta de seus sonhos. Mas *Zumbi* tentava fazer da percepção do fracasso uma conclamação à vitória. A peça terminava, por exemplo, com os atores de joelhos no palco, negros aniquilados em Palmares, mas com os punhos erguidos, prontos pra luta. E as canções do espetáculo reafirmavam, uma por uma, este procedimento paradoxal. *Vivo num Tempo de Guerra*, saltava da apresentação de um tempo sem sol, em guerra e digno de dó, na letra, para tornar-se, ela mesma, com seu andamento acelerado,

crescente densidade sonora, coros exortativos no refrão, um canto de guerra, um hino de batalha. Em *Zambi Morreu*, que é cantada em seguida, o par derrota/resistência é a força do refrão: “Zambi morreu/ mas vai voltar/ em cada negrinho que chorar”. Bem como na canção *O Açoite bateu*, cantada logo após o assassinato de Ganga Zona e cujo refrão reaparece no último momento do espetáculo: “O açoite bateu, o açoite ensinou/ bateu tantas vezes que a gente cansou”. Também a canção de Edu Lobo e Vinicius de Moraes que origina o espetáculo, *Zambi*, tem algo desta potência nascida da tragédia: “É Zambi morrendo, ei, ei é Zambi (...) Ganga Zumba, ei, ei, vem aí/ Ganga Zumba, tui, tui, tui, é Zumbi”.

Este otimismo no desenvolvimento da luta, a despeito da acachapante derrota de 1964, alimentava quimeras e se desdobrava na sensação de que as peças produzidas no período eram claros avanços estéticos e políticos com relação ao momento anterior, o que significava, no limite, acreditar que nada foi perdido com a inflexão de 64. Guarnieri numa entrevista anos mais tarde relembra o ambiente da montagem da peça e diz: “a gente sentia necessidade de romper com o que fazia antes (...) era uma época de euforia e alegria mesmo”. Um tipo de formulação que, diga-se de passagem, não foi privilégio de um ou de outro, mas regra no campo da “cultura de esquerda” pós-64. E para um leigo em nossa história, ao ouvir isso deve ser difícil acreditar que o país vivia uma ditadura violenta e que no primeiro dia de Golpe as grandes experiências culturais de popularização, como o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco (nas quais, bem ou mal, participaram estes mesmos artistas) foram duramente reprimidas e interrompidas.

A verdade é que sobrou muito pouco daquele momento pré-64 em que, segundo o crítico Roberto Schwarz “a produção intelectual começava a reorientar sua relação com as massas”, experiências que tentaram desenvolver, no limite dos projetos,

o direito de que todos – sobretudo os mais pobres – tivessem direito a produzir cultura e não apenas a consumi-la. O CPC e o MCP foram violentamente interrompidos nas primeiras horas da ditadura. Não obstante, os artistas engajados nos círculos do inconformismo de classe média pós-Golpe, como o Teatro de Arena, puderam seguir produzindo espetáculos nos quais “davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura” e onde “não comparecia a sombra de um operário”.

As contradições oriundas daí se esparramam no período entre 1965 e 1968. *Arena conta Tiradentes*, de 1967, escrita por Boal e Guarnieri, torna-as ainda mais graves, quando, por exemplo, resolve criticar o suposto voluntarismo de elite que teria regido a luta política e cultural entre 1960 e 1964 ou quando a peça tenta retomar algo da empatia dramática do naturalismo crítico – um expediente regressivo, como bem mostrou a famosa crítica de Anatol Rosenfeld. Também boa parte da canção do período, que fora o elemento forte do primeiro teatro pós-64, passa a desenvolver-se autonomamente, dentro de uma categoria estranha e paradoxal chamada de *canção de protesto* – que ao mesmo em que mostra a força e o alcance da fração social resistente à ditadura, vem para atender a um crescente segmento de mercado ávido por consumir *lembranças* da revolução que não houve.

O momento torna-se um quebra-cabeça de impasses, recuos e contradições. Mas, afinal, e novamente, é o próprio Augusto Boal um dos primeiros a encará-las de maneira produtiva e, assim, deflagrar e enfrentar a crise no campo da cultura de esquerda. Em 1968, ele organiza a *I Feira Paulista de Opinião* em São Paulo, que mais do que um espetáculo de teatro, era um ato artístico de enfrentamento, onde diversos artistas foram convidados a responder esteticamente a pergunta: “que pensa você do Brasil de hoje?”.

No programa do evento, em texto intitulado *Que pensa*

você da arte de esquerda?, Boal percebe que o entusiasmo da cultura naqueles anos era equivocado e desmedido, justamente pela impossibilidade de estabelecer trocas produtivas com os setores historicamente aliados da sociedade: “o primeiro dever da esquerda é o de incluir o povo como interlocutor do diálogo teatral”. E avaliava: “o máximo que se tem conseguido fazer é incluir estudantes nas plateias”. Percebia que o contato produtivo com as classes desfavorecidas tinha sido interrompido em 1964. E a saída não era a adesão crítica ao mercado ou o deslumbre com a contracultura, como alternativas à derrota do nacional-popular. Boal, como tantas vezes, foi o primeiro artista do período a realizar uma crítica avançada da arte de seu tempo e a trabalhar pela possibilidade de um outro caminho.

CRONOLOGIA

- 1964** Após 5 meses do golpe militar, dirige *O Tartufo* de Molière. “*Ensaiei Tartufo enquanto se organizava o texto de Opinião. Estreamos dia dois de setembro de 1964, evitando provocações no dia sete!*”. Boal trabalhou na adaptação de *O processo* de Kafka: “*Nada mais parecido com o Brasil naqueles dias tenebrosos.*” No Rio de Janeiro, em dezembro, estreia o show *Opinião*, um dos mais importantes musicais políticos da história do teatro brasileiro.
- 1965** *Arena conta Zumbi* estreia em 1 de maio, texto de Boal e Guarnieri. Com *Zumbi* inicia-se a etapa dos musicais, que se caracterizou pela introdução de músicas brasileiras de importantes compositores. Nas palavras de Celso Frateschi: “*o cenário era um grande tapete vermelho e os atores usavam calça Lee, que era muito característico da classe média*”. Não mitificava nenhum momento a ideia sobre a escravidão. Isso é o Brasil de hoje. Além disso, é em Zumbi que o Sistema Coringa é experimentado; o personagem é desempenhado por diversos atores de acordo com as circunstâncias. Nesse mesmo ano dirige *Arena canta Bahia e Tempo de Guerra*.
- 1966** Primeira viagem a Buenos Aires onde dirigiu *O melhor juiz*, *o Rei* de Loipe de Vega. Nessa mesma viagem dirigiu *A Mandrágora* de Maquiavel na sala

Planeta e dá cursos. Conheça sua futura companheira, Cecília Thumim.

1967

Estreia Arena conta Tiradentes, escrita em parceria com Guarnieri. Aquilo que nasceu com *Zumbi* ganha sistematização em *Tiradentes* para o estabelecimento de uma nova convenção teatral. Ao jogo em cena apresenta-se um novo personagem, o Coringa, com a função de se opor ao Protagonista. A função do protagonista é causar empatia no público, ele é desempenhado em chave naturalista; em *Coriolano*, por exemplo, pode ser um homem do povo. O Coringa é polivalente: todas as possibilidades teatrais mágicas e oniscientes são a ele conferidas. Nesta nova convenção, regras dramáticas são propostas. A peça apresenta dedicatória, explicação, distribuição em episódios, comentários do coro, entrevistas e a exortação.



Cena de *Opinião* com João do Vale. Participavam também Maria Bethânia (que substituiu Nara Leão) e Zé Keti. Espetáculo de 1965 com roteiro de Armando Costa, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Direção musical Dorival Caymmi Filho.

Foto de divulgação de *Opinião*, Maria Bethânia.





Marília Medalha e Dina Sfat em cena de *Arena Conta Zumbi*, 1965.

Em *Zumbi*, Boal sistematiza o *Coringa*: “nenhuma personagem é propriedade privada de nenhum ator”.



Piti, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Betânia, Tom Zé e Caetano Veloso em cenas de *Arena Canta Bahia*, 1965. Texto e direção Augusto Boal. Direção Musical Caetano Veloso e Gilberto Gil, com supervisão Carlos Castilho.



Cena de Inspetor Geral, 1966, de Nicolai Gogol. Direção de Augusto Boal.



Cenas de *Arena conta Tiradentes*, 1967, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Augusto Boal.

“O PROCESSO, de Joseph Kafka, adaptação de Augusto Boal, dispositivos cênicos simples, roupas modernas, muitos personagens podendo ser representados por 15 atores. História de um homem, Joseph K., que é acusado, processado, condenado e executado sem jamais ter sido informado sobre os motivos da acusação.”

No documento do banco de peças do Teatro de Arena, Boal inclui sua adaptação de *O Processo*, de Kafka, escrita após o golpe de 64. Sua intenção era convidar para o elenco pessoas que estivessem sendo perseguidas sem saber por quê.

BANDO DE JECAS - LISTA Nº 1

1. **ELES NÃO USAM BLACK-TIE**, de G. Guarnieri, cenário único (barração), roupas cotidianas, bem simples, 10 personagens - história de morte caríoca, greve operária, problemas de família, realista.
2. **REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL**, de Augusto Boal, dispositivo cênico único, roupas cotidianas, bem simples, mais de 50 personagens mas podendo ser representado por 12 ou 15 atores, diversas situações. História de José da Silva, operário, e suas andanças pelo mundo. "Grande Frenia Brasil: Corrida entre o Galáctico Minho e o Canto de Vida". Realista até certo ponto.
3. **CHAMPETUA F.C.**, de Oduvaldo Vianna Filho, cenário único, 9 atores e 1 atriz, roupas simples, História de corrupção no futebol do Interior.
4. **O TESTAMENTO DO GANGUEIRO**, de Chico de Assis, dispositivo cênico único, roupas cotidianas, muitos personagens podendo ser representado com 10 ou 12 atores, música; história narrada em forma de cordel nordestino das andanças e estrepolias de Cezirin.
5. **O CÍRCULO DE GIS CANAASIANO**, de Bertolt Brecht, tradução de Manuel Bandeira, alguns cenários sintéticos, roupas simples, muitos personagens podendo dublar ou representar em "sistema Coringa" com 10 ou 15 atores; dois grupos de camponeses dislocados a quem pertence a terra - afim de esculacar bem o problema um dos grupos representa uma peça baseada na história de Salomão da criança com duas mães.
6. **O TARTUFO**, de Moliere, tradução e adaptação de Guilherme Figueiredo, 12 atores, cenário único, roupa de época. História de um homem que se dizia porta-voz de Deus, rebaixando-o da sua posição de Juiz Supremo em mero companheiro de luta. Revela a essência do tartufismo, em todas as épocas e lugares, inclusive na nossa e aqui.
7. **O PROCESSO**, de Joseph Kafka, adaptação de Augusto Boal, dispositivos cênicos simples, roupas modernas, muitos pers. podendo ser representados por 15 atores. História de um homem, Joseph K., que é acusado, processado, condenado e executado sem jamais ter sido informado sobre os motivos da acusação.
8. **ARENA CONTA SINGEL**, de G. Guarnieri e Augusto Boal, de seis a oito atores jovens, que sabem cantar; o cenário é um tapete e um praticado pequeno. Tres músicos: violão, bateria e contrabaixo ou flauta. Música de M. Lobo.
9. **ARENA CONTA TIRADENTES**, de Augusto Boal e G. Guarnieri, música de Theo de Barros, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Wyndy Miller; mesmo sistema coringa: oito atores, cenário tapete e praticado; roupa um pouco mais elaborada, ainda que bastante simples.
10. **O MELHOR JUIZ O REI**, de Lope de Vega, adaptação de Paulo José, G. Guarnieri e Augusto Boal, 15 atores, roupa de época, cenário um tablado, música. História que se passa na Idade Média, contada em versos, sobre um camponês apaixonado que encontra no Senhor das terras o seu rival. Apela para o Rei, mas descobre que a Justiça não foi feita por Deus, mas sim pelas homens. Decide fazer a sua, e não aceitar a do Senhor Feudal.

“No Sistema Coringa o personagem é objeto-sujeito. Age primeiramente movido pela sua função social, e sua ação é apenas modificada e informada pelas suas características psicológicas. Joaquim Silvério dos Reis traiu a Inconfidência Mineira porque era latifundiário, dono de muitos escravos e temia a abolição; secundariamente, Silvério também era mau caráter mesmo, sujeito mau.”

“A máscara passa de ator em ator, devendo apresentar-se ao espectador como um verdadeiro jogo. Aqui a máscara do camponês retirante passa por todo o grupo baiano. Os atores ficam parados e a máscara do retirante percorre todos através do palco, enquanto cantam.”

Sistema Coringa no Comportamento do Ator,
caderno de difusão do método produzido pelo
Teatro de Arena.

36. No teatro medieval, os personagens eram "objetos": anjos, demônios, virtudes, etc. No teatro que se seguiu ao advento da burguesia, principalmente com a ação Shakespeare, os personagens passaram a ser "sujeitos": não mais o "Diabo", mas o diabólico - Iago, não mais o Amor, mas o apaixonado Romeu, não mais a Dúvida, mas o hesitante Hamlet.
37. No Sistema Coringa* o personagem é objeto-sujeito. Aje primeiramente movido pela sua função social, e sua ação é apenas modificada e informada pelas suas características psicológicas. Joaquim Silvério dos Reis traiu a Inconfidência Mineira porque era latifundiário, dono de muitos escravos e temia a Abolição; secundariamente, Silvério também era mau caráter mesmo, sujeito mau.
38. A máscara passa de ator em ator, devendo apresentar-se ao espectador como um verdadeiro jogo. Aqui a máscara do camponês retirante passa por todo o grupo baiano. Os atores ficam parados e a máscara do retirante percorre todos através do palco, enquanto cantam.
39. O Sistema Coringa procura unir também os princípios extremos da concentração e da abstração. Em "Arena Conta Tiradentes" o personagem de Tiradentes era - identificado a um só ator, que se movia em atmosfera naturalista. No extremo oposto, Guarnieri desempenhava a função Coringa: a extrema abstração, o narrador, mestre de cerimônias, contra-regra, explica-

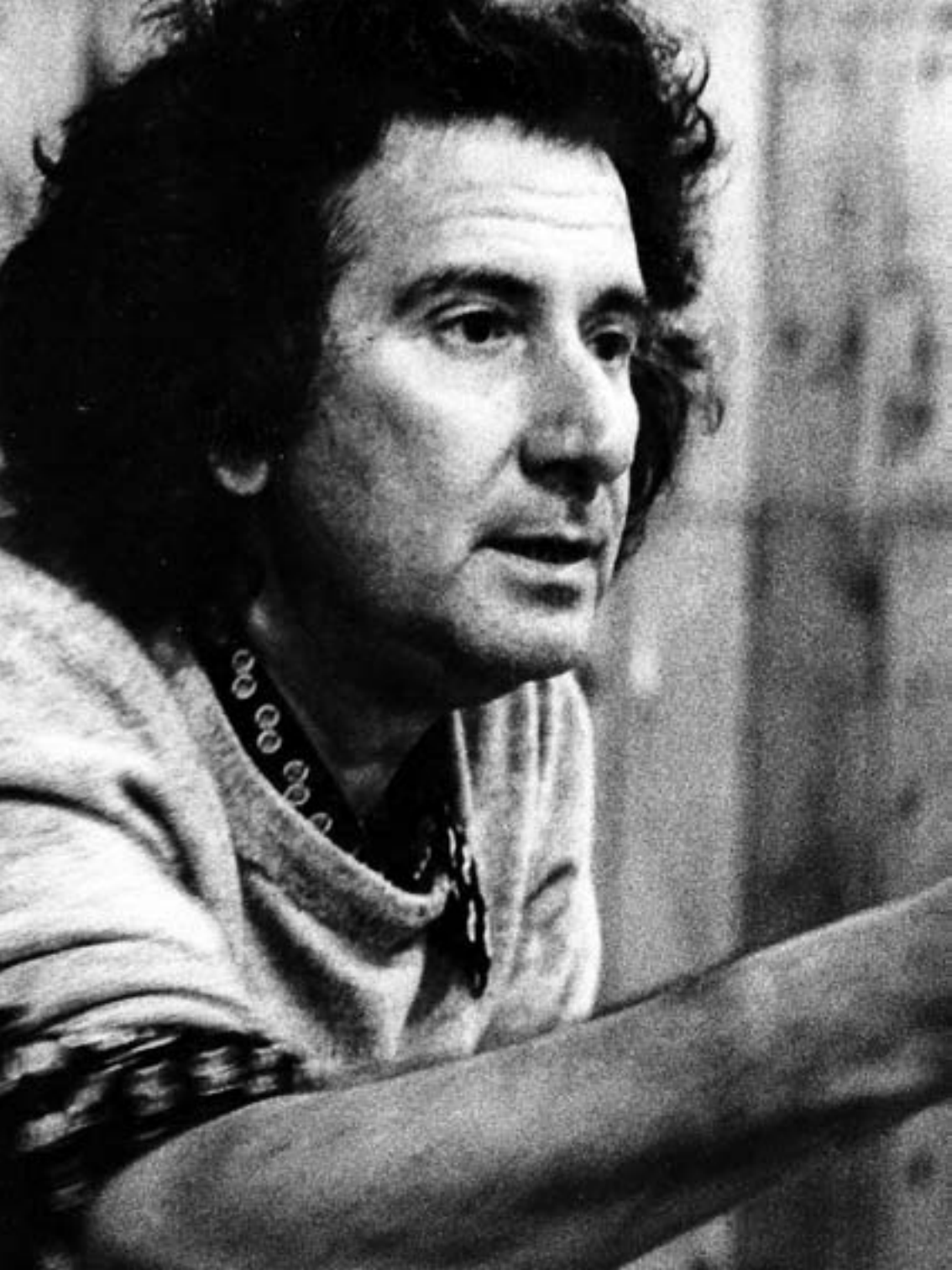


Equipe do Teatro de Arena em excursão internacional apresentando *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Bolívar* (censurada no Brasil), Nova Iorque, 1969.

DEPOIMENTO • JOÃO DAS NEVES

Augusto Boal tinha uma grandeza que sempre me comoveu muito. E essa estatura não era apenas artística. Vinha de uma coerência como ser humano: ele vivia o que dizia, agia de acordo com o que pregava. Não é à toa que criou o Sistema Coringa e bem depois o Teatro do Oprimido. Não tomou nenhuma atitude tendo em vista ser um revolucionário. Ele era um revolucionário porque essas atitudes existiam intrinsecamente nele. E é assim que deve ser. É também a minha vida de artista, eu não conseguiria fazer de outra maneira. A nossa opinião, a nossa arma, se realizam pelo teatro. É com ele que podemos combater. Foi onde o Boal deu uma contribuição única: seu trabalho em busca de uma modificação necessária veio através do teatro.

Depoimento de João das Neves dado no evento Pompéia Conta Boal, 2012.



1968 - 1971

TEATRO POLÍTICO EM
TEMPOS DE REPRESSÃO

TEATRO POLÍTICO EM TEMPOS DE REPRESSÃO

Eduardo Campos Lima

No fim da década de 1960, o Teatro de Arena de São Paulo, dirigido por Augusto Boal, buscava novos caminhos para prosseguir resistindo ao regime ditatorial instalado no Brasil com o golpe militar. Os canais tradicionais de trânsito com o público e de organização da cultura fechavam-se progressivamente. Do ponto de vista político, a derrota de 1964 impusera um processo de profunda reconsideração das táticas e dos métodos do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que até ali norteara a atuação da maior parte da esquerda. As dezenas de organizações políticas que surgiram nos anos que se seguiram ao golpe tinham em comum, apesar de importantes discordâncias táticas, a mesma urgência em derrubar a Ditadura Militar e construir uma nova sociedade – o que uma parcela delas julgava possível alcançar com a luta armada.

Para Boal, o estado de coisas naquele momento impossibilitava a continuidade do desenvolvimento artístico do Arena nos termos em que o trabalho vinha sendo feito. Era preciso a um só tempo empregar novas formas que dessem conta da conjuntura, propor modelos originais de articulação dos artistas de maneira a construir uma ofensiva cultural contra o regime e procurar instrumentos eficazes para alcançar as parcelas politicamente mais avançadas da sociedade. Com a *Primeira Feira Paulista de Opinião* – concebida pelo dramaturgo Lauro César Muniz e assumida pelo Arena, sob direção geral de Augusto Boal –, ocorria a tentativa inaugural de cumprir essas tarefas.

A Feira reuniu os dramaturgos de mais destaque do País – além de compositores e artistas plásticos – em uma mesma encenação contra a ditadura. A ideia era que, congregando artistas de tanto

relevo, a censura não teria meios de impedir a apresentação. Mas os textos acabaram recebendo cortes em 43 páginas, de um total de 70, o que inviabilizava a montagem. A proibição exigiu que os artistas articularassem um pronto movimento de resistência, que se estendeu amplamente pela categoria teatral paulistana. À revelia da repressão, os organizadores expunham ao público, em palcos cedidos momentaneamente – por elencos que interrompiam suas peças para isso –, a perseguição política que estavam sofrendo. Paralelamente, um grupo de advogados, capitaneados por Luiz Izrael Febrot, trabalhava pela liberação da *Feira* na Justiça – o que foi possível obter alguns dias depois. Fortalecia-se assim uma frente cultural de amplo espectro, objetivo de Boal desde o começo.

Do ponto de vista artístico, a *Primeira Feira Paulista de Opinião* materializava os diferentes projetos estético-políticos que eram propostos para o teatro naquele momento. Mas salta aos olhos mais fortemente o programa da luta armada, que perpassa a *Feira* em diversos níveis e que é o foco central das peças de Gianfrancesco Guarnieri – *Animália* – e do próprio Boal – *A Lua Pequena* e *a Caminhada Perigosa*. Por um lado, então, a *Feira* cumpriu com sucesso a tarefa de formar uma frente cultural, ainda que muito fugaz. Por outro, apontava para um horizonte de luta imediata. O descompasso espelhava os dilemas da esquerda brasileira naquele período.

No fim de 1968, o Regime Militar fecharia violentamente as possibilidades de vinculação ampla de artistas, setores avançados da classe trabalhadora e organizações de esquerda, decretando o Ato Institucional nº 5. Ficava nítido que não restaria espaço algum para a resistência no teatro institucionalmente estabelecido e seria necessário ocupar novos espaços. O movimento já era ensaiado nos anos anteriores pelos artistas mais atentos e pelos estudantes – que restavam como último movimento massivo organizado. Uma das decorrências disso

é que o teatro começaria a ser decomposto em seus vários elementos, então recombinaos e ajustados a novas funções.

O texto de Boal na *Feira Paulista de Opinião*, que se baseava no diário boliviano de Che Guevara, indicava, ainda antes do AI-5, um dos novos caminhos. Tratava-se de uma pequena obra agitativa, com longos trechos fundamentados unicamente no próprio texto do revolucionário argentino, sem mediação dramatúrgica. É precisamente esse recurso que ocupará o centro da encenação em *Teatro Jornal – Primeira Edição*. Do ponto de vista temático, *A Lua Pequena* também demonstra que já se tomava ciência, no teatro brasileiro, de que a ditadura não era caso isolado e se inseria em uma totalidade latino-americana.

Em 1970, um grupo de jovens artistas que haviam participado de um curso de teatro no Arena resolve continuar trabalhando em conjunto, no teatro, e pede indicação a Boal quanto às próximas atividades. Boal então sugere a eles uma ideia que havia desenvolvido com Oduvaldo Vianna Filho – mas jamais concretizado – no começo da década de 1960: encenar notícias de jornal.

Os atores (Dulce Muniz, Hélio Muniz, Celso Frateschi, Edson Santana, Elísio Brandão e Denise Del Vecchio) trabalharam durante alguns meses no projeto, enquanto o elenco principal do Arena fazia uma turnê internacional, apresentando *Arena Conta Bolívar* (peça que fecha a série *Arena Conta* assumindo de maneira mais expressiva a necessidade de uma articulação latino-americana da resistência ao imperialismo estadunidense no continente). Ao voltar, o trabalho de teatralização de notícias já estava praticamente pronto e Boal sistematizou, a partir do que viu, nove técnicas de Teatro Jornal.

Teatro Jornal – Primeira Edição era a apresentação objetiva das técnicas pelo Curinga, cada uma delas exemplificadas pela encenação de determinada notícia. Como as reportagens já haviam sido publicadas, esperava-se que não fosse necessário submeter a peça a novo processo de censura – extremamente

rigorosa, após o AI-5. Tal era a artimanha de seus criadores, que conseguiram de fato liberar as apresentações. Com a exposição didática das técnicas, seguida por um debate entre artistas e espectadores, instava-se o público a formar ele mesmo novos coletivos de Teatro Jornal. Dito e feito: após alguns meses de apresentações clandestinas e oficiais, formaram-se dezenas e dezenas de grupos de Teatro Jornal entre secundaristas, universitários, grupos da Igreja e coletivos de bairro, sempre com auxílio inicial dos artistas.

O Teatro Jornal, portanto, era a um só tempo uma nova forma, em que denúncia e estimulação crítica arranjavam-se de modo inteiramente novo no teatro brasileiro; uma ferramenta de mobilização política rápida e eficaz; e uma nova prática teatral, que prescindia do edifício do teatro, do palco e do público convencional. Abriam-se com ele os caminhos para um teatro horizontalista e participante.

Pouco depois, enquanto ainda se formavam numerosos grupos de Teatro Jornal e o elenco principal do Arena reensaiava *Bolívar*, que seria apresentada no Festival Internacional de Teatro Universitário de Nancy, na França, Boal foi preso por agentes da repressão, sendo torturado e encarcerado por dois meses no Presídio Tiradentes, em São Paulo. Após sua libertação, seguiu à risca a advertência do regime e partiu para o exílio, na Argentina. Com o agravamento das condições políticas, o Teatro de Arena resistiria apenas por mais alguns meses, sendo fechado em 1972.

Mas Boal intensificou, no exílio, os dois eixos do trabalho de que participara na fase anterior. Nos EUA, organizaria uma nova *Feira de Opinião*, dessa vez latino-americana, reunindo trabalhos de autores de diversos países do continente na igreja de Saint Clement's, em Nova York. Lá apresentou *Torquemada*, peça que concebeu durante o período em que estava preso no Tiradentes e que retrata sua própria tortura. Em Buenos Aires, cidade em que residiria até 1976, dirige o grupo El Machete e dedica-se

a encenações em espaços teatrais – mas também desenvolve experimentos não-convencionais.

Em sua autobiografia, *Hamlet e o Filho do Padeiro*, ele descreve o episódio em que, acompanhado de um grupo de atores, realiza uma cena de Teatro Invisível em um restaurante. A cena tratava de uma lei argentina, propositalmente pouco divulgada, que concedia a cidadãos paupérrimos o direito de comer de graça em restaurantes, desde que não bebessem vinho ou pedissem sobremesa. Valendo-se da lei, um ator come no restaurante e, ao sair, anuncia que não pretende pagar. Instala-se a confusão, dirigida por outros atores presentes no estabelecimento.

Essa foi a primeira entre tantas experiências que ele faria na Argentina e em outros países latino-americanos. Em parte, Boal recupera os avanços do Centro Popular de Cultura, no período pré-golpe, e do próprio Arena. Além disso, cria novas funções para formas tradicionalmente empregadas por militantes da esquerda revolucionária no teatro, desde o período da Revolução Russa. Seus experimentos com Teatro Invisível, Teatro Fórum, Teatro Jornal e outras tantas metodologias se intensificariam a partir daí, para depois serem reunidas em seu livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*.

CRONOLOGIA

- 1968** Realização da Primeira Feira Paulista de Opinião no Teatro Ruth Escobar, que estreou com mandado judicial. A proibição da Feira gerou um movimento de protesto dos artistas contra a censura praticada pelo governo militar. Reuniu textos de seis autores: *O líder* de Lauro César Muniz; *O Sr. Doutor*, de Bráulio Pedrosa; *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A receita*, de Jorge Andrade; *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos; e *A Lua pequena e a caminhada perigosa*, de Augusto Boal. No mesmo ano Boal traduziu e dirigiu *Mac Bird*, de Barbara Garson.

- 1969** Boal escreve *Bolívar, o lavrador do mar* (Arena conta Bolívar). Após a assinatura do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, o Teatro do Arena excursionou pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina, reapresentando *Arena Conta Zumbi*. O grupo encenou também *Arena conta Bolívar*, texto e direção de Augusto Boal, censurada no Brasil
- 1970** Em setembro, de retorno ao Brasil, Augusto Boal montou o *Teatro Jornal - 1ª edição*, espetáculo que se caracterizava pela improvisação das notícias pelo elenco, com base na leitura dos principais jornais da época. Nesse mesmo ano, Boal dirigiu *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, texto de Bertolt Brecht, traduzido por Luiz de Lima e Hélio Bloch.
- 1971** Em fevereiro, Boal foi preso e torturado. Exilou-se em Buenos Aires, onde residiu por cinco anos.



Foto de divulgação da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, 1968.





Cecília Thumim em *Primeira Feira Paulista de Opinião*, 1968.

Arena Conta Bolívar, 1970, texto e direção de Augusto Boal, só foi apresentada fora do Brasil. Nesta cena de ensaio vemos: Lima Duarte, Cecília Thumim, Zezé Mota, Fernando Peixoto, Isabel Ribeiro e Benê Silva.



Bibi Vogel, Antonio Pedro e Gianfrancesco Guarnieri em cena de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, 1970, de Bertolt Brecht. Direção de Augusto Boal.



Cena de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, 1970.

“Uma das técnicas do Teatro Jornal

AÇÃO PARALELA: a notícia é lida por um ator ou emitida por um gravador enquanto sobre a cena se desenvolvem as ações que as explicam ou as criticam.”

Texto de difusão das técnicas de Teatro Jornal na França, anos 70.

Théâtre Journal 1

En septembre 70, le théâtre du ARSNA 1 présente le premier spectacle de théâtre-journal, THEATRE-JOURNAL 1 PREMIERE EDITION. Il se s'agissait que d'une démonstration de techniques, nous en tout, avec lesquelles il était possible de transformer n'importe quelle nouvelle de journal en spectacle théâtral. On a invité des groupes intéressés à assister au spectacle, et, ensuite, avait lieu un débat au cours duquel, en général, des groupes de théâtre-journal se formaient.

Le THEATRE-JOURNAL a plusieurs buts.

D'abord il cherche à dénoncer la prétendue objectivité du journalisme : il démontre qu'une nouvelle publiée dans un journal est une œuvre de fiction.

Un second but est de rendre le théâtre plus populaire. D'une façon générale, quand on prétend populariser le théâtre, on ne fait qu'imposer au peuple, un produit fini, fait sans sa collaboration, et par là même sans ses points de vue.

Le THEATRE-JOURNAL, au contraire, cherche à populariser quelques moyens de faire du théâtre afin que le Peuple lui-même puisse s'en servir pour faire son propre théâtre.

C'est pourquoi, dans cette première édition, les moyens utilisés sont très simples, et c'est pourquoi le spectacle se veut être qu'une démonstration.

Un troisième but, est de démontrer que le théâtre peut être pratiqué même par ceux qui ne sont pas des artistes, du genre d'artistes que nous avons vu dans les films.

Les NEUF PREMIERES TECHNIQUES

1. LECTURE DIRECTE : Il ne s'agit même pas d'une technique à proprement parler. Les acteurs lisent les nouvelles détachées du corps du journal. La nouvelle, hors de son contexte journalistique, acquiert une autre valeur qui lui est conférée par le rapport acteur-spectateur, dans chaque spectacle.
2. IMPROVISATION : Les acteurs reçoivent une nouvelle et improvisent une scène comme s'il s'agissait d'un exercice de laboratoire.
3. LECTURE A VOIX ENTENDUE : tout rythme on lui-même : un contenu propre, évocateur certaines émotions, certaines images, certaines idées.
4. ACTION PAR L'IMAGE : La nouvelle est lue par un acteur ou avec un magnétophone, pendant que sur la scène se déroulent des actions, qui l'expliquent ou la critiquent.
5. REPORT : dans ce cas, la nouvelle sert d'orientation et est appuyée par toutes sortes de messages déjà connus du public : films publicitaires, diapositives, publicités, documentaires, phrases connues d'actualité, etc...



Capa do programa da excursão do Arena pela América Latina com *Zumbi e Bolívar*, 1969.

Não tínhamos noção da potência que Boal extrairia daquela experiência absolutamente desprestigiada, realizada com aquele pequeno grupo de jovens atores, naquele espaço minúsculo na sobreloja do Teatro de Arena em São Paulo. Quando Boal citava o Teatro-Jornal como o início e base do Teatro do Oprimido, sempre me enchia de orgulho e espanto. Escrever sobre esse trabalho me obriga a refletir sobre esse início e talvez concluir o caráter coletivo do fazer teatral e a eficácia artística e política da arte teatral a partir daquilo que aparenta ser exatamente a sua fragilidade. O falar presencial para poucos de cada vez. Eu, Denise Del Vecchio e Edson Santana, estávamos terminando o curso de teatro realizado pela diretora Heleni Guariba e pela atriz Cecília Thumim. Tinha sido um ano muito intenso. A vida prematuramente deixara de ser uma brincadeira. Heleni iria ser presa e assassinada pela ditadura, (apesar de ser considerada desaparecida), Boal seria preso e exilado, eu mesmo já tinha experimentado a minha primeira prisão, apesar de estar ainda distante dos meus dezoito anos. A violência avançava com AI-5. Toda liderança estudantil havia sido presa no famoso congresso de Ibiúna, os tempos se turvavam para aqueles que não se identificavam com o estado de exceção que se implantara no país. Eu fui enquadrado no decreto 477 ao ser expulso da minha querida escola na Vila Anastácio e impedido de continuar os meus estudos em escola pública. Queríamos continuar fazendo teatro no Arena. Estávamos preocupados com a orfandade que iríamos passar a viver. Num dos encontros com Boal, ele tinha nos falado de uma experiência que ele queria ter feito antes

da instituição da censura prévia: um jornal teatralizado. A idéia nos pareceu instigante como exercício de ator e nos permitiria continuar aplicando alguns ensinamentos da Cecília e da Heleni. A construção de nossas cenas, portanto tinha que lidar com duas dificuldades: primeira a de transformar o fato jornalístico em matéria teatral e segunda a de contrapor a realidade retratada com o retrato da realidade editado pela censura da ditadura. Nesse sentido priorizávamos matérias onde a forma com que se dava a sua publicação, já buscava esconder o estado de terror implantado no país pelos militares. Assim, ao revelar um conteúdo mais próximo da realidade, revelávamos também a manipulação daquele conteúdo pela mídia.

Criamos várias técnicas de teatralização de notícias de jornal.

Percebemos que a simples leitura de uma notícia em um espaço insólito para o tema poderia possuir uma teatralidade, assim a leitura sobre a fome e a seca do nordeste num restaurante granfino ou mesmo no restaurante universitário era eficiente e comunicava. Percebemos que se lidássemos com a edição das matérias cruzando notícias aparentemente contraditórias poderíamos revelar as mentiras e o cinismo da grande imprensa censurada. Criamos muitas formas de transformar jornal em teatro e começamos a apresentar para amigos e começou a vir gente. Muita gente! Cada vez vinha mais gente. Isso começou a chamar a atenção do Boal e do Guarnieri. Muitos dos que vinham nos assistir pediam nossa orientação para desenvolverem seus próprios grupos de teatro jornal.

Boal veio conversar com a gente nos apontando uma possibilidade de trabalhar a organização das pessoas em torno do grupo de teatro. Se transformássemos o jogo teatral num jogo de salão estaríamos, de alguma maneira, driblando a censura ou respondendo à censura. Esse foi o espírito com que Boal organizou o Teatro Jornal Primeira Edição, como uma aula de como jogar teatro com a mesma simplicidade que se

joga futebol. Todo mundo joga futebol e conhece as regras, por isso quando vai assistir um jogo no estádio consegue assistir com qualidade um espetáculo de futebol. Por que o teatro não é popular? Porque as regras do teatro são muito restritas. Então Boal propôs que a gente popularizasse as regras do jogo teatral. E o que a gente fez? Começamos a formar grupos de estudantes. Em pouquíssimo tempo tínhamos 40 grupos que eram nosso público fixo e que, de alguma maneira, faziam o Teatro Jornal em vários lugares da cidade. Não mais só nas universidades, mas também nos bairros. Grupos que acabavam se multiplicando, a ponto de você perder a conta. A idéia do Boal vingou. Por isso Boal considera o Teatro Jornal como o início do Teatro do Oprimido, onde o teatro deixa a sala de espetáculo e ganha outros espaços. Onde o público ganha a cena e a voz, onde o povo realiza o seu próprio teatro a partir de seu próprio ponto de vista.

Edição do depoimento “Teatro Jornal Primeira edição”, publicado em Vintem, número 7, Companhia do Latão, 2009.



1972 - 1976

EXÍLIO NA AMÉRICA LATINA

EXÍLIO NA AMÉRICA LATINA

Patrícia Freitas Santos

Nos cinco anos em que residiu em Buenos Aires, boa parte deles na *calle Gurruchaga*, Augusto Boal buscou dar continuidade ao trabalho iniciado no Teatro de Arena, aliando uma preocupação social e ética a pesquisas de formas correspondentes à matéria histórica. Mas as condições históricas e produtivas eram bem diferentes.

Desde que deixou compulsoriamente o Brasil em 1971, logo após um brutal sequestro seguido de prisão e torturas, o teatrólogo iniciou uma longa jornada noite adentro por diversos países da América Latina. Trabalhou incansavelmente no sentido de não abandonar uma atuação teatral e política — mesmo em face do contexto de dificuldades em que se encontrava no exílio.

Boal torna-se assim sobretudo um “maestro” — e um sistematizador da teorização produzidas nos anos anteriores, no calor da hora do trabalho do Arena e das aulas na Escola de Arte Dramática. Não será um “maestro” no sentido hierárquico do termo, mas pela simples e urgente tarefa de dialogar com os mais variados públicos da época, ainda que deparado com significativas barreiras geográficas, ideológicas e culturais. Suas intervenções em congressos, aulas públicas, oficinas de teatro, cursos e debates em países como México, Peru, Venezuela, Cuba e Colômbia permitiram o intercâmbio de propostas de atuação do artista na sociedade necessário para a criação dos 9 livros que Boal escreve durante os anos de Buenos Aires.

Tais escritos pretendiam lançar luz ao futuro por meio da reflexão e da autocrítica sobre os experimentos teatrais realizados até então. Sua pungente e conhecida defesa do caráter tautológico da expressão “teatro político”, não tão

evidente naquele período, ilumina o percurso de estudo do autor ao longo de sua obra central, *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* finalizada em 1973.

Nesse livro central, Boal analisa padrões da dramaturgia ocidental desde Aristóteles até as formas de escrita realizadas nos anos 60. Procura debater padrões da efetiva ligação possível entre forma artística e ideologia. Ao defender e legitimar o chamado “teatro político” ou instrumental, Boal não deixava de elucidar, como bom pensador dialético, a importância da “dimensão temática” da forma: “Mas, o teatro pode ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar formas teatrais correspondentes. É necessário transformar”.

A transformação dos meios de criação teatral, entretanto, não seria uma tarefa fácil. Uma tempestade se anunciava sobre o Cone Sul. A suposta “branda ditadura” de Lanusse (expressão um tanto paradoxal e bastante perversa, pois foi este mesmo general quem sistematizou a tortura no país) não ocultado a intensa repressão às manifestações populares que ganhavam fôlego. O peronismo, para além dos sindicatos, mobilizava majoritariamente a juventude argentina. Acreditava-se que uma via democrática em torno de Perón poderia potencializar um processo de transição socialista.

Naqueles dias, Boal lançava mão da ironia de um brasileiro que assistiu às ruínas de seus projetos políticos. Escrevia novas versões de peças já esboçadas no Brasil. É em Buenos Aires que Boal que finaliza e monta pela primeira vez *O Grande Acordo Internacional do Tio Patinhas*, obra que pretendia dialogar com o famigerado Gran Acuerdo de los Argentinos proposto por Lanusse. Utilizava basicamente um texto escrito e censurado no Brasil em 68. Também é ao dirigir o grupo El Machete, do qual faziam parte Mauricio Kartun, Salo Pasik, Daniel Villarreal, Ruth Sonabend, Adolfo Reisin e Bárbara Ramírez (desaparecida após o golpe em 76), que Boal monta uma adaptação de *Revolução na*

América do Sul com um título não pouco curioso: *Ay, Ay, no hay Cristo que aguante*, no início de 1973 na já extinta Sala Planeta.

Boal procurava um trabalho teatral que aliasse a experiência histórica da fase anterior brasileira à matéria local de cada um dos países pelos quais percorreu. Mas reconhecia a dificuldade: “Eu não era argentino: estava em trânsito. Que peças escolher e para quem? Procurava o meu povo: não qualquer povo...Que poderia eu dizer aos argentinos, não sendo um deles?”. Exilado, apartado de seus colegas, obrigado a encontrar meios de sobrevivência, trava uma busca por sua própria identidade: “Não me bastava espelho nem memória: precisava me ver em alguém que me roubasse o nome, o Augusto Boal que eu pensava ser, que trazia colado ao rosto, às mãos, ao peito. Já não sabia quem eu era ou tinha sido”.

Era urgente adaptar-se às novas circunstâncias. Destaca-se o caráter autocrítico da maioria das produções artísticas e teóricas de Boal naquele momento. Os erros e descaminhos da esquerda brasileira, principalmente da parcela vinculada ao Partido Comunista, e, mais ainda, a avaliação do trabalho cultural engajado (espécie de metonímia da revolução esperada) potencializaram um desgaste da própria categoria autoral. O artista, anteriormente privilegiado por sua posição central como porta-voz dos interesses do povo subjugado, verifica seu desalento ao perceber que sua função torna-se similar ao “apoio do mosquito ao elefante”.

A transformação social, portanto, deveria ser agora planejada cuidadosamente. E protagonizada pelas classes desfavorecidas. Ao intelectual e artista cabia conceder auxílio através do fornecimento de instrumentos necessários para a vitória final do socialismo. É inserido nesse *zeitgeist* que Boal escreve um grande número de obras em que relata histórias a ele contadas ao longo de suas viagens pela América Latina. Utilizado como categoria de legitimação de um potente caráter

político, o relato popular surge em obras como *Torquemada, Milagre no Brasil e Crônicas de Nuestra América* e, ainda que implicitamente, em *As Mulheres de Atenas*.

Junta-se a isso a intensa insegurança e estado de alerta da esquerda em Buenos Aires que assistia a assassinatos, atentados e sequestros pela ala da extrema direita (Triple A), cujo caso paradigmático é o incêndio ao Teatro Argentino na ocasião de estreia do espetáculo *Jesus Cristo Superstar* em março de 73.

Faz-se necessário, assim, a criação de uma nova teoria e prática teatrais. Ele experimenta técnicas como a do *teatro invisível*, com o grupo El Machete. Retoma o *teatro-jornal* com o El Equipo. A partir daí Boal iniciará sua célebre sistematização de técnicas para a realização do arsenal do Teatro do Oprimido.

Por meio de obras como *Exercícios para Atores e Não-Atores, Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular, Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Boal conhecerá grandes públicos e grupos de teatro por todo continente. Ariel Dorfman, Roberto Fernández Retamar, Miguel Torres, Atahualpa del Cioppo, Norman Briski, Oscar Castro, Liber Forti, entre outros são alguns que entraram em contato e dialogaram com o trabalho de Boal na época. Não há sombra de dúvida de que a teoria foi impulsionada por uma ambição de multiplicar a prática de teatro engajado, levando em conta seu poder de modificação coletiva do panorama político da América Latina. O novo caminho conjugava o ceticismo gerado pela derrota da esquerda com a busca de participação nas insurgências populares na América Latina. Sua teoria – organizada no período do exílio a partir do passado teatral no Arena – buscou resolver o que na prática estava ainda fora de alcance. Não se contentou com a postura contemplativa do melancólico, muito menos com a introspecção e o fatalismo. A lucidez de seus escritos está no projeto de converter a experiência traumática dos tempos sombrios em força produtiva.

CRONOLOGIA

- 1972** Apresentação de *Torquemada*, sob sua direção, no New York University. Nesse mesmo ano, a peça foi encenada no Teatro La Mama, em Bogotá, e no Teatro del Centro, em Buenos Aires. Trabalho em Buenos Aires com o grupo *El Machete*. Primeira sistematização das Categorias de Teatro Popular, publicadas pela Editora CEPE, Buenos Aires.
- 1973** Participação no Plano Alfin (Programa de Alfabetização Integral) nas cidades de Lima e Chaclacayo.
- 1974** Primeira edição no Brasil de *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Sistematização da estrutura dialética da interpretação.
- 1975** Publicação de *Técnicas Latino americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*.
- 1976** Escreve as adaptações de *A tempestade* William Shakespeare, com foco na figura do Caliban, como símbolo de resistência do colonizados; e *Mulheres de Atenas*, uma adaptação de Lisístrata de Aristófanes, com música de Chico Buarque. Muda-se para Lisboa, onde dirige o grupo recém-criado A Barraca.



Cena de *Torquemada*, peça que Boal escreveu quando foi preso. Representada em Buenos Aires em 1971-72.



Cena de *Torquemada*, representada pelos alunos da New York University em 1971-72.

“Infelizmente, eu já assisti a muitas primaveras: primeiro foi a de Goulart, pouco antes de 64. Tínhamos a certeza de que as transformações sociais já feitas eram absolutamente irreversíveis. E foi aquele desastre que perdura até hoje. A última, foi a de Câmpora, aqui na Argentina, em 73. Nunca vi um povo tão feliz (a não ser nas fotos que nos chegavam de Portugal). Também pouca vezes tenho visto um povo tão revoltado, como o da Argentina hoje. Vi também a primavera chilena de Allente e hoje sinto náuseas quando, nessas viagens que faço, sou obrigado a fazer escala por alguns minutos no aeroporto de Santiago. Em todos os esses desastres existiu sempre uma constante: a desunião da esquerda.”

AUGUSTO BOAL

Carta à Carlos Porto. Buenos Aires, 23.09.1973.

AUGUSTO BOAL

LAREIRA 744

BUENOS AIRES - CAP.

23 Setembro 75

Meu caro Carlos,

A análise que você faz em sua carta do processo português coincide total e absolutamente com o que eu e a minha mulher pensamos, aqui tão distantes. Temos ainda muita esperança, embora tenhamos também muito medo de que tudo tenha sido apenas um sonho muito bom, muito gostoso.

Infelizmente, eu já assisti a muitas primaveras: primeiro foi a de Goulart, pouco antes de 64. Tínhamos a certeza de que as transformações sociais já feitas eram absolutamente irreversíveis. E foi aquela demastre que perdura até hoje. A ditina, foi a de Cárdenas, aqui na Argentina, em 73. Nunca vi um povo tão feliz (a não ser nas fotos que nos chegavam de Portugal). Também poucas vezes tenho visto um povo tão revoltado como o da Argentina de hoje. Vi também a primavera chilena de Allende e hoje sinto náuseas quando, nessas viagens que faço, sou obrigado a fazer escala por alguns minutos no aeroporto de Santiago.

Em todos esses desastres existiu sempre uma constante: a desunião da esquerda. Nós, é forçoso confessar que temos que aprender com os burgueses: eles, que pensam sempre individualisticamente em aumentar a própria fortuna, eles se unem no momento da luta; e nós, que pensamos no povo, desgracadamente nos individualizamos, nos atomizamos. Foi assim no Brasil, no Chile e na Argentina. A esquerda dividida não pôde registar a violência das direitas, unificadas, pelo menos temporariamente.

Mas, por felicidade, creio que em Portugal ainda há tempo. Ainda se pode evitar o desastre embora, como você tão amargamente disse, "existem lugares em que já é perigoso não ser reaccionário"...

Fico torcendo para que a pausa "a que a Revolução está condenada a fazer" como diz você, seja uma pausa breve. E fico ansioso por receber notícias. E mais ansioso ainda por poder colaborar, de alguma forma, com esse processo que, de qualquer maneira, é maravilhoso se comparado a tanta tristeza latinoamericana.

Espero suas notícias. Um grande

abraço fraterno do

P.S.- Acabo de receber uma carta do Tribunal Bertand Russell. Segundo eles a nova sessão contra o governo brasileiro deve ser realizada em Lisboa na segunda e terceira semanas de Janeiro, a menos que surja algum imprevisto. Deve participar como testemunha. Meu testemunho, basicamente, será o meu livro KILAGRE NO BRASIL. Você cre que para essa época o livro já estará editado? Seria maravilhoso que sim. Por favor, faça todo o possível.

Aqui no Chile eu tenho
muitos amigos e aproveito bem o
tempo para conversar. De mais conte-
cido tem aí aquele cantor, Geraldo
Vandrei o autor de Disparada. Os
seus são de filosofia, Ciências so-
ciais, etc. E tem o pessoal de teatro
chileno. Imediatamente um grupo
me pediu para trabalhar com ele;
o grupo se chama ALEPH e este ano
ele irá ao Festival de Nancy. Tra-
balhei três dias ensaiando exercícios
do tipo que a gente faz no Teatro
de Arlene, em São Paulo.

Trecho de carta de Boal à sua mãe. Santiago, Chile, 25 janeiro de 1973.

Minha relação com Boal tem três etapas: como artista, como professor e a terceira num nível mais pessoal. Quando conheci Boal eu estava inquieto por muitas razões. Eu queria fazer um teatro que tivesse que ver com o que agitava minha geração, uma geração muito politizada, mas na qual o teatral não encontrava modelo. Porque o modelo sobre o qual trabalhava a esquerda naquele momento era de uma solenidade insuportável. Em 1970 junto com um amigo trabalhei em *Exposhow*, um evento sobre o mundo do entretenimento. Uma noite descobrimos que faziam apresentações de obras teatrais e que tinha um espetáculo brasileiro, *Arena Conta Zumbi*. E aquilo literalmente nós arrebatou, saímos dizendo: é isto, isto é que é teatro político, cantam, dançam, riem, se divertem, o que transmitem tem alegria, tem verdade e é latino-americano. O impulso foi tão poderoso que duas semanas mais tarde dei por mim montando um elenco para montar um espetáculo “à la Boal”. O segundo contato foi alguns anos depois. Augusto tinha chegado em Buenos Aires em seu exílio e em 1972 ofereceu um curso de atuação. Preocupava-me a ideia que fosse de atuação porque como todo escritor eu morria de vergonha do palco. Uma tarde fui me inscrever de ouvinte. As primeiras classes foram de exercícios grupais, o que dava um certo anonimato. Mas depois Augusto propôs um exercício individual e naquele momento estive a ponto de ir embora, porque a ideia de subir num palco me dava pânico. Mas aí entendi uma coisa que logo na vida me deu alguns bons resultados: frente ao medo o melhor é escapar para frente. Se eu fugisse ia ficar a vida inteira com uma sensação de vergonha, então levantei a mão, me

propos para o primeiro exercício e assim o exorcizei. Augusto produziu o milagre e lá estava eu atuando e entendendo enfim o que propunha. O que Boal me ensinou sem querer foi que a técnica a gente entende no corpo, e não na cabeça. O terceiro momento da aproximação foi trabalhar com ele. Ele montou um trabalho em Buenos Aires que se chamou *Ay, Ay, ay, no hay Cristo que aguante no hay*. A gente estreou em 1973, logo antes daquelas eleições em que ganhou Cámpora. As pessoas nas ruas fazendo uma campanha com uma força de agitação enorme e com a esperança do iminente retorno a democracia. Augusto paralelamente começou com alguns de nós a experimentar suas primeiras experiências de teatro na rua, nas filas, nos trens. Foi o momento do grupo Machete.

Boal sempre manifestou aqui na Argentina um marxismo genérico, não podia se comprometer numa realidade política e partidária cotidiana que não lhe correspondia pela sua própria experiência histórica. Além do mais, ele tinha sua opinião pessoal em relação ao peronismo — as vezes critica e as vezes apoiando certas derivações próxima a esquerda latino-americana —, na frente do grupo com o qual trabalhávamos abria o jogo. A gente agradecia sua posição genérica já que ele sabia separar sua própria análise do que o grupo, enquanto teatro político nacional e comprometido com o dia a dia, sentia que tinha que manifestar. Com ele se trabalhava sob o marco saudável das posições claras, este lugar que tem tido tradicionalmente a esquerda como espaço de debate e de brigas. E éramos gratos por isso.

Com Boal apareceram pequenos grupos que trabalhavam tomando uma estética desestruturante, que era sua marca registrada, interpeladora, pondo em questão absolutamente tudo. Deixou marcas indeléveis na estética e nos corpos dos criadores que tentávamos então o teatro desde a ideologia. Sabíamos que tinha uma semente, claro, o que a gente não

podia imaginar era o tamanho da árvore. Eram técnicas que Augusto propunha e nas quais a gente acreditava, mas que ainda não estavam instituídas. Éramos um grupo de 5 ou 6 que estava se formando com suas propostas, continuamente provocados por ele para fazer outras coisas, procurando uma estética para aquele “Homem Novo”. Imaginando uma arte latino-americana pensada, até que enfim, desde uma hipótese da esquerda. A gente vivia aquilo, adorava, mas não estava institucionalizado, era algo sustentado pelo carisma de alguém que investigava simplesmente em como aproveitar o contexto de teatralidade criado pela própria realidade.

Depoimento recolhido por Cora Fairstein. Buenos Aires, 2012.



1977 - 1985

TEATRO DO OPRIMIDO NA EUROPA

TEATRO DO OPRIMIDO NA EUROPA

Clara de Andrade

Foi no ano de 1976 que Augusto Boal, exilado, adentrou pela primeira vez a terra natal de seus pais: Portugal. O dramaturgo partiu para Lisboa levando a esperança de poder transmitir as formas de teatro que criou e testemunhou durante os anos em que viveu na América Latina. Enquanto o fascismo tomava conta do continente latino-americano, Portugal havia feito a Revolução dos Cravos em abril de 1974 e deposto o governo autoritário de Salazar. No entanto, passados apenas dois anos, a esperança revolucionária esvanecia, e a esquerda já não era mais tão bem-vinda no país. O teatrólogo diz ter encontrado os poéticos cravos já secos e murchos, exalando apenas “perfumes tristes” e as memórias de uma revolução.

Neste contexto pós-Revolução dos Cravos, Boal foi convidado a trabalhar como diretor artístico do grupo *A Barraca*, para o qual dirigiu: *Barraca conta Tiradentes*; *Ao Qu’isto Chegou*, uma colagem de autores portugueses; e *Zé do Telhado*, de Helder Costa e música de José Afonso, autor da canção *Grândola, vila morena*, ícone da Revolução dos Cravos.

Ao mesmo tempo, distante do Brasil já há cinco anos, recebia notícias de que a situação brasileira piorava cada vez mais. Foi em Lisboa, almoçando em sua casa com Paulo Freire e Darcy Ribeiro, que recebeu de sua mãe, recém-chegada do Brasil, uma carta de Chico Buarque. Ela então lhe entregou uma fita cassete. Era a “carta cantada” *Meu caro amigo*. O recado: “a coisa aqui, tá preta...”, para Boal, era conselho de amigo: “não volte, não é tempo ainda!” Assim, os dois anos em que se mantém instalado em Portugal, de 1976 a 1978, foram de longa e dolorosa espera.

É nesse hiato em Lisboa que Boal escreve sua peça *Murro em ponta de faca* (1978). Nele podemos ver o impulso do autor de relatar e denunciar a situação em que se encontravam os exilados brasileiros, a trágica experiência de exílio que ele mesmo vivia. A peça retrata a peregrinação de três casais de exilados brasileiros, viajando de país a país, fugindo de uma ditadura a outra, primeiro na América do Sul e depois buscando refúgio em diferentes países da Europa.

A ruptura traumática do exílio vivenciada por Boal, juntamente com todos os reflexos no indivíduo - tais como o sentimento de perda e a saudade da terra primeira, a presença constante da morte e a desintegração da identidade do sujeito - serão os motes de *Murro em ponta de faca*. No seguimento das cenas não há um lugar mais especial que outro, mas uma sequência de lugares distintos, um após o outro, infinitamente. Neste “não-lugar” do exílio em que reina a solidão, a presença da morte, para Boal, parecia estar sempre à espreita.

Em 1978, o governo brasileiro promulga nova lei como parte do processo de “abertura lenta e gradual” e as peças de Augusto Boal são liberadas em território nacional, apesar de não ser permitido ainda o retorno do dramaturgo ao país. *Murro em ponta de faca* ganha então sua primeira montagem em São Paulo, com direção de Paulo José.

FRANÇA

A volta para o Brasil iria demorar ainda alguns anos. No mesmo ano de 1978, Boal é convidado por Émile Copfermann, seu amigo e editor que estava a ponto de publicar a edição francesa de seu livro *Teatro do Oprimido*, para realizar uma conferência em Paris. Ao mesmo tempo, o crítico francês Bernard Dort o convida para dar aulas na Sorbonne Nouvelle sobre o Teatro do Oprimido. Boal parte então de Portugal para a França.

No novo país, Augusto Boal encontra as condições para realizar de forma sistemática o seu trabalho. Será na França que o teatrólogo irá desenvolver os laboratórios chamados *Arco-Íris do Desejo*, a partir da criação de novas técnicas de Teatro do Oprimido, voltadas para elaboração de opressões internas do indivíduo. Em 1979, Boal funda o Centro de Teatro do Oprimido em Paris.

A partir da publicação francesa de seu livro, da fundação de um centro voltado para o método e ainda de suas constantes “viagens-conferências” para diversos países europeus, concretizou-se uma grande expansão do Teatro do Oprimido na Europa e em países da África que Boal ainda nem havia visitado. Mas ele conciliava suas pesquisas com o trabalho de diretor teatral e encenou no período: *Murro em ponta de faca*, em 1979, no Centro de Teatro do Oprimido em Paris; o espetáculo de teatro-fórum *Stop! C'est magique*, no Théâtre du Soleil, 1980; *Nada más a Calingasta*, de Julio Cortázar, em Graz, 1982; montagem de *Zumbi* na Áustria e o espetáculo *Eréndira*, adaptação do romance de Gabriel Garcia Márquez, no Théâtre de l'Est Parisien, 1983; e, em 1985, *El Público*, de Garcia Lorca, em Wuppertal, Alemanha.

A fase de Augusto Boal na França, portanto, foi de grande produtividade e expansão profissional. Neste sentido, o exílio foi um dos períodos mais férteis da carreira de Boal. Em carta a Gianfrancesco Guarnieri, de 1979, quando se encontrava em Paris, Boal fala do trabalho no exílio como forma de resistência e sobrevivência: “Pra mim, nesses oito anos, muitas vezes continuar vivo foi uma decisão política: eu não podia fazer a eles esse favor, não podia desistir, nem da vida nem do trabalho. O exílio sempre foi, para a ditadura, uma arma. O homem transplantado perde as suas raízes, perde o poder de fogo, perde a combatividade. (...) Por isso essas coisas sempre foram pra mim importantes: viver e trabalhar. Trabalhar como prova de estar vivo. Estou.”.

O ETERNO EXÍLIO

Augusto Boal retornou do exílio pela primeira vez em 1979, seis meses após a promulgação da lei de anistia e a volta dos exilados políticos, mas ficaria ainda por alguns anos entre o Brasil e a França. Em 1982, o antropólogo Darcy Ribeiro, recém-eleito vice-governador de Leonel Brizola no Rio de Janeiro, ao conhecer o trabalho realizado pelo Centro de Teatro do Oprimido de Paris, propõe a Boal e Cecília, sua mulher, que voltassem ao Brasil e tentassem uma experiência similar nas escolas públicas do Rio. Na mesma ocasião, Darcy sugere a Boal a montagem de um espetáculo no Rio. As condições para a sua volta começam a se delinear de maneira mais concreta, assim como o estímulo para escrever e dirigir uma nova peça: *O corsário do rei*.

O espetáculo *O corsário do rei*, de 1985, texto e direção de Augusto Boal, marco de sua volta aos palcos brasileiros depois de catorze anos no exílio, suscitou intensa discussão na classe artística da época. Com músicas de Edu Lobo e Chico Buarque, a encenação no Teatro João Caetano foi uma das primeiras da década de 80 a se realizar em formato de super produção. A condição de Boal enquanto pós-exilado, no entanto, parece ter influenciado a recepção do espetáculo, principalmente pela mídia jornalística. A montagem foi acompanhada por diversos jornais e culminou com um debate organizado pelo Jornal do Brasil com convidados da classe artística para se manifestarem em público sobre *O corsário do rei*, sem a presença do dramaturgo. O espetáculo, que seria para Boal a possibilidade de reintegração ao meio cultural brasileiro, acabou servindo muito mais como estopim para um debate sobre a política cultural no início dos anos 80, no Rio de Janeiro.

Sobre o período em que esteve no Rio, na época de *O corsário*, Boal confessa ter ouvido a mesma crítica que ouvira em outros países: “Você é estrangeiro, não pode nos entender.

Estrangeiro em minha casa”. A receptividade difícil da peça não o estimula a ficar no Brasil, ao mesmo tempo em que o Teatro do Oprimido ganhava cada vez mais força na Europa. O dramaturgo volta para a França. Augusto Boal parecia continuar condenado ao exílio.

Entretanto, no ano de 1986, Boal é convidado por Fernanda Montenegro e Fernando Torres a dirigir novo espetáculo. Desta vez, um texto clássico, *Fedra*, de Racine. Em entrevista na época, Boal declara que o sucesso da montagem seria definitivo para sua volta ao Brasil e de fato foi: finalmente, passados quinze anos, entre idas e vindas, Boal se reinstala no Rio de Janeiro.

Ao retornar definitivamente às terras brasileiras, no entanto, Augusto Boal encontra um país muito diferente daquele que deixou. Muitos anos depois, Boal ainda se lembrava deste momento e acaba por concluir, desiludido: “Em 86 fiquei morando [*no Rio*] e me dei conta do impossível. Ninguém volta do exílio, nunca! Jamais”.

CRONOLOGIA

- 1977** Em Lisboa, encena *A barraca conta Tiradentes* e finaliza *Murro em Ponta de Faca*.
- 1978** Dirigida por Paulo José, *Murro em ponta de faca* é apresentada pela primeira vez no Brasil, em São Paulo, pela Companhia de Othon Bastos. A peça aborda a vida dos exilados políticos fora do país.
- 1979** Boal começa a lecionar na *Université de la Sorbonne – Nouvelle*, em Paris, onde criou o CEDITADE - Centro d'Étude et de Diffusion des Thecniques Actives d'Expression, depois conhecido como Centre du Théâtre de L'Opprimé- Augusto Boal. Dirige em Paris *Murro em ponta de faca*.
- 1980** No âmbito do CEDITADE, escreveu peças para o Teatro Foro como: *La surprise*; *La coherence*; *Comme d'habitude*; *L'anniversaire de la mère*; *O dragão esverdeado e a família surda*; e *Le nouveau badache est arrivé*. O CTO e o Théâtre du Soleil, sob a direção de Boal, apresentou

Stop C'est magique, na Cartouchérie de Paris.

- 1981** Dirige *Nada más a Calingasta*, de Júlio Cortázar, no Schauspielhaus de Graz, na Áustria e recebeu a condecoração do governo francês, *Officier de des Arts et des Lettres*.
- 1983** Apresentação no Schauspielhaus de Graz, na Áustria, de *Arena conta Zumbi*. Dirige *Erendira* de Gabriel García Marques, no Théâtre National Populaire de Paris, com a participação de Marina Vlady.
- 1984** Dirigiu no Teatro de Wupperthal, na Alemanha, *El Público* de Frederico García Lorca; e em Nuremberg, *La Malasangre*, de Griselda Gámbaro.
- 1985** Montou no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, *O corsário do Rei*, de sua autoria, com música de Edu Lobo e letras de Chico Buarque. Prepara a volta ao Brasil.



Montagem de *Murro em ponta de faca*, 1978. Texto de Augusto Boal, direção de Paulo José. Em cena Francisco Milani, Renato Borghi e Othon Bastos.



Cena de *A incrível e triste história de Cândida Erendira e sua avó diabólica*, 1983, de Gabriel Garcia Marques, no Théâtre de L'Est Parisien. Direção de Augusto Boal.

Cena de *La Malasangre*, 1984, de Grizelda Gambaro, apresentado no Schauspielhaus de Nuremberg, Alemanha. Direção de Augusto Boal.



Ivan Senna, Lucinha Lins e Marco Nanini em cena de *O Corsário do Rei*, 1985. Texto de Augusto Boal, música de Edu Lobo e Chico Buarque.

“Um grande abraço pra você, pra Cecília e todos aí.
Aliás, meio na brincadeira, outro dia comecei a botar
letra num chorinho do Francis Hime que é mais ou
menos assim:
Meu caro amigo, me perdoe, por favor
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando um abraço nesta fita
Aqui na terra continua o futebol
Tem muito samba, muito choro e rock and roll
Uns dias chove, noutros dias bata sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
...e vai por aí. Mais adiante tem:
Meu caro amigo, eu sei que é triste a situação
Sei que a saudade está danda
Mas se você quiser a minha opinião
Você não está perdendo nada.....etc. etc. Etc.”

CHICO BUARQUE

Trecho de carta a Augusto Boal, Rio de Janeiro, 20.07.1976.

vro-objeto. É o seguinte. Um pessoal de artes gráficas pediu-me um texto, um poema, um conto, qualquer coisa que pudesse ser ilustrado numa botação lá deles que me pareceu muito bacana. Como estou sem muito tempo, e como a música foi proibida, propus que trabalhassem em cima de Mulheres de Atenas. Eles vibraram. Você concorda?

Outra coisa. Eu devo ir à Itália em meados de setembro. É claro que gostaria de passar por Lisboa na volta. ~~Assim~~ Mas tem o seguinte. Tenho um amigo aí que trabalha na RTP. Seu nome é José Nuno Martins. É meu conhecido dos tempos do salazarismo e o máximo que eu sei dele é que era veementemente anti-salazarista. Logo após a revolução, mantivemos muitos contactos telefónicos, naquela euforia dos cravos vermelhos. E o Nuno foi quem me ajudou a lançar aí o Tanto Mar, que aqui foi vetado. Mas agora que passou a euforia, eu não sei bem como é que o Nuno se situa. Ele sabe que eu vou à Itália e me telefonou outro dia convidando para passar aí e participar de um programa de televisão com o Raul Solnado. Aí é que eu fico meio ressabiado. Como é que é o Raul Solnado? Você acha que vale a pena participar de um programa com o Raul Solnado? Faça por favor uma sondagem aí e mande-me uma orientação. Se for um troço negativo em algum sentido, eu dou um jeito de despistar e baixar aí sem RTP, sem Solnado e sem badalação. No fundo, é isso o que estou preferindo, assistir e não dar show.

Esta carta está meio esculhambada. Se eu for parar para caprichar, nunca que termino. Um grande abraço pra você, pra Cecília e pra todos aí. Aliás, meio na brincadeira, outro dia comeci a botar letra num chorinho de Francis Hime que é mais ou menos assim:

Meu caro amigo, me perdõe, por favor,
se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
mando um abraço nesta fita
Aqui na terra continua o futebol
Tem muito samba, muito choro e rock and roll
Uns dias chove, noutros dias bata sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
... e vai por aí. Mais adiante, tem
Meu caro amigo, eu sei que é triste a situação
Mas não se preocupe, esta é a minha opinião
Você não está perdendo nada.....etc, etc, etc.

Pois é, meu irmão. Dizia o meu pai, um bom português transmontano, que "a vida nos prega cada peça..." A que me pregou a mim acaba de entrar agora no oitavo ato. Eu sempre penso nessa frase que o meu pai me dizia porque "peça" dá a idéia de alguma coisa imutável, texto escrito que é preciso obedecer, repetir sempre igual. Pois nessa peça que me escreveu a ditadura eu sempre procurei, rebelde, improvisar um pouco, achar uma variante, pelo menos mudar a inflexão, o timbre. Pra mim, nesses oito anos, muita vezes continuar vivo foi uma decisão política: eu não podia fazer a eles esse favor, não podia desistir, nem da vida nem do trabalho. Trabalhar, não importa tanto como, nem em que país, nem em que condições, nem com que resultados - importava apenas não calar a boca, continuar dizendo as coisas que eles não queriam ouvir. O exílio sempre foi, para a ditadura, uma arma. O homem transplantado perde as suas raízes, perde o poder de fogo, perde a combatividade. A massa de paraguaios que vai viver na Argentina, a massa de argentinos que vai viver em Barcelona ou Madrid, de chilenos que vai para Norrköping de árabes que vem para cá, do mundo inteiro que vem para cá, toda essa massa de gente encontra todas as dificuldades, hostilidades, inaptações: a língua (que muitos chegam a não falar direito), a cultura e o trabalho, os amigos, o país diferente. Por isso as ditaduras gostam de duas coisas: matar e matar! Matar enterrando e matar exilando. Por isso essas coisas sempre foram pra mim importantes: viver e trabalhar. Trabalhar como prova de estar vivo. Entou.

DEPOIMENTO • Muriel Naessens

Os policiais não estão somente na nossa cabeça

Um grupo de quinze pessoas, oriundas das oficinas e de diferentes universos se reúnem quando Augusto Boal muda-se para a França. A tarefa é de criar um grupo polivalente capaz de experimentar as técnicas tanto no setor educativo, como no teatro.

Muito rapidamente, a necessidade de uma organização mais formal levou a criação de uma associação sem fins lucrativos, o Centre d'Etudes et de Diffusion des Techniques Actives D'Expression (Centro de Estudos e de Difusão das Técnicas Ativas de Expressão - CEDITADE), centro ao qual me juntei em 1978. A partir deste grupo-núcleo, mais de 140 pessoas rapidamente receberam uma formação. Organizamos oficinas, criamos um jornal para fazer o elo entre os vários grupos-satélites que começavam a se formar, fizemos um primeiro encontro nacional em Paris e realizamos muito teatro-fóruns.

De 1978 a 1979, 12 oficinas foram feitas, ou seja, 500 participantes que vinham do movimento sindical, educativo, político, teatral, sociocultural. Muitos desses participantes criariam seus próprios grupos depois. O CEDITADE era então um lugar que fervilhava com nossas pesquisas experimentais de todo tipo, tínhamos tantas perguntas!

Tínhamos por ele uma real admiração, aquele homem tinha feito tanto contra a ditadura, encarcerado, torturado, tendo perdido amigos no combate, ele sim tinha conhecido a “verdadeira luta”... Se nossa admiração não ia sem uma parte de idealismo romântico não resta dúvida que ele tinha muito a ensinar a geração pós-68 da qual fizéramos parte. Tínhamos que desenvolver um ponto de vista claro, porém afinar nossas

análises por vezes só aumentava nossos desacordos. Por exemplo, como definir a opressão? Muitas vezes nos diziam que certamente o Teatro do Oprimido era eficaz, mas só na América Latina, no Brasil, em “países do terceiro-mundo”, “subdesenvolvidos” aonde a opressão era evidente. Brasil era uma ditadura. Mas na França, no país dos direitos humanos e da democracia, não poderia certamente haver opressão *de verdade*! No entanto, através das nossas experiências e as das pessoas que vinham nas nossas oficinas e espetáculos, podíamos facilmente ver que o reino do capitalismo nos nossos países engendrava dominação, exploração, racismo e sexismo.

As questões proliferavam ao mesmo passo que crescia o interesse no Teatro do Oprimido. O trabalho tinha tido grande impacto na educação, com professores desafiados a reconsiderar suas praticas não somente em termos do dia-a-dia na sala de aula, mas também em relação a teoria didática, chegando a questionar a própria instituição. No entanto, como poderiam estes professores evitar serem cooptados pelas correntes dominantes dentro de suas instituições, que muitas vezes reproduziam as desigualdades de classe e gênero?

Movimentos de educação popular (como o movimento francês pelo planejamento familiar, por exemplo) e pessoas trabalhando com ferramentas artísticas dentro das comunidades também se apoderaram dessas ferramentas, visto que elas condizem com seus objetivos: a emancipação de cada um para que todos possam encontrar seu lugar numa sociedade refundada. Mas como não se tornar somente um instrumento de intervenção social, com o objetivo não confesso de fazer com que os oprimidos se calem nos bairros populares?

Os sindicatos, os partidos políticos reconheceram rapidamente o ganho que eles poderiam realizar através do Teatro do Oprimido, ao encorajar que aqueles que são destituídos da palavra pública, poderiam, enfim, exercer-la. Mas

como não transformar o Teatro-Fórum num teatro participativo, um pouco espetacular e nós enganarmos sobre o quanto a palavra proferida será realmente levada em conta? Algumas pessoas nos taxavam de psicodrama: mergulhamos então no trabalho de Jacob Moreno, criador daquela técnica. Entendemos assim que esta confusão com todas as técnicas do universo “psi” era usada para escamotear a dimensão subversiva e política do Teatro do Oprimido.

Dirigidos por Boal, nossa experimentação constante resultou em desenvolvimentos criativos do que se transformou no “arsenal” do Teatro do Oprimido: jogos, exercícios, Teatro-Imagem, Teatro-Jornal, Teatro-Invisível e Teatro-Fórum. Boal e o coletivo transmitiram o Teatro do Oprimido muito além das fronteiras francesas, em vários outros países europeus. Grupos se formaram na Alemanha, Áustria, Itália, Portugal, Dinamarca, entre outros. Essas investigações teatrais sobre a natureza da opressão levaram Boal a perceber que os europeus tinham muitas vezes internalizados suas opressões, o que fez com que ele inventasse as técnicas do “Tira na Cabeça”. Essas técnicas continuaram de se desenvolver até se tornarem o que hoje é conhecido como Arco-íris do Desejo. Mas enquanto as desenvolvíamos, não esquecíamos que os policiais não estão somente nas nossas cabeças mas também muito concretamente andando nas ruas!

Com o passar do anos, o Teatro do Oprimido foi usado, reivindicado, e por vezes reinventado em contexto aonde o conceito de opressão fica vago, difuso, ou até não existente. O Teatro do Oprimido não pode bastar em si mesmo, e este teatro só pode se tornar um poderoso instrumento para questionar a autoridade quando leva a ações concretas e se engaja em lutas reais.

Depoimento recolhido por Julian Boal. Paris, março de 2012.



1986 - 1996

TEATRO POPULAR
PÓS-DITADURA

TEATRO POPULAR NO BRASIL

Geo Britto

Augusto Boal, depois de 15 anos de exílio, banido pela ditadura em 1971, retorna ao Brasil, não só de visita, mas agora para morar. A convite do Professor Darcy Ribeiro volta ao Rio de Janeiro, com a proposta do projeto Plano Piloto para a Fábrica de Teatro Popular que inclui um trabalho com Animadores Culturais de diferentes CIEPs (Centro Integrado de Educação Pública) do Estado do Rio de Janeiro: Rio, Niterói, São Gonçalo, São João de Meriti, Nova Iguaçu, Itaguaí, Campos e Angra dos Reis. Durante seis semanas – de agosto a setembro de 1986 – realiza uma oficina intensa de Teatro do Oprimido. A estreia acontece no dia onze de setembro no CIEP do Catete às 20 horas, com a plateia lotada de crianças, jovens e adultos, mulheres e homens, brancos e negros, todos ansiosos para entrar em cena e transformar a realidade no Teatro-Fórum e na vida. Nesse momento cinco daqueles que participaram dessa oficina – Claudete Felix, Licko Turle, Luiz Vaz, Silvia Balestreri e Valéria Moreira – propõem a criação do Centro de Teatro do Oprimido, o CTO do Rio de Janeiro. É o nascimento do trabalho mais longo de direção artística de Augusto Boal, que dura 23 anos, de 1986 a 2009.

Os espetáculos criados pela Fábrica de Teatro Popular tiveram muitas outras apresentações e oficinas. A ideia era fazer uma grande fábrica de multiplicadores por todo o Estado do Rio de Janeiro. Em cada núcleo, os futuros multiplicadores participariam de seminários de Dramaturgia, Laboratório de Interpretação e Atelier de Cenografia. Mas, com a derrota de Darcy Ribeiro nas eleições, o Projeto da Fábrica de Teatro Popular não teve continuidade.

No Brasil, em 1985, antes de seu regresso definitivo, Boal dirigiu o musical *O Corsário do Rei*, texto de sua autoria, com

músicas de Edu Lobo e letras de Chico Buarque. A montagem foi violentamente atacada, gerando muita polêmica e debate. Foi em 1986 que o grande sucesso de Fedra, de Jean Racine (com Fernanda Montenegro, Edson Celulari, Jonas Melo e Fernando Torres, entre outros) contribuiu para sua volta.

Depois do fim da Fábrica de Teatro Popular, o CTO, no período de 1986 a 1992, realizou inúmeros trabalhos com vários sindicatos, tais como o SEPE (Sindicato Estadual dos Profissionais de Educação do RJ) e o dos Bancários. Além de prefeituras como Ipatinga, Angra dos Reis e Belo Horizonte.

No ano decisivo de 1989 o grupo utiliza seu potencial estético para a mobilização popular pela primeira eleição direta depois de 25 anos de ditadura. São realizadas dezenas intervenções teatrais em apoio ao candidato da Frente Popular: Luís Inácio Lula da Silva. Mais uma vez, porém, veio a derrota. Mas mesmo com a derrota, o CTO, junto com Boal, realiza uma apresentação de teatro-fórum: “Somos trinta e um milhões, e agora?”

Em 1992 surge uma proposta para Boal se candidatar a vereador. A decisão representava um novo engajamento na trajetória do criador do Teatro do Oprimido. Impulsionados pela mobilização em torno do impeachment de Collor de Mello, inúmeras intervenções teatrais surgiram em ruas, praças e manifestações, numa campanha histórica. As atividades contestatórias eram praticamente todas realizadas em espaços públicos, sempre com a presença do Teatro do Oprimido. Augusto Boal é assim eleito vereador pelo Partido dos Trabalhadores, num mandato de 1993 a 1996.

Ainda movido pelo espírito da campanha, o mandato político-teatral de Augusto Boal assume o lema “Coragem de ser feliz” e se propõe ao objetivo de “Democratizar a política através do teatro”, numa radicalização da proposta de uma democracia participativa. Com o início do trabalho na Câmara Municipal, ele passa a pesquisar e sistematizar uma nova utilização das ferramentas teatrais como provocadora de uma atuação pública,

artística e popular. Organiza-se assim o projeto do Teatro Legislativo, um dos últimos ramos do Teatro do Oprimido. Boal dizia que não queria que as decisões e propostas de leis saíssem de sua cabeça, mas sim fossem geradas pelo debate e da participação teatral dos oprimidos. Nessa época o CTO do Rio de Janeiro concentra suas forças na construção coletiva do projeto do Teatro Legislativo. Por motivos políticos e posições ideológicas ou partidárias divergentes, alguns dos fundadores deixam o CTO e novas pessoas assumem a proposta.

No período do Teatro Legislativo, Boal, através dos integrantes do CTO, procura fazer contato com os mais diversos movimentos sociais na cidade do Rio de Janeiro. O trabalho de vereador acontece como prática teatral. Novos grupos de Teatro do Oprimido surgem desse processo, convidados a utilizarem a metodologia para transformar sua realidade, propondo novas leis ou ações sociais concretas e continuadas. Esse foi um dos períodos mais ricos e intensos do CTO no Rio de Janeiro. Foram mais de sessenta grupos criados e mobilizados nos bairros da cidade, de norte a sul, de leste a oeste. A nova conjuntura estimulava mudança nos procedimentos. Foram criados nomes diversos para um melhor entendimento do trabalho. Os “Núcleos Comunitários”, por exemplo, eram vinculados às comunidades de origem, muitos se encontravam em favelas do Rio de Janeiro. Os “Núcleos Temáticos” não tinham necessariamente uma vinculação a um território específico, mas aconteciam mobilizados por um tema particular, como saúde mental, terceira idade, racismo, educação, gênero, portadores de deficiência, trabalho, meio-ambiente, reforma agrária etc. As vezes os Núcleos eram híbridos: os espetáculos eram criados e realizadas as apresentações iniciais em suas localidades (ou com seu público temático), e depois buscávamos expandir os debates nos mais diversos locais. Desses debates sobre opressões surgiam as propostas de leis e ações que eram repassadas pela “célula metabolizadora” – um grupo formado por advogados e

militantes do tema. As propostas eram então sistematizadas do ponto de vista legal. Procurava-se transformar a intervenção ou sugestão escrita – o desejo do oprimido – em proposta legislativa e/ou ação política. Em muitos momentos realizamos os “Diálogos entre os Núcleos”. Eram momentos onde se criava uma amálgama entre eles, o que chamamos de Rede de Solidariedade. Desta forma, evitávamos que um grupo se isolasse em sua mobilização: ele podia se conectar estética e politicamente com outros. Isso mostrava, muitas vezes, que os opressores se repetiam, ou mesmo que a experiência da luta de um poderia se somar à luta de outro, tornando evidente a importância e a força de uma ação conjunta. É importante frisar que nesta época o PT trabalhava com seus núcleos partidários em contato permanente com os movimentos sociais. A interação entre o CTO e o PT daquele tempo foi realmente transformadora, tanto para a sociedade como para as instâncias tradicionais do partido.

Dessa experiência do Teatro Legislativo – que hoje se multiplica pelo mundo – foram aprovadas 13 leis. Outros 33 projetos de leis foram propostos. Uma das proposições mais emblemáticas foi a do Programa de Proteção a Vítimas e Testemunha, no período em que Boal foi Presidente da Comissão de Direitos Humanos. Desta proposta, originada na experiência do Teatro Legislativo, resultou, em 1997, após o final do Mandato, a Primeira Lei Brasileira de Proteção às Testemunhas de Crimes, que veio a inspirar a Lei Federal de Proteção às Testemunhas, o PROVITA.

O Teatro Legislativo não visava apenas criar leis, mas trabalhar para mobilizar e potencializar ações constituintes, criando pontes entre a sociedade e o parlamento, e afirmando o fato de que é na luta que se faz a lei.

Ao final de 1996, Boal se recandidata. Por uma série de fatores não alcança a reeleição. Como esses primeiros grupos vinculados ao CTO-Rio não tinham estruturas suficientes para se desenvolverem de modo autônomo, muitos deles foram se

dissolvendo. Decepcionado com a derrota na eleição, Boal pensa seriamente em deixar o país e seguir seu trabalho mundo afora. O Teatro do Oprimido já havia se tornado umas das principais metodologias teatrais, praticado em dezenas de países. Nesse momento de crise, cinco curingas remanescentes (Bárbara Santos, Claudete Felix, Geo Britto, Helen Sarapeck e Olivar Bendelak) propõem a criação de um Centro do Teatro do Oprimido como organização formal. Novos tempos, novos desafios: dar continuidade à pesquisa prática e teórica da metodologia do Teatro do Oprimido, levar adiante sua proposta transformadora.

CRONOLOGIA

- 1986** Retorna definitivamente para o Brasil. Nesse mesmo ano, dirigiu *Fedra* de Jean Racine, no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, com Fernanda Montenegro no elenco. Ainda em 1986, passa a dirigir a Fábrica do Teatro Popular a convite do então Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro. Nesse mesmo ano cria o Centro do Teatro do Oprimido – CTO, visando difundir as técnicas do teatro do oprimido no Brasil.
- 1987** Dirigiu no Teatro Vannuci, no Rio de Janeiro, *Malasangre* de Griselda Gambaro.
- 1989** Adapta e dirige *Encontro marcado* de Fernando Sabino.
- 1990** Conclui a novela *O suicida com medo da morte* publicado pela Civilização brasileira em 1992.
- 1992** Augusto Boal é eleito vereador pelo Partido dos Trabalhadores (PT), do estado do Rio de Janeiro. Dos 33 projetos encaminhados por ele à Câmara dos Vereadores, 14 tornaram-se leis municipais. Desenvolve o Teatro legislativo.
- 1993** Realiza-se, no Rio de Janeiro, o 7º Festival Internacional do Teatro do Oprimido, com a participação de 12 países.
- 1994** Boal recebe da UNESCO, a medalha Pablo Picasso.



Cena de *El Público*, 1984, de García Lorca apresentado na Schauspielhaus de Wuppertal, Alemanha. Direção de Augusto Boal.



Edson Celulari e Fernando Torres em cena de *Fedra*, 1986, de Jean Racine.
Direção de Augusto Boal.

Montagem fotográfica de cena de Fernanda Montinegro em *Fedra*.



Homenagem de alunos suecos a Boal após uma temporada de trabalho com o Teatro do Oprimido, 1986.

TEATRO INVISIVEL

PERSONAGENS

I - O HOMEM QUE QUERIA COMPRAR UM VESTIDO

1. O Homem que quer comprar o vestido
2. Sua Mulher
3. O rapaz vestido de maneira extravagante *que quer*
4. Uma velha senhora
5. Um professor elegante

II - A MULHER COM A COLEIRA DE CACHORRO

1. A Mulher com a coleira de cachorro
2. Seu marido .
3. A feminista que protesta
4. Um senhor de bom senso

III - O HOMEM ESCRAVO

1. O Homem Escravo
2. Segundo homem que pergunta as razões e protesta
3. A Mulher do escravo
4. Um terceiro homem que justifica o escravo e conta a sua historia
5. O homem que rasga o carta
6. O quinto homem, comprador do escravo.

Cenas do repertório do Teatro Invisível, uma das técnicas do Teatro do Oprimido, década de 90.

t e a t r o i n v i s í v e l

3. O ESCRAVO NA FEIRA

Ação 1 - Um homem (de preferência negro) se coloca na feira com um cartaz pendurado no pescoço informando: Nome, Idade, Procedência, Utilidades (serviços braçais pesados) e preço a discutir.

Ação 2 - Um homem pergunta o que é que ele tem para vender. Protesta dizendo que escravidão acabou, que é proibido o trabalho escravo, etc. O primeiro homem justifica suas razões, sempre reais: falta de trabalho, falta de lugar para morar. Explica que quer fazer a tentativa de se escravizar porque assim o seu Senhor terá com ele vínculos que o obrigarão a cuidá-lo para melhor proteger a sua propriedade.

Ação 3 - Entra uma mulher, a sua mulher protestando contra o escândalo e afirmando que a maioria das pessoas que ali estão na feira estão em situação parecida ou pior do que a dele mas que se comportam bem, não revelam os problemas que enfrentam. Supõe-se que alguns dos circunstantes reclamem. Um terceiro homem conta a sua história e defende o escravo.

Ação 4 - Um homem rasga o cartaz.

Ação 5 - Um quinto homem aceita comprar o escravo e sai com ele para um carro. Embarcam.

Boal faz manifestação em defesa das testemunhas de crimes no Rio

Em manifestação ontem, às 16h30min, em frente à Câmara dos Vereadores, na Cinelândia, o vereador **Augusto Boal**, do PT, defendeu o Programa de Proteção às Testemunhas de Crimes e convidou a população a comparecer à audiência pública no Plenário da Câmara, onde o Programa foi lançado oficialmente às 18h30min.

Augusto Boal explicou que ele e os demais integrantes do grupo, que elaborou o projeto, vêm se reunindo há mais de dois meses e destacou a importância desta iniciativa para evitar que as testemunhas dos crimes deixem de depor por

medo de represálias. O vereador deu como exemplo o caso de Wagner dos Santos, principal testemunha e sobrevivente da chacina da Candelária, que permaneceu dois anos na Casa das Testemunhas e tentou o suicídio no sábado, dia 16.

O projeto de emenda à Lei Orgânica será modificado para três projetos de lei, estabelecendo que a responsabilidade pela segurança das vítimas e das testemunhas passará a ser da Prefeitura do Rio. Caso seja aprovado, o prefeito terá meios legais para requisitar apoio policial e de cinco outros locais de proteção, pois a Casa das Testemu-

nhas já está muito visada pelos criminosos. Esses novos abrigos contarão com ajuda psicológica, possibilidade de empregos e segurança, visando uma vida normal para a testemunha, além de convênios com outros estados. O apoio mútuo facilitará as testemunhas, pois há parentes de vítimas em todo país.

No plenário foram abertas inscrições para a participação do público, cuja a opinião é considerada fundamental, além dos vereadores, advogados, policiais e promotores de justiça do Segundo Tribunal do Juri.

Notícia sobre ato organizado por Boal em frente à Câmara dos Vereadores.
Jornal *Povo do Rio*, 26 de setembro de 1995.

O público oferecia as propostas de leis

Eu era militante do PT na década de 1990 e já trabalhava na Câmara Municipal como funcionário concursado. O primeiro contato com Boal foi antes mesmo dele ser eleito. O PT promovia cursos para explicar qual era a função do vereador para seus potenciais candidatos. Na época o PT era outro partido. E nesse cursinho, dentre os “alunos” estava o Boal.

O PT conseguiu eleger sete vereadores, sendo que a bancada anterior tinha quatro. Nessa época, eu trabalhava no gabinete da liderança do PT e era responsável por coordenar as reuniões de bancada. O PT era muito horizontal na época. Minha proximidade com o Boal aconteceu pela disciplina dele. As reuniões eram sempre às terças-feiras, às dez da manhã. E só quem chegava às dez da manhã era eu e ele.

O que começou a chamar a atenção eram seus discursos. Quem trabalha em qualquer parlamento, sabe que é difícil a plateia prestar atenção no que um parlamentar está falando. É raro. Só aquelas pessoas que conseguem ter uma expressão muito forte, inteligente, chamam a atenção. E o Boal começou a ocupar um espaço que era pouco explorado – característica também de quem está em mandato de primeira viagem – de ir pra tribuna fazer o discurso, falando sobre o cotidiano da vida, falando sobre algum assunto, mas se expressando. Aquilo que deveria ser normal. E os discursos dele começaram a chamar a atenção.

A mente criativa dele foi muito impressionante. Ele já estava formulando o Teatro Legislativo e sua “Célula Metabolizadora”. No Teatro Legislativo, o público oferecia propostas de leis que eram colocadas em debate. Mas, para saber a validade dessas propostas, havia uma instância que era

a Célula Metabolizadora, composta pela pessoa da tramitação legislativa – que era eu –, a pessoa da questão jurídica – que era a Sônia – e a pessoa do teatro – que era a Bárbara. A gente se reunia e metabolizava as ideias para transformá-las em projetos de leis. Mas a ideia da célula era fazer um filtro, pois muitas propostas eram completamente incompatíveis com uma instância municipal. A célula fazia o projeto e ele depois carimbava, assinava e a tramitação acontecia. O mandato também deu prosseguimento a ideias que surgiram independente do Teatro Legislativo, como a proposta do planejamento familiar.

Durante o mandato, havia a tentativa de junção de grupo de Teatro Legislativo com os núcleos do PT, mas era muito rara. A estrutura partidária não se preparava para a criação de grupos. Às vezes havia uma intersecção, mas não era política do Partido estimular a partir dos núcleos a criação de grupos de Teatro do Oprimido. E com o tempo, a tal da democracia interna deixou de funcionar. A virada aconteceu no meio do mandato. Em 94, a candidatura para governador do Rio foi uma disputa muito acirrada. Na história do PT, a partir de 94, começa o declínio dos núcleos e perde também o sentido de juntar com a formação de grupos. E o mandato de Boal começa a formar os grupos pela trajetória que ele sempre teve, a partir de temas, da identificação de um oprimido com aquela questão, sejam gays, doentes mentais, empregadas domésticas.

O Boal estava numa ascensão muito grande até que surgiu uma denúncia de que um grupo havia recebido um dinheiro da prefeitura, por conta de uma apresentação. E, a partir daí, tentaram até falar em cassação do mandato do Boal. Quem capitaneou isso foi a direita dos parlamentares e foi muito repercutido, pelo jornal *O Dia*. Isso durou semanas e abateu muito o Boal. A gente nunca vai saber o porquê disso, mas Boal avaliava que foi um discurso violento que ele fez

contra uma isenção em um segmento de seguro de saúde. E ele estava capitaneando a luta para que não houvesse esse repasse ou subsídio de qualquer recurso para empresas de saúde. Assim que ele toma essa posição, começa essa história de que o mandato teria recebido dinheiro.

Na segunda campanha, ele tentou com toda a garra, a gente fez a campanha, mas acabou não dando muito certo. Mas, esse já era o momento de descenso tanto da democracia interna do PT, quanto de suas propostas mais progressistas. A decadência do Teatro Legislativo tem esses dois fatores: primeiro, não ter um parlamentar completamente identificado com a proposta; segundo, porque o Partido não mais aposta nessa forma de comunicação com a sociedade. Depois que Boal perdeu, por mais que um parlamentar achasse a ideia legal e realmente tentasse utilizar, era absorvido de uma forma secundária, não de forma total.

Quem sabe algum dia ainda apareça alguém com essas características, que tenha essa capacidade. Na política tudo é possível. Mas hoje é mais difícil. Mas, o que aconteceu no ano passado, em junho, poderia ter sido o momento que o Teatro Legislativo ou o Teatro do Oprimido ganhassem força, se tivesse um mandato pronto para canalizar isso daí. Poderiam estar surgindo novos grupos, porque as questões estão aí. O Teatro Legislativo é uma ferramenta e tanta. O mandato do Boal foi um mandato diferente. A ideia do Teatro do Oprimido e a ideia do Teatro Legislativo são instrumentos potencialmente muito libertadores e muito transformadores.

Depoimento recolhido por Pâmela Peregrino para esta publicação.



1997 - 2009

PARA UMA ESTÉTICA
DO OPRIMIDO

PARA UMA ESTÉTICA DO OPRIMIDO

Bárbara Santos

A experiência de vereador de Augusto Boal proporcionou um profundo avanço para o seu projeto de Teatro do Oprimido, tanto como metodologia teatral, com a criação do Teatro Legislativo, quanto como estratégia de ativismo político. De fato, no período do mandato foi intensa a mobilização de coletivos teatrais e de ativistas para a superação de situações de opressão, num processo real de democratização da política através do teatro. Apesar de bem sucedida em diferentes aspectos, a experiência não foi capaz de elaborar uma estratégia que garantisse a autonomia e a continuidade dos grupos comunitários formados ao longo do mandato. A partir de 1998, Augusto Boal e a equipe do CTO iniciaram seminários e laboratórios teatrais para integrantes de grupos comunitários, intensificando a formação de Curingas Comunitários.

Entre 1998 e 2005, diversos grupos comunitários seguiram a experiência do Teatro Legislativo sem vínculo direto a um mandato de vereador. Estavam desafiados a estabelecer canais de comunicação e de articulação com movimentos sociais, com a Câmara Municipal e com a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro de forma autônoma. Esse processo estimulou a expansão da prática do Teatro Legislativo sem legislador.

Nesse período, o CTO realizou diversas edições do FESTEL – Festival Nacional de Teatro Legislativo, no Teatro Glória, Teatro Nelson Rodrigues, entre outros espaços culturais, com a participação de grupos de todo o Brasil. Esses grupos comunitários constituíram o alicerce do processo investigativo que deu origem ao último livro de Augusto Boal, lançado em 2009, *Estética do Oprimido*, que em certa medida, refundou o Teatro do Oprimido.

Ao mesmo tempo que aprofundava raízes no Rio de Janeiro, o Teatro do Oprimido se expandia através de parcerias de médio e longo prazos (1997 a 2003) com prefeituras das cidades de Santo André, Porto Alegre e São Paulo, em programas baseados na participação popular: Orçamento Participativo, Descentralização da Cultura e Democratização da Produção Cultural. Ações pontuais em outros estados reforçaram a difusão do método no período.

A aliança entre o CTO e o MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra -, ocorrida entre os anos de 2001 e 2005, reforçou as estratégias de comunicação do movimento social com a sociedade e permitiu a prática do método nos mais diversos recantos de norte a sul do país. A parceria viabilizou o trabalho em redes articuladas e produziu ações concretas efetivas de transformação da realidade. Augusto Boal demonstrava apreço especial por essa aliança e dirigia pessoalmente todos os processos de formação. A experiência originou uma geração de praticantes do método entre ativistas do MST, que passaram a conduzir de forma autônoma os processos de multiplicação.

A partir de 2001 e até 2009, Augusto Boal atuou como diretor artístico de vários projetos temáticos de abrangência nacional. O CTO abriu uma linha de atuação dentro de estruturas institucionais como o sistema penitenciário, rede de CAPs - Centro de Atenção Psicossocial, e redes municipais de educação. A experiência do Teatro do Oprimido nas prisões surge a partir da iniciativa de um setor progressista dentro do DEPEN - Departamento Penitenciário Nacional, do Ministério da Justiça. Seu objetivo era buscar formas de tornar o sistema penitenciário visível para a sociedade. O CTO trabalhou com aproximadamente 400 servidores penitenciários de Rondônia, Piauí, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Brasília, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Espírito Santo, São Paulo e Rio Grande do Sul, em cerca de 100 unidades prisionais. A iniciativa criou espaços inusitados de diálogos teatrais, através de encontros

diretos e não-convencionais, dentro e fora das prisões, entre autoridades prisionais, funcionários, presos, presas, familiares e sociedade civil. Nos eventos de Teatro Legislativo, temas como a superlotação, a falta de acesso à justiça e à saúde, abuso de poder, desrespeito aos direitos humanos, saúde mental e dependência química entre agentes penitenciários, periculosidade no trabalho e direitos trabalhistas, entre outros, foram encenados por quem vive ou trabalha no sistema. Dezenas de proposições legislativas foram encaminhadas às assembleias legislativas estaduais e, em alguns casos, ao Congresso Nacional, por meio da Comissão de Legislação Participativa.

Apesar de resultados concretos e transformadores, o projeto foi violentamente abortado por setores conservadores dentro do próprio DEPEN, através de um longo e desgastante processo burocrático contra o CTO.

Uma das propostas de Augusto Boal, baseada na Estética do Oprimido, era investigar as possibilidades de enquadramento dos delírios patológicos dentro dos quadros estruturados dos delírios artísticos. A partir de laboratórios teatrais com a equipe do CTO, com o grupo teatral *Pirei na Cenna* (de usuários e familiares) e com profissionais da saúde mental, nasceu o projeto Teatro do Oprimido na Saúde Mental em parceria com o Ministério da Saúde. A iniciativa ofereceu formação para 250 profissionais dos CAPS do Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe. O método foi incorporado à estratégias de tratamento, com a criação de núcleos teatrais que abrem espaços de diálogo entre usuários, familiares, profissionais e sociedade.

Na educação, o CTO atuou no programa Escola Aberta – SECAD / Ministério da Educação, para criar novos elos de comunicação entre escola e comunidade. O projeto foi realizado entre 2007 e 2008 em sete municípios do Rio de Janeiro, em regiões afetadas pela pouca oferta de serviços públicos e pela violência urbana. A colaboração entre profissionais da educação

e agentes comunitários permitiu o desenvolvimento de atividades da Estética do Oprimido em 33 escolas para estimular capacidades estéticas para a produção de teatro, música, artes plásticas, poesia e narrativas: Palavra, Imagem e Som. Mesmo no ambiente educacional, temas que questionavam *status quo* e/ou relações de poder foram censurados em várias instituições, sendo apresentados exclusivamente em eventos externos.

O impacto dessa experiência influenciou tanto os rumos nacionais do programa Escola Aberta quanto os demais projetos do CTO que passaram a também ter na Estética do Oprimido sua base estrutural.

Augusto Boal participou ativamente das campanhas de Lula à presidência da República, propondo a necessidade de implantação de políticas públicas para a democratização dos meios de produção cultural. O Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, para criação de Pontos de Cultura, colaborou com a viabilização de algumas das propostas do CTO: entre 2006 e 2010, o trabalho de multiplicadores em organizações sócio-culturais diversas foi essencial para o CTO retomar ações vinculadas às comunidades e movimentos sociais, ampliando sua colaboração com diversos estados do Brasil e exterior (o que inclui províncias de Moçambique, Guiné-Bissau, Angola e Senegal).

A partir de 2008, Augusto Boal articulava a realização de um encontro internacional de praticantes de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro. A incrível expansão do método por mais de 70 países exigia um encontro presencial. Com a morte do teatrólogo, a proposta de encontro, ao invés de ser cancelada, foi ampliada e se transformou na I Conferência Internacional de Teatro do Oprimido, que reuniu representantes de 29 países, em julho de 2009, no Rio de Janeiro. A conferência ratificou a potência e a atualidade do Teatro do Oprimido.

Augusto Boal foi um artista que deu uma contribuição essencial para a discussão da função social do teatro e da arte e

para a democratização efetiva de sua prática. Pelo reconhecimento da importância do Teatro do Oprimido e da contínua produção intelectual e atividade prática do teatrólogo, Augusto Boal foi indicado ao Prêmio Nobel da Paz de 2008 e foi nomeado Embaixador Mundial do Teatro pela Unesco, em março de 2009.

CRONOLOGIA

- 1998** Escreve duas comédias que ele classificou como “bulevar macabro”. *Amigo Oculto* e *A herança maldita*.
- 1999** Estreia a “sambópera” *Carmem* de Bizet. Escrita em parceria com Celso Branco, o espetáculo teve a direção musical sob a responsabilidade de Marcos Leite.
- 2000** *Amigo Oculto* estreia no Rio de Janeiro, sob a direção de Marília Pera, no Teatro Clara Nunes. No elenco: Esperança Motta, Fafy Siqueira, Françoise Fourton, Reinaldo Gonzaga, Mário Cardoso e Débora Olivieri.
- 2001** Estreia de uma nova experiência: *La Traviata*, também em parceria com Celso Branco, e com direção musical de Jayme Vignolli.
- 2007** *A herança maldita*, escrita por Boal em 1998, é montada pelo grupo A Barraca dirigida por Helder Costa.
- 2009** É nomeado “Embaixador do Teatro” pela UNESCO. Falece em 2 de maio de 2009, no Rio de Janeiro. Augusto Boal escreveu diversos livros, muitos traduzidos em vários idiomas, além de ter colecionado títulos, prêmios e honrarias durante sua trajetória. Na década final de sua vida, dedicou-se quase que completamente ao Teatro do Oprimido, dirigindo oficinas, publicando livros e realizando palestras no Brasil e no exterior.



Cena da “sambópera” *Carmen*, de Bizet. Texto de Boal em parceria com Celso Branco. Direção musical de Marcos Leite. Direção de Augusto Boal, 1999.





Trabalhos com o Teatro do Oprimido em comunidades do Rio de Janeiro na década de 90.

“Por sorte, Jana Sanskriti foi o primeiro grupo a introduzir o Teatro do Oprimido neste país. Eu não li tudo que você já escreveu nem tive oportunidade de trabalhar com você por muito tempo, mas com o pouco que aprendi com você sou capaz de de assimilá-lo de uma maneira que posso apresentar bem a filosofia política e a forma democrática do seu teatro... Talvez pela primeira vez no mundo — estamos desenvolvendo grupos de teatro fórum entre camponesas.”

SANJOY GANGULY

Carta do fundador do grupo indiano Jana Sanskriti a Augusto Boal. Índia, 08.07.00.

Respected Bhai,

Your letter to me was what? Can I describe it? It made me stand straight, and all my disappointment went away and the problem appeared before me as if they were not problems.

Nowadays I feel disappointed because of tremendous financial crisis...you know Jana Sanskriti does not get any help from by brother's organisation for the last three years. I have been working like a machine to support my group. All wholetimers (professional revolutionaries) have been giving their best. Earning money has become such a factor that I am hardly getting any time for my creative work. Whatever little time I get, it is difficult for me to concentrate. We were enjoying a fellowship which going to end this month.

Lot of people here are becoming interested in your theatre. People here say that I do 'Boal Theatre'! I am proud of that. Fortunately Jana Sanskriti was the first group to start Theatre of the Oppressed in this country. I have not read everything that you have written, nor have I had the opportunity to work with you for long periods - but whatever little I have learnt from you, I have been able to assimilate it in a way that I can present the political philosophy and democratic form of your theatre nicely. I can understand the relationship between what you say and the way you say. Have we become specialized in Forum Theatre? No, you cannot answer. To get an answer to this question, you have to come to India once again and see for yourself. Perhaps this is the first in the world - that we have developed forum theatre teams among village women. I have developed teams in other states of India which are also doing Forum Theatre. I must mention here that I have been trying to establish a link between what you think and what our philosophers in nineteenth century thought. In a way it is a rediscovery of what we had in our past. The more I feel this, the more I realise that I am late, very late. Now I am always running short of time to do my creative work. Unfortunately, I am in such a situation now that I can think of nothing other than survival nowadays. You will understand how disappointing it is. However, one good thing about all this crisis situation is that we have discovered that there is a very strong bonding amongst core members of Jana Sanskriti. The most difficult periods of time also have not weakened these bonds.

I have written to you about our plans for a Forum Theatre Festival. We have a choice, either we have the festival in November 2000 or we have it in February 2001. You know how important it is for us that you be present at this Festival. Therefore, I request you to please come to this Festival. According to your convenience, we shall decide the dates - November or February. Please let us know soon. Because if it is November, we do not have much time.

You know, when we first started Forum Theatre, there was a lot of doubt amongst theatre people and other intellectuals here, whether we will succeed. It is a form practised in Latin America, they said. Will it work in India, rural India, at that? We went ahead with our work and we have gradually established that yes, forum theatre is a universal form, wherever there is no space for the oppressed, forum theatre will succeed, because it offers space to the oppressed. This Festival is going to be a celebration of the victory of forum Theatre.

I have been searching for "Legislative Theatre" here but have not found one yet. I will be very grateful if you could send me a (signed!) copy. That's your only famous published book that I have not read yet.

With warm regards,

Bablu

Duas ou três coisas que eu sei dele

Eu tive a sorte de conviver brevemente com o Boal, de 2003 até pouco antes de sua morte, em 2009. E tive o azar de conviver tão pouco tempo com ele. O suficiente prá saber que não sou capaz de resumir Augusto Boal. Um homem da estatura dele não se presta a sínteses. A começar pela obra: o aspecto mais genial, generoso e radical do Teatro do Oprimido é que ele foi inventado para ultrapassar seu criador.

Se é verdade que todas as intervenções do Teatro do Oprimido ao redor do mundo levam e levarão as impressões digitais do Boal, é verdade também que o DNA desse dispositivo crítico/ estético já contém o gene da emancipação em relação ao seu criador. As poucas apresentações que assisti ao lado dele e da Cecília me ensinaram isso: ao discutir esquetes criados por meninos das favelas cariocas, por militantes do MST ou por um grupo de empregadas domésticas, Boal era ao mesmo tempo entusiasmado e modesto. Não dava lições - perguntava. E suas perguntas abriam um imenso campo de possibilidades. Eis aqui uma das inúmeras definições para a personalidade e a criação de Augusto Boal: ele foi um inaugurador de possibilidades.

Imagino que isto se aplique também ao trabalho do Teatro de Arena, que só vim a conhecer muito mais tarde. Logo depois do golpe de 1964, o Teatro de Arena se manteve ainda como um espaço aberto a muitas possibilidades, como a de sonhar com a liberdade e lutar por ela, por exemplo. Adolescente tímida e pouco conectada com a esquerda pré-AI-5, eu captava no ar um pouco da vibração cultural que resistiu, desde o golpe de 64 até dezembro de 1968. Escutava

e sabia cantar as canções de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* sem saber de onde vinham. A força da arte consiste nessa capacidade de criar um campo de fantasias compartilhadas que ultrapassam o limite da experiência direta. A arte de Augusto Boal impregnou de valentia o imaginário popular brasileiro.

CECILIA

J'ai connu Cecilia Thumim sur la scène d'un théâtre à Buenos Aires. La scène est un lieu pour l'action. Et Cecilia est l'action. Je l'ai vue recommencer à se écrire comme comédienne au Théâtre Municipal General San Martín, et aussi au cinéma et à la télévision, pour recommencer sa vie familiale et artistique au Brésil; il lui a fallu un an et demi pour maîtriser son nouveau outil de travail, la langue portugaise, pour redevenir comédienne au Théâtre d'Área de São Paulo, et aussi au cinéma et à la télévision. C'était en 1971, au plus dur de la repression de la dictature militaire brésilienne: je l'ai vue rentrer en Argentine, (c'était aussi un retour à la Democracia), je l'ai vue s'intégrer au mouvement de théâtre populaire dans les rues, et écrire des pièces pour les enfants à la télé. ~~En 1973~~ 1973, le nouveau coup d'État, le nouveau départ, cette fois-ci pour le Portugal, où Cecilia est devenue enseignante au Conservatoire d'Art Dramatique de Lisbonne et auteur-scénariste à la télé. En 1978, Cecilia a été accueillie le français, avant de redevenir comédienne ("Eréndira", au TNP, parmi d'autres pièces), de diriger plusieurs groupes d'élèves, de co-diriger avec moi l'expérience du "Flic Sans la tête" (au Théâtre de l'Opéra), et encore avec moi de toute seule, en France et à l'étranger, d'animer des stages de théâtre et de théâtre de l'opprimé, de faire des aise-scènes de théâtre-forum et de théâtre tout court. Je l'ai vue aussi fréquenter avec beaucoup de plaisir les Séminaires de Psychanalyse de plusieurs écoles, car, à côté du théâtre et avec la plus intensité, elle s'est toujours intéressée à la psychanalyse. Et voilà que maintenant, d'une certaine façon, elle fait une synthèse: faire du théâtre avec des comédiens payés. Quel rêve!

Augusto Boal

CECILIA

Augusto Boal

Conheci Cecilia Thumim na cena de um teatro de Buenos Aires. A cena é um lugar para a ação. E Cecilia é a ação. Eu a vi renunciar à sua carreira de atriz no Teatro Nacional General San Martín e também ao cinema e à televisão para recomeçar uma vida familiar e artística no Brasil. Precisou de um ano e meio para dominar a sua nova ferramenta de trabalho, a língua portuguesa e se tornar uma atriz do Teatro de Arena de São Paulo. Era o ano de 1971, o período mais duro da repressão da ditadura militar brasileira. Eu a vi regressar à Argentina (era também um retorno à democracia), eu a vi se integrar ao movimento de teatro popular de rua e escrever peças de teatro para crianças na televisão. Em 1975, um novo golpe de estado, uma nova partida, desta vez para o Portugal onde Cecilia se tornou professora do Conservatório de Arte Dramática de Lisboa e diretora de TV. Em 1973, Cecilia teve que aprender francês antes de tornar se novamente atriz (Erendira, no TEP, entre outras peças de teatro), antes de coordenar vários grupos de alunos, de dirigir, junto comigo, a experiência do *Tira na Cabeça*, no Teatro do Oprimido. E ainda, junto comigo ou sozinha, na França ou em outros países, animar oficinas de teatro e de teatro do oprimido, de montar peças de teatro fórum e de teatro simplesmente. Eu a vi frequentar com muito prazer os seminários de psicanálise de várias escolas, pois, ao mesmo tempo que o teatro, ela se interessou sempre pela psicanálise. E eis que agora, de uma certa forma, ela consegue fazer uma síntese: fazer teatro com atores *psis*. Que sonho!



Mural que representa Boal como camponesa e Brecht como operário, Portugal, anos 90. Foto Kitty Paranaguá.

SOBRE DIFERENTES TEMPOS DA MESMA GUERRA

Julian Boal

André Breton, pai do surrealismo, declarava em 1966: “Naquela época, o grande perigo que corríamos era o do enrijecimento da razão, hoje é o da sua dissolução”.

Esta pequena frase é na verdade imensa. Nela Breton admitia implicitamente que todos os procedimentos inventados pelo Surrealismo, como a escritura automática ou a narração dos sonhos, e também as obras por ele engendrado, já não podiam servir mais como contraponto crítico a este novo momento igualmente deplorável da sociedade capitalista. O inconsciente, o maravilhoso, tinham servido até então como armas contra a razão instrumental, contra o cálculo tacanho e cego às singularidades e que só vê em todas as coisas e todos os momentos, equivalentes a serem trocados no mercado. De que uso poderiam ser eles contra uma sociedade que já não escondia sua irracionalidade estrutural? Se cada capitalista individualmente usa o todo do seu raciocínio para saber como melhor extrair lucros do seu negócio, isto se dá dentro do todo do sistema capitalista que, seja pelas suas guerras, suas crises ou o colapso ecológico por vir, já demonstrou amplamente sua loucura sem medida.

O Surrealismo nascido em 1923, que ajudou a eclosão de tantos artistas geniais, que participou de tantas lutas aonde arte e política se fecundavam mutuamente, se encontrava em 1966 sem muitos recursos para fazer frente a nova conjuntura.

Não se trata aqui, creio eu, de uma exceção. Toda arte que se quer política é necessariamente ligada a conjuntura da qual sabe que surge e sobre a qual quer intervir. Ela é uma intervenção dentro de um momento histórico preciso. Por isto,

ela muita vezes não se focalizou tanto em criar obras “eternas” a serem colocadas dentro do Panteão da Literatura Mundial, mas em criar processos em dialogo com seu publico, tomado não como uma abstração, mas como constituído por pessoas reais, envolvidas em processos concretos, a quem se devia se opor ou aliar. “Teatro para ser queimado” disse Dario Fo de suas obras do período mais militante.

Como isto se aplica a obra tão rica e diversa de Augusto Boal? Que esta sempre buscou o dialogo com seu publico é inegável. A esquerda, e em particular o movimento estudantil, teve no Teatro Arena um espelho e uma caixa de ressonância de suas próprias polemicas. No pós-golpe, e segundo a leitura importante de Claudia Arruda Campos, *Arena Conta Zumbi* reunia a esquerda naquele pequeno teatro aonde reconstruía sua confiança em si mesmo ao assistir uma peça onde a derrota era apresentada como passageira, fruto do excesso de gentileza dos oprimidos; a vitória não saberia se furtar ainda por muito tempo. A realidade tendo desvendado essas ilusões, *Arena Conta Tiradentes* se fez mais incisivo, cortando dentro da própria carne, criticando violentamente a ineficácia revolucionária dos intelectuais e conclamando para uma das alternativas que dividia a esquerda da época, a luta armada.

Esse diálogo se deu não somente pela temática das peças, mas também por suas formas e pelas técnicas utilizadas. Com o sistema curinga, onde todo o elenco interpreta todos os personagens dramáticos, desapareceria a propriedade privada de um ator sobre uma personagem. O Teatro-Jornal foi a primeira técnica inventada, ou redescoberta, aonde aparece explicitamente o proposito que os espectadores se apropriem dos meios de produção teatral, passo a mais na longa caminhada que os levaria a se apropriarem de todos os meios de produção, a se apoderarem do mundo inteiro.

Que novo tempo do mundo é este em que vivemos?

E como aquelas formas antigas se adapta a este? A primeira vista, parte dela parece ter se adaptado muito bem. O Teatro do Oprimido nascido nos anos 70 está presente hoje em mais de 70 países, e parece não ter sofrido em nada do refluxo da política iniciado nos anos 80. Ao contrario, sua expansão parece hoje não conhecer limites.

Este paradoxo nós remete a frase que abre o *Conto de Duas Cidades* do Mark Twain: “Era o melhor dos tempos, era o pior dos tempos”. Este melhor dos tempos do Teatro do Oprimido, onde vemos encontros em todos os continentes, seminários, publicações em todas as línguas, é também o pior dos tempos. E talvez até parte do “melhor dos tempos” tenha como combustível o “pior dos tempos”.

Este método baseado na mesma hipótese de confiança que está no fundamento tanto do marxismo quanto da pedagogia do oprimido, que os oprimidos podem fazer aquilo que a ordem lhes nega, que seja ou teatro ou a revolução, conheceu um êxito que o levou muito além do contexto que o viu nascer. Este contexto era o da luta contra a ditadura, mas também da critica as formas políticas que eram hegemônicas na esquerda antes do golpe, principalmente o P.C.B. Assim aonde o P.C.B. apostava numa aliança de classes larga, contendo do campesinato ao grande industrial nacionalista, para alavancar a revolução nacional-popular contra o imperialismo *yankee*, Augusto Boal criticava essa noção de povo para propor a de Oprimido. Sem duvida, o conceito ainda era vago mas pelo menos permitia pensar em grupos menores, em interesses mais específicos que não se fundiam sem mediações nenhuma numa figura meio fetiche, meio fantoche de um Povo abstrato sem nenhuma contradição interna. Aonde o PCB propunha uma disciplina rígida, o Teatro do Oprimido oferecia um trabalho coletivo sem mandantes, nem mandatários, aonde a especialização, fosse ela em revolucionário profissional, sempre seria um obstáculo a emancipação humana afinal, como dizia

Augusto Boal, “todos podem fazer teatro, inclusive os atores”. A centralidade do Partido era questionada posto que este não poderia possuir o monopólio da revolta, esta pertencendo a todos, se expressando em todos níveis, inclusive nos mais microscópicos, no chão do nosso cotidiano mais raso. Ao rigoroso encadeamento das fases da revolução, primeiro nacional-popular e burguesa para depois ser, enfim, proletária, o teatro-fórum respondia criando cenas em que o momento presente era apresentado como sendo o da bifurcação. O virtual devia pesar com todo seu peso sobre o real ao ponto de fazê-lo explodir e revelar todas as possibilidades escondidas em seu seio. Hoje não era mais um elo necessário na rigorosa cadeia levando de ontem até amanhã, mas um rio em suspensão no ar podendo recair em vários pontos e recriar assim outros leitos possíveis.

Poderíamos por muito tempo ainda traçar paralelos entre a linha do PCB e como responde a ela, em espelho invertido, o Teatro do Oprimido. Nele, a crítica às opções políticas que foram incapazes de se opor, ou mesmo de antever, o golpe se sedimentam em dispositivos artísticos tanto polêmicos como produtivos. Claro que delas teria sido vão esperar que por si só fossem capazes de derrotar a ditadura, no entanto é impressionante como Augusto Boal conseguiu através da (re) criação de formas, técnicas e procedimentos condensar tanto do momento histórico que viveu de maneira a tentar se opor radicalmente a este.

Só que aqueles tempos não são mais os nossos, não que os de hoje brilhem mais do que aqueles. As formas de arte são perecíveis, dizia Walter Benjamin. O que nos foi dado assistir não foi tanto a morte de certas formas, mas a completa transformação de seus sentidos pela mudança de conjuntura, conjuntura que abarca tanto a macroeconomia quanto a nossa subjetividade. Como está mudança afetou o Teatro do Oprimido? Que será dele e dos seus usos em tempos neoliberais? Como se deu, dentro do Teatro

do Oprimido, a passagem de um tempo de ditaduras e partidos centralizados ao extremo a outro, de *facebook* e democracias alegadamente participativas?

Responder adequadamente a esta pergunta necessitará de um âmbito diferente daquele de um posfácio, também necessitará do esforço de mais que uma pessoa isolada. No entanto, creio que a sobrevivência do Teatro do Oprimido como técnica teatral crítica depende de sua capacidade em responder a essas perguntas. No mundo do Teatro do Oprimido realmente existente coabitam, nem sempre pacificamente, tendências que tentam atualizar o “ensaio da revolução” descrito por Augusto Boal com outras tendências que o levam a se equiparar com um adestramento interativo das vítimas. O Jana Sanskriti, movimento camponês indiano com mais de 20.000 membros que luta concretamente por um outro mundo e utiliza o teatro-fórum como ferramenta essencial de sua organização é o exemplo mais brilhante da primeira tendência. Da segunda tendência, os grupos pululam: daqueles que usam técnicas para tornar os recursos humanos mais eficientes aos que fazem teatro-fórum aonde é explicado as mulheres como não ser vítimas de violências e estupros, e que as tornam objetivamente responsáveis destes caso eles aconteçam, os exemplos parecem infelizmente sem fim.

Precisamos entender que o Teatro do Oprimido, de instrumento de luta que em algumas ocasiões pode ainda permanecer, virou sem dúvidas um campo de batalha. Nessa batalha pela reposição em outro patamar de suas potencialidades em risco, teremos certamente que formular novas formas que respondam a nova configuração atual dos nossos modos de pensar e agir. O que é opressão? Como podemos representá-la em cena? Como podem se aliar hoje oprimidos num mundo que nos aparece cada vez mais fragmentado? Dessa série inacabada de perguntas talvez a mais difícil de responder é: como, visto como foram cooptados os dispositivos participativos em auxiliares da

dominação, criar formas auto-ativas que consigam desvencilhar os oprimidos de sua condição de passividade estrutural frente a uma sociedade cada vez mais constrangente?

Para enfrentar esta jornada, o exemplo daqueles que nos antecederam é de primordial importância, seu estudo imprescindível. No entanto, a mera repetição das formas por eles inventadas, nem que tenham sido por figuras tão geniais como Augusto Boal, será sempre uma solução achatada. Temos como tarefa algo maior do que repetir seus achados, temos que reinventar seus gestos criadores e como eles encontrar as formas de lutar através da arte contra o tempo de guerra que é o nosso.”

Desenho que Boal costumava fazer com frequência.

Extraído de uma carta a seu filho, Fabian Boal.



SOBRE A PUBLICAÇÃO

ARTIGOS ASSINADOS

Cecília Thumim Boal é atriz, psicanalista, atualmente preside o Instituto Augusto Boal.

Priscila Matsunaga é professora do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras/UFRJ. Desenvolve estudos sobre teatro brasileiro e teatro dialético.

Sérgio de Carvalho é dramaturgo, encenador e pesquisador de teatro. Professor de Dramaturgia e Crítica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é fundador e diretor do grupo teatral Companhia do Latão, de São Paulo.

Maria Silvia Betti é professora do Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Orienta trabalhos no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, na Área de concentração de Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa em História do Teatro. É organizadora do Grupo de Pesquisa Estudos Histórico-críticos e Dialéticos de Teatro Norte-americano e Brasileiro (CNPq).

Paula Chagas doutoranda e mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP (2012). Possui graduação em história pela Universidade de São Paulo (1998) e graduação em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999).

Paulo Bio Toledo é doutorando no programa de pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São

Paulo. Possui graduação em Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2010) com habilitação em Teoria do Teatro (Dramaturgia e Crítica).

Eduardo Campos Lima é bacharel em jornalismo pela Universidade de São Paulo (2007) e mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (2013). Pesquisador em Dramaturgia.

Patrícia Freitas Santos é mestranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Possui graduação em Letras Português e Inglês com bacharelado e licenciatura pela Universidade de São Paulo.

Clara Andrade é atriz e doutoranda em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Sua pesquisa atual se debruça sobre as relações entre teatro e política no campo de atuação do teatrólogo brasileiro Augusto Boal.

Geo Britto é cientista social e coordenador político-artístico do Centro de Teatro do Oprimido. Trabalhou com Augusto Boal por duas décadas. É coordenador do Teatro do Oprimido na Maré e mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense.

Bárbara Santos é socióloga, atriz e curinga do Teatro do Oprimido. Desenvolve o Laboratório Madalena – Teatro das Oprimidas. É pesquisadora da estética do oprimido e diretora artística do espaço KURINGA (Alemanha) e editora da revista Metaxis (Brasil).

Julian Boal autor de “As Imagens de um teatro popular”, Editora Hucitec, São Paulo, possui mestrado em História pela Université de Paris IV (Paris-Sorbonne). Coordena oficinas em Teatro do Oprimido.

DEPOIMENTOS

Nelson Xavier é ator e diretor, iniciou a carreira de ator no Teatro de Arena de São Paulo, em 1957. Escreveu, em parceria com integrantes do Arena, “Mutirão em novo sol”. Ao longo de cinco décadas de carreira, Nelson Xavier tem participado em inúmeros trabalhos no teatro, tv e cinema.

João das Neves é dramaturgo, diretor, ator e escritor, foi fundador do Grupo Opinião e diretor do CPC da UNE no início da década de 1960.

Celso Frateschi é ator, dramaturgo e diretor, atuou no Teatro de Arena de São Paulo em fins da década de 1960. Foi secretário municipal da Cultura de São Paulo na gestão Marta Suplicy em São Paulo.

Maurício Kartum é dramaturgo e diretor argentino. Obras: “El niño argentino”, “Chau Misterix”, “El partener”, “La casita de los viejos”, “Sacco y Vanzetti” e “La Madonnita”. Sua obra “Sacco e Vanzetti” foi encenada no Brasil em 2014.

Muriel Naessens é responsável da associação “Feminismo Enjeux” que desenvolve diversos teatros-fórum que abordam a dominação masculina. Esta associação pratica o método do Teatro do Oprimido em França e trabalha sobre as opressões das mulheres há cerca de duas décadas.

Luiz Mario Behnken é economista com mestrado em Administração Pública. Trabalhou na Câmara Municipal do Rio de Janeiro como assistente legislativo no período em que Augusto Boal foi vereador. Participou diversas vezes das elaboração de leis e planos de ação em defesa dos direitos dos

mais pobres. É conselheiro do Conselho Regional de Economia RJ desde 1998, foi fundador e coordenador do Comitê Rio do Fórum Social Mundial.

Maria Rita Kehl é psicanalista, jornalista, ensaísta, poetisa, cronista e crítica literária. Em 2010, venceu o Prêmio Jabuti de Literatura na categoria Educação, Psicologia e Psicanálise com o livro “O Tempo e o Cão - A Atualidade das Depressões” e recebeu o Prêmio Direitos Humanos do governo federal na categoria “Mídia e Direitos Humanos”.

AUGUSTO BOAL | Exposição · Teatro · Show · Leituras · Oficina

Coordenação geral

Cecília Thumim Boal

Diretor artístico

Sérgio de Carvalho

Produtor executivo

João Pissarra

Diretor de produção

Constança Carvalho

Projeto expográfico e curadoria da exposição

Hélio Eichbauer

Coordenação museológica

Museo Museologia e Museografia

Assessoria de imprensa

Mônica Riani

Realização

Instituto Augusto Boal



AUGUSTO BOAL | Atos de um percurso

Coordenação editorial

Sérgio de Carvalho

Priscila Matsunaga

Julian Boal

Colaboradores

Clara Andrade

Luiz Mario Behnken

Maria Silvia Betti

Geo Britto

Paula Chagas

Celso Frateschi

Mauricio Kartum

Maria Rita Kehl

Eduardo Campos Lima

Muriel Naessens

João das Neves

Bárbara Santos

Patrícia Freitas Santos

Paulo Bio Toledo

Nelson Xavier

Projeto gráfico e arte final

Marcelo Berg e Yukie Hori

Foto da capa e do material de divulgação

Sergio Pegano

Fotos da publicação

Derly Marques, Kitty Paranaguá e Acervo Augusto Boal

EXPOSIÇÃO

Curadoria e projeto expográfico

Helio Eichbauer

Produção

Museo Museologia e Museografia

Coordenação museológica

Daniela Camargo e

Mariana Santana

Cenógrafa assistente

Marieta Spada

Programação visual

Estopim Comunicação Estratégica

Pesquisa

Célia Costa

Iluminação

Be Light

Cenotécnica

H.O. Silva Produções e Eventos

Curadoria sala audiovisual Fabian

Boal e Jeanne Dosse

Edição

Gustavo Montani, Jeanne Dosse e

Tatiana Devos Gentile

Finalização

Diretoria Cinematográfica

Edição de slideshow

Laís Rodrigues

Assessoria jurídica

Lourenço Duque Estrada de

Barros

Tradução: Bruno Brulon

Revisão da tradução

Rafael Nunan

Agradecimentos

Anita Ayres Gomes, CCPF Funarte,

CEDOC Funarte, Cosac Naify,

Cristina Ventura, Eduardo Coelho,

Eliane Alves, Faculdade de Letras

da UFRJ, Francisco da Costa, Igor

Perseke, Luiz Boal, Nice Tramontin,

Renato Farias.

MOSTRA PARALELA

Curadoria

Sérgio de Carvalho

Produção

João Pissarra

PEÇA DE TEATRO “OS QUE FICAM”

Peça-ensaio sobre textos de

Augusto Boal

Direção musica

Martin Eikmeier

Atores da Companhia do Latão

Érika Rocha, Helena Albergaria e

Rogério Bandeira

Atores do Rio de Janeiro

Kiko do Valle, Lourinelson Vladimir,

Nívea Magno e Virginia Maria

Ator convidado

Nelson Xavier

Participações corais de jovens
coletivos teatrais do Rio de Janeiro.

Músicos da Companhia do Latão

Alessandro Ferreira, Cau Karan e

Martin Eikimeier

Assistência de direção

Beatriz Bittencourt

Estagiário

Bruno Marcos

Iluminação

Sérgio de Carvalho e Elisa Tandeta

Operação de luz

Elisa Tandeta

Cenografia

Valdeniro Pais

Figurino

Helena Albergaria

Assistência de figurino

Lara Cunha

Produção

João Pissarra

Dramaturgia e direção

Sérgio de Carvalho

SHOW CANCIONEIRO DE BOAL

Cantora

Juçara Marçal

Músico convidado

Kiko Dinucci

Direção musical

Lincoln Antonio e Walter Garcia

OFICINA A ARTE DO CURINGA

Coordenação

Julian Boal

LEITURAS ABERTAS: A DRAMA- TURGIA DE AUGUSTO BOAL

Diretores e convidados

Aderbal Freire Filho e atores
convidados; Bruce Golemski e
atores convidados; Ôi Nois Aqui
Traveiz



Coordenação:



Apoio:



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte



Realização:

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

TIRAGEM: 1000 unidades
PAPEL: Couché Matte 115g/m²
FONTES: Gotham e Serifa
IMPRESSÃO: Aliança do livro

AUGUSTO BOAL

Exposição - Teatro - Show - Leituras - Oficina

Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro

14 de janeiro a 16 de março de 2015.

Coordenação

Apoio

Realização



CONSELHO NACIONAL DE ARTES
funarte



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA