

Augusto Boal: teatro para a transformação

IRENE LEONORE GOLDSCHMIDT

■ 34

Farmacêutica Bioquímica Sanitarista, com mestrado em Educação Profissional em Saúde. Trabalha na Secretaria de Estado de Saúde do Rio de Janeiro desde 2002. E-mail: irenegolds@gmail.com

■ RESUMO

Embora o uso do teatro para mediar e enriquecer processos educacionais não seja uma ideia nova, a forma como é desenvolvido pode servir para a reprodução ou para a transformação da sociedade. O teatrólogo Augusto Boal desenvolveu uma metodologia, à qual denominou de Teatro do Oprimido, para, através da linguagem teatral promover autonomia e capacidade crítica, tornando o espectador em ator. Na sua última obra, editada em 2009, *A Estética do Oprimido*, levanta uma importante questão contemporânea sobre o papel da estética e suas relações com o poder.

■ PALAVRAS-CHAVE

Augusto Boal. Teatro. Educação. Transformação Social.

■ ABSTRACT

Although the use of theater in order to intermediate and enrich educative processes isn't a new idea, the way it is developed may serve to the reproduction or the transformation of society. The playwright Augusto Boal, developed a methodology which he called the Theater of the Oppressed, in order to, through the language of theater promote autonomy and critical capacity, making the spectator turn into an actor. In his last work, published in 2009, *The Aesthetics of the Oppressed*, he raises an important contemporary issue about the role of aesthetics and its relations with power.

■ KEYWORDS

Augusto Boal. Theater. Education. Social Transformation.

35 ■

Introdução

O presente artigo é fruto de pesquisa realizada para o Mestrado de Educação Profissional em Saúde, na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio da Fiocruz, defendida em abril de 2010.

Intitulada “Arte e saúde: o teatro na educação em saúde”, a pesquisa teve como objetivo principal a construção de uma análise sobre as possibilidades pedagógicas da utilização do teatro em processos educativos em saúde, no sentido de propiciar à educação dos trabalhadores, em especial aqueles da saúde, em que me encontro inserida, uma dimensão mais ampla, na qual a educação é compreendida como um processo que, transcendendo a transmissão de técnicas, propõe o desenvolvimento da criatividade, da auto-estima e de uma postura mais crítica.

A linguagem teatral pode ser um importante facilitador nos processos educativos. Estabelece uma comunicação mais completa uma vez que, além da racionalidade, se serve de outros elementos do ser como a sensibilidade, a emoção e a intuição.

A utilização do teatro para dar mais efetividade e consistência à educação está presente na história desde a antiguidade.¹

Augusto Boal, no livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, já relatava

¹ É encontrada, já, na *Ars Poética* de Aristóteles, por exemplo. A igreja católica se serviu amplamente do teatro para difundir suas concepções e dogmas, através dos autos, dos mistérios e de outras formas de encenação. Na colonização quinhentista, os jesuítas – educadores primeiros dos povos nativos da recém-descoberta América – recorreram à linguagem teatral com objetivos de catequese.

que “os meios artísticos significavam uma concessão que o clero fazia às massas ignorantes, incapazes de ler e de seguir um raciocínio abstrato, e que podiam ser atingidas exclusivamente através dos sentidos” (1988: 72). O nome deste grande homem do teatro se coloca como uma referência fundamental para a reflexão sobre a função libertadora da arte. Seu pensamento, e o método desenvolvido por ele no Teatro do Oprimido, ao propor uma reflexão/ação através da participação ativa do espectador/aluno na encenação, em sua fundamentação teórica se aproxima da pedagogia de Paulo Freire, que parte do conhecimento e da experiência do aluno para o questionamento e a transformação da realidade.

No livro *A Estética do Oprimido*, publicado no Brasil em 2009 após a sua morte, aborda a questão da utilização da estética como instrumento de dominação ou de libertação, fundamental para a compreensão da produção da arte na contemporaneidade. Questão analisada também por pensadores como o filósofo e crítico literário britânico Terry Eagleton.

O objetivo deste artigo é seguir a trajetória de Augusto Boal, acompanhando suas proposições e experiências, muitas delas inovadoras e inéditas, como é o caso do Teatro Legislativo, em que o teatro é utilizado para democratizar e orientar decisões políticas, constituindo-se na própria construção pública da política.

■ 36

Augusto Boal e modalidades do Teatro do Oprimido

No final de 1950 no Brasil, desenvolvia-se acelerado processo de industrialização, instaurando uma nova fase do capitalismo no país. O parque industrial de São Paulo florescia, Juscelino construía Brasília e enormes rodovias. Produzia-se de tudo: automóveis, geladeiras, televisores, eletrodomésticos, criando uma atmosfera de prosperidade que coexistia, por outro lado, com um agudo quadro de desigualdades sociais, gerando contradições que estimulavam os movimentos sociais a reivindicar mudanças, reformas de base. Agitava-se o tecido social.

Num intenso clima de efervescência artístico-cultural, surgem vários movimentos preocupados em desenvolver e valorizar uma cultura própria, que partisse das nossas próprias raízes, em resposta à inundação de produtos da indústria cultural externa, principalmente norte-americana, propagando o *american way of life* como ideal de sociedade a seguir. Um nacionalismo florescia em todos os campos: nas artes surgiam a Bossa Nova e o Cinema Novo, entre outros movimentos. Intelectuais, artistas e estudantes criam os Centros Populares de Cultura, que percorrem o país realizando apresentações de shows musicais, peças de teatro, comícios a favor de mudanças e defendendo a construção de uma cultura nacional. Paulo Freire desenvolvia no Nordeste a sua pedagogia transformadora, alfabetizando e politizando a população.

O nome de Augusto Boal (1931-2009) começa a despontar no cenário artístico brasileiro em 1956. Torna-se a principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo trazendo as concepções de Stanislavski ao contexto brasileiro e ao formato do teatro de arena. Desenvolve-se uma interpretação naturalista voltada para a discussão dos problemas sociais brasileiros, criando um diferencial em relação ao teatro de moldes europeus que vinha sendo feito até então, como no Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC.

O espaço cênico que deu o nome ao grupo, a arena, vinha de encontro à ne-

cessidade de aproximar palco e platéia e dava lugar a uma estética despojada. “A arena toma consciência de ser forma autônoma e elege o despojamento absoluto – algumas palhas no chão dão idéia de celeiro, um tijolo é uma parede, e o espetáculo se concentra na interpretação do ator” (BOAL, 1988, p.190).

A proposta era valorizar a emoção, “torná-la primeira e prioritária, para que ela pudesse determinar, livremente, a forma final” (BOAL, 2007, p.59). Para chegar a isso, faziam-se exercícios musculares, sensoriais, de memória, imaginação, e emoção. É preciso desmontar as mecanizações que a rotina imprime em nosso corpo.

O Arena coloca em cena pela primeira vez o drama urbano e proletário com a peça *Eles não usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O ano 1958 inaugura um ciclo novo da dramaturgia brasileira, surgem autores como Oduvaldo Vianna Filho, Benedito Ruy Barbosa, e Boal com *Revolução na América do Sul*. Arena conta Zumbi, peça de Boal em parceria com Guarnieri e música de Edu Lobo, foi marco na história do grupo. Quebra convenções teatrais, como a identificação ator/personagem desmontada com a adoção do *Sistema Coringa*, em que os atores representam todos os personagens: “a distribuição dos papéis é feita a cada cena e sem nenhuma constância; procura-se mesmo evitar qualquer periodicidade na distribuição dos papéis aos mesmos atores” (BOAL, 1988 p. 213).

Dois anos depois se destaca organizando os espetáculos do Grupo Opinião: reúne Zé Ketti, João do Vale, Nara Leão, substituída por Maria Bethânia – outro marco, como movimento artístico contestatório da desigualdade social que perpassava a sociedade brasileira.

Nos anos 1970, inspirado pelo pensamento de Brecht e Paulo Freire, Boal começa a formular a proposta do *Teatro do Oprimido*. Na primeira forma desenvolvida, já praticada no Teatro de Arena, o *Teatro Jornal* retirava os conteúdos da dramaturgia de notícias de jornal.

Em 1971, exilado pela ditadura, o teatrólogo continuou seu trabalho na Argentina onde desenvolveu o *Teatro Invisível*, realizado em lugares públicos. Nesta modalidade, “os rituais teatrais são abolidos: existe apenas o teatro, sem as suas formas velhas e gastas” (BOAL, 1988, p.170). Os atores começam a encenação como se estivessem vivendo uma situação real e os presentes desconhecendo tratar-se de teatro participam espontaneamente. Tornam-se protagonistas sem que tenham disso consciência. Para incentivar a platéia a participar é preciso que o tema apresentado seja do seu interesse.

Em 1973, Boal aplica as técnicas de seu método num programa de alfabetização no Peru e começa a desenvolver o *Teatro Fórum*. Nele, o participante intervém na encenação, substitui um dos atores modificando o curso da ação no sentido que considera o mais correto ou desejável. Esta modalidade denominada por Boal “como um tipo de luta ou jogo” tem regras *descobertas* e não *inventadas*. Elas são necessárias para que se obtenha o efeito desejado: a descoberta dos mecanismos que produzem e mantêm a opressão, e quais táticas e estratégias são possíveis para desfazê-la. O texto inicial deve apresentar os personagens com clareza, identificando a sua ideologia, revelada através da expressão corporal dos atores. Estes devem realizar atividades significativas, com gestos marcados. Cada gesto e movimentação devem ter sua razão de ser. Isto é importante para que quando o espectador for substituir o ator, não se limite a discursar, mas *atue*. O figurino deve conter os elementos essenciais ao personagem, para que os *espect-atores* possam também utilizá-los

quando forem interpretá-lo. As soluções apresentadas pelo protagonista necessitam conter erros que

devem ser expressos claramente, e cuidadosamente ensaiados, em situações bem definidas. Isto acontece porque o Teatro-Fórum não é teatro-propaganda, não é o velho teatro didático; ao contrário, é pedagógico, no sentido de que todos aprendemos juntos, atores e platéia (BOAL, 2007, p. 29).

Ao lado da preocupação com a clara exposição e discussão do problema, o *Teatro Fórum* continua sendo teatro, e como tal, deve ser fonte de prazer estético. Tão importante quanto o texto é a organização da cena no espaço. Os participantes devem ser estimulados a não apenas verbalizarem suas ideias, mas a fazerem isto teatralmente, com criatividade, utilizando recursos como a música, a dança, as linguagens simbólicas e metafóricas.

Embora a alfabetização, no Peru, devesse ser feita em espanhol, o povo falava *quetchua* ou outro dos mais de 45 dialetos indígenas e resistia ao espanhol. O *Teatro Imagem* se originou nesse contexto. O espectador, sem usar palavras, intervém na cena “esculpindo” com o corpo dos atores uma imagem que represente o seu pensamento sobre o tema em questão. E de que forma poderia se transitar da situação apresentada inicialmente pelos atores para uma situação ideal? Outros espectadores podem entrar e modificar o que foi feito pelos anteriores, construindo novas “imagens” que representem o seu ponto de vista.

Em 1978, Boal se estabelece em Paris onde cria o *Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression*. Na Europa, de 1976 a 1986, desenvolveu técnicas mais introspectivas incorporando maneiras de teatralizar a subjetividade. Suas obras foram traduzidas em mais de vinte línguas e o Teatro do Oprimido possui centros em mais de 70 países que utilizam seu método nas mais diversas áreas: trabalho social, política, saúde e educação, o que lhe rendeu indicação ao Prêmio Nobel da Paz, em 1998.

Metodologia do Teatro do Oprimido

Boal inicia *O Teatro do Oprimido* afirmando que aqueles que defendem a separação do teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro, pois o teatro é uma arma, e como tal pode ser usado para a liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes, é preciso transformar.

Adepto da dialética materialista de Marx e Engels, Boal opõe-se a Aristóteles que separa a poesia da política como disciplinas distintas e afirma que ele se contradiz ao construir “o primeiro poderosíssimo sistema poético/político de intimidação do espectador, de eliminação das ‘más’ tendências ou tendências ‘ilegais’ do público espectador” (BOAL, 1988, p.18). Sistema que podemos identificar nos dias atuais na televisão, no cinema e no teatro, como o formato principal que estrutura a indústria cultural.

Em contraposição, propõe desmontar os elementos que as classes dominantes instituíram no teatro, quando dele se apropriaram: os muros divisórios entre atores e espectadores e no palco entre atores, separando os protagonistas dos demais tornados secundários ou figurantes. Mais do que isso propõe que o espectador passe a

ator, a sujeito transformador da ação dramática.

Bertolt Brecht que também revoluciona a linguagem teatral dando-lhe uma função social conscientizadora defendia o teatro com finalidades educativas, questionando a falsa contradição entre entretenimento e instrução colocada pela indústria cultural em ascensão. O aprendizado, segundo ele, é penoso nas sociedades capitalistas pelo fato de o conhecimento ter se tornado mercadoria adquirida pelo seu valor de troca e não de uso. Neste contexto não é valorizado o prazer que existe na curiosidade humana para desvendar o mundo, para se relacionar com outros seres vivos e com a natureza, o prazer de criar compreendendo-se como parte de um todo transcendente.

Boal, embora divergindo de Brecht em algumas questões, vai buscar nos seus ensinamentos alguns elementos fundamentais para construir sua tese, principalmente no que se refere ao estímulo para desenvolver no espectador uma postura crítica face ao que lhe é teatralmente apresentado.

Brecht apresenta o indivíduo como objeto de forças econômicas e sociais onde o ser social determina o pensamento. Em *Galileu Galilei*, o homem que é papa concorda com as teses de Galileu, mas o Papa exige que ele se retrate sob pena de enfrentar a Inquisição. As vontades individuais podem intervir, mas não são o fator determinante da ação dramática fundamental. Boal dá um passo à frente: propõe o indivíduo agora como sujeito, capaz de interferir nas forças sociais que determinam seu ser social.

Aristóteles propõe uma poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem...O que a poética do oprimido propõe é a própria ação! (BOAL, 1988, p.138)

Para tornar o espectador um ator, o ponto de partida é fazer com que ele conheça e domine o próprio corpo identificando a *alienação muscular* imposta pelo trabalho e pelos papéis sociais que desempenha, que acabam por conferir *máscaras sociais*.² Em seguida busca-se tornar o corpo expressivo, estimulando outras formas de comunicação que não a palavra. Esta perspectiva parte do princípio que o ser humano é uma unidade, um todo indivisível: idéias, emoções e sensações estão indissolúvelmente ligadas. O pensamento se exprime corporalmente, assim, o corpo pensa. A ideia de comer provoca salivação. A emoção da raiva provoca o endurecimento da face.

O ator ao mesmo tempo em que deve se entregar a uma emoção precisa procurar entender o porquê e o significado dela. É tão importante conseguir sentir verdadeiramente uma emoção vivida pelo personagem, quanto controlar esta emoção, para estar em sintonia com a coerência da cena e com as emoções dos outros atores, criando com eles uma inter-relação. Para conseguir estabelecer o objetivo de qualquer ator, isto é, uma comunicação verdadeira e profunda com o público, ele precisa sentir realmente a emoção que diz sentir. A comunicação interpessoal se dá

² As máscaras sociais seriam determinadas pelos rituais que desempenhamos. "Pessoas que realizam as mesmas tarefas assumem a máscara imposta por estas tarefas". (BOAL, 2007, p. 264).

em dois níveis: onda (consciente) e sub-onda (inconsciente), pois o ser humano é capaz de emitir e receber muito mais informação do que percebe conscientemente. “Antes de pedir aumento de salário, o operário já sabe se o patrão vai concedê-lo ou não: percebe-o através da sub-onda” (BOAL, 2007, p. 297). Da mesma forma, o ator se comunica pela onda através das palavras, silêncios, gestos e movimentos, e pela sub-onda, através dos pensamentos que *emite*. Se estas duas dimensões divergem, algo soa falso, e a magia da comunicação com o público se rompe.

A partir de uma proposição básica, o envolvimento do espectador para que ele entre em cena e atue criticamente diante de uma situação de opressão tentando desfazê-la, Boal vai desenvolver uma série de formatos, que podem ser infinitamente diversificados dependendo da situação. Além daqueles já citados anteriormente, como o *Teatro Fórum*, *Invisível*, *de Imagem*, *Jornal*, destaca-se ainda o *Teatro Fotonovela*, que é montado seguindo o modelo da estrutura dramática das fotonovelas, porém reinterpretadas pelos participantes a partir de sua realidade local. A comparação entre esta versão e a novela como apresentada na televisão oferece farto material para discussão. Boal (1996) argumenta que a forma de interpretação usualmente presente nas novelas poderia ser denominada de “realismo epidérmico”, no qual os atores procuram imitar de forma estereotipada um linguajar e comportamentos aos quais não estão familiarizados. Esta forma de linguagem é a primeira referência para os atores comunitários, aquela que eles procuram reproduzir quando instados a desenvolver alguma representação. “Quando se consegue mostrar-lhes que o teatro são eles e não as telenovelas, os resultados são sempre esplêndidos” (BOAL, 1996, p. 94). Quando esse ator para de tentar imitar as posturas dos personagens de novela e começa a mostrar como ele é e como são as pessoas reais que ele conhece, interpretar fica mais fácil e prazeroso e a cena adquire um interesse todo especial para aqueles que nela se reconhecem.

Todas estas experiências de teatro popular visam primordialmente a libertação do espectador de concepções pré-determinadas, assim como desnudar as superestruturas, os rituais que *coisificam* as relações humanas e que impõem a cada pessoa papéis e máscaras específicos, inerentes à sua inserção social. Esta concepção se afina com a perspectiva da educação crítica ao propiciar o domínio de uma nova linguagem, que por sua vez abre a perspectiva de novas formas de conhecimento da realidade:

Cada linguagem é absolutamente insubstituível. Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real. Isto é, a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-la (BOAL, 1988, p.137, grifos do autor).

Centro do Teatro do Oprimido (CTO) E Política Pública

Em 1986, final da gestão de Leonel Brizola no governo do Rio de Janeiro, seu vice, Darcy Ribeiro, candidato a governador para o próximo mandato implementava seu projeto dos Centros Integrados de Educação Popular (CIEPs)³ e convidou Boal

³ Projeto de criação de uma rede de escolas construídas com baixo custo, com objetivo de escolarizar a longo prazo o maior número possível de crianças, mantendo-as na escola a maior parte do tempo e oferecendo alimentação, cuidados e várias atividades, inclusive culturais.

para coordenar a parte cultural. Tem início um trabalho de preparação de animadores culturais para desenvolverem com alunos dos CIEPs as técnicas do Teatro do Oprimido. Foram realizadas apresentações para platéias de até 400 pessoas: alunos, professores, pais dos alunos, amigos dos professores, serventes, merendeiras e vizinhos da escola.

Darcy Ribeiro perdeu a eleição para Moreira Franco e o projeto não teve continuidade. Como tudo que se faz deixa algum fruto, em 1989 um pequeno grupo “de teimosos sobreviventes da experiência dos CIEPs” propôs criar um Centro de Teatro do Oprimido (CTO), no Rio de Janeiro. Perdido o elo com a Secretaria de Educação e os CIEPs, o CTO opta por apoiar o Partido dos Trabalhadores (PT) nas eleições municipais de 1992, que trazia como candidata à prefeitura, Benedita da Silva. “Queríamos participar da campanha nas praças cantando nossas músicas, fazendo *Teatro Fórum* sobre os acontecimentos do dia a dia, usando máscaras, estetizando as ruas. Queríamos teatralizar a campanha” (BOAL, 1996, p. 37).

A proposta foi aceita pelo partido com uma ressalva: que algum deles se candidatasse a vereador. O grupo propõe o nome de Boal com o objetivo não propriamente de elegê-lo e sim “participar das eleições fazendo um enterro festivo do CTO” (BOAL, 1996, p. 38). Suplantando as expectativas do grupo, a campanha animada por eventos teatrais cresceu e Boal foi surpreendido pela perspectiva bem concreta de se eleger vereador. Chegou a pensar em desistir, mas avaliando com o grupo, optou pela ideia de, se eleito, atuarem teatralmente, através da máquina legislativa à qual teriam acesso. A vitória revitalizou as atividades do CTO, incentivando e orientando a criação de núcleos de Teatro do Oprimido nas comunidades, onde seriam debatidas artisticamente questões políticas de interesse comum. Estava lançada a semente do *Teatro Legislativo*.

A orientação aqui se volta para a criação de uma dramaturgia que procure se concentrar no cerne das questões em debate, pontuando os problemas que se quer discutir, sem perder de vista a essência do teatro, como definida por Hegel: *o conflito de vontades livres* (apud BOAL, 1996, p. 83). Nessa modalidade de *Teatro Fórum* a vontade em conflito deve ser expressão de uma necessidade eticamente justificada e deve resultar numa pergunta à platéia, da qual se deseja respostas. Como vencer essa opressão? Por isso, a pergunta deve ser clara. É necessário que o protagonista (o oprimido que será substituído) encontre um ou mais opressores que se constituirão em obstáculo para a satisfação das suas necessidades e desejos. A criação destes opressores pelo grupo deverá obedecer a uma lógica que prevê um conhecimento da situação que está sendo abordada, pois a teatralidade não pode sacrificar a verdade. Os opressores ou antagonistas poderão representar poderes abstratos, como a Sociedade ou a Repressão, mas estes poderes devem estar personificados em alguém. Eles devem fazer tudo para dificultar a realização da vontade do oprimido, para que este perceba a dimensão dos obstáculos que realmente terá de enfrentar. A platéia deve ser informada pela ação e não pela enunciação do fato. “Os espectadores não prestarão a menor atenção quando se disser que tal personagem é assim ou assado, mas verão com interesse tudo aquilo que ele fizer, e que o mostre como sendo assim ou assado” (BOAL, 1996, p. 93).

Durante o espetáculo a atenção dos espectadores se concentra no espaço onde ocorre a ação, denominado por Boal de *espaço estético*. Nos teatros os espaços tradicionais são delimitados pelo palco, pelas cadeiras, pelas cortinas, mas na rua e

nas praças é atravessado pelo ruído do trânsito, latidos de cachorros e o “inevitável bêbado que comemora cada cena ou frase aplaudindo sempre, principalmente fora de hora” (BOAL, 1996, p.103). É importante demarcar este espaço, caracterizado como uma área inicialmente interdita ao público, que no processo do Teatro do Oprimido será transgredida. Essa simbologia é importante para o espectador que vai participar e para o restante do público, pois a transgressão é necessária para acabar com a opressão – presente no próprio estado e em sua máquina burocrática.

Os objetos de cena contidos neste espaço devem ser objetos comuns, facilmente encontrados na própria comunidade, mas que, recebendo um tratamento especial, *estetizante*, adquirem uma aura que os diferencia dos demais.

O som e a voz devem romper com os ritmos da rua, de fora, impondo-se, criando na cena um ritmo próprio, compreendendo como ritmo a organização do som e do movimento no tempo.

Uma importante proposição do *Teatro Legislativo* é que haja um intercâmbio entre comunidades diferentes com troca de apresentações, encontros, festivais, formando uma *rede de solidariedade*.

Câmara na Praça

■ 42

A atividade realizada pelo CTO que podia acontecer a qualquer hora e em qualquer lugar era chamada por Boal de *Câmara na Praça*. Trata-se de um tipo de *Teatro Fórum* aplicado em consultas públicas, onde se avisa à população com antecedência sobre a data, local do evento e qual tema será debatido, no sentido de democratizar e orientar as decisões políticas do vereador. É a própria construção pública da política, pois além de parte da máquina pública (do Gabinete, da Câmara Municipal) a condição mais importante para a sua realização é a reunião das muitas pessoas interessadas no tema determinado. A sessão se desenrolava em moldes assemelhados a uma sessão da Câmara com tempo cronometrado, ordem do dia, encaminhamentos, etc. Eram condições importantes para o processo:

1. Que a pergunta feita à população fosse clara, para que as respostas obtidas também fossem claras e precisas. Por este motivo sempre havia uma discussão preliminar sobre o tema no gabinete do vereador com o grupo do CTO;
2. Indispensável a presença de um assessor legislativo que dominasse a matéria debatida, no sentido de esclarecer aspectos e questões legais;
3. Distribuição ao público de esclarecimentos escritos sobre a lei que estivesse sendo debatida com “logotipo” de identificação e os seguintes dizeres: *Câmara da Praça – Mandato Político do Vereador Augusto Boal – PT (Partido dos Trabalhadores) /RJ*. Identificar o material distribuído dava transparência, percepção a seu trabalho “como parte de uma estrutura conseqüente e não como ato isolado” (BOAL, 1996, p.121);
4. Imprescindível o retorno ao local algum tempo depois, para dar o retorno das providências tomadas relativas às sugestões recebidas;

5. A documentação de todo o trabalho na forma de *Súmulas*, em que eram transcritas as argumentações e posições dos espectadores. Importantes elementos para a reflexão e teorização do processo, assim como propiciavam a criação de novas improvisações.

Um projeto de lei do prefeito César Maia, que queria armar a guarda municipal, foi discutido teatralmente na escola Levy Neves por alunos, pais, professores e alguns guardas municipais. A maioria se manifestou contra o projeto, incluindo os guardas, que temiam que as armas os tornassem alvo da violência. Este foi o voto de Boal na Câmara.

O *Teatro Legislativo* originou emendas de lei e até leis, como a de número 1023/95, que obriga hospitais municipais a oferecerem atendimento geriátrico: médicos especialistas e leitos. A proposta da lei partiu do espetáculo do grupo da “Terceira Idade” que representou um fato acontecido, no qual um idoso era atendido por um dermatologista inexperiente, que não sabendo o que fazer com o paciente receitava qualquer coisa.

Por sua ação transformadora na Câmara de Vereadores, ambiente que ele próprio qualificou com uma “camisa de força”, onde poder e corrupção caminham de mãos dadas, Boal foi alvo de várias violências. Campanhas difamatórias pela imprensa e ações populares como a impetrada pelo advogado de um partido rival intimando-o a desocupar uma casa onde jamais pusera os pés. Referia-se a um dos casarões da Lapa que o governo do estado destinara a companhias de teatro popular, como o *Tá na Rua*, de Amir Haddad, ou o *Hombu*, e também o CTO. A destinação do imóvel ocorreu antes da posse de Boal na Câmara, e até o momento da ação popular o casarão, ocupado, ainda não havia sido liberado para o grupo.

Apesar de todas as dificuldades, Boal considerou que ainda assim valeu a pena, pois viu frutificar seu trabalho: ao final do terceiro ano do mandato, quando edita o livro *Teatro Legislativo*, já haviam sido criados pelo CTO, 19 grupos de teatro popular, atuantes em suas comunidades.

Esta era a forma de teatro considerada por Boal a modalidade mais completa de *Teatro Fórum*, pelo fato de não só compreender a lei que está por trás do fenômeno, mas promulgá-la na Câmara.

A Estética do Oprimido

A percepção estética, que caracteriza a relação humana com a arte e com a vida, diz mais respeito ao corpo, despertando sensações, emoções e sentimentos, do que à mente, que só num segundo momento coordena e elabora estas percepções. Em palestra realizada na Escola de Teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) em dezembro de 2008, Boal retoma Baumgarten que já no século XVIII defendia a existência de um conhecimento que vem através dos sentidos.

No seu último livro, *A Estética do Oprimido*, editado postumamente no Brasil em 2009, Boal destaca como tese principal a existência de duas formas de pensamento: o *simbólico*, que se dá através das palavras, e o *sensível*, forma de pensar não verbal, através de sons e imagens. Considera que pior que o *analfabetismo das letras* é o das imagens e sons, que aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura. O pensamento *sensível*, segundo o autor, representa a libertação dos oprimidos das

ideias dominantes de uma sociedade, pois só seu desenvolvimento gera criação de cultura, ao invés do seu passivo consumo.

A estética do oprimido, ao propor uma nova forma de se fazer e de se entender a Arte, não pretende anular as anteriores que ainda possam ter valor; não pretende a Multiplicação de Cópias nem a Reprodução da Obra, e muito menos a vulgarização do produto artístico. Não queremos oferecer ao povo o acesso à Cultura – como se costuma dizer, como se o povo não tivesse sua própria cultura ou não fosse capaz de construí-la. (BOAL, apud DUARTE, 2009, p. 6).

Segundo Eagleton, com a dissolução do estado absolutista e a construção do estado burguês houve a necessidade de substituir as instituições que organizavam a vida social. Deveriam agora estar mais apoiadas no consenso do que na coação, uma vez que a atividade econômica no capitalismo requer um certo grau de autonomia. A construção de formas ideologicamente dominantes da sociedade de classes moderna vai buscar este consenso através da estética e da apropriação dos *modos* e *maneiras* da subjetividade para uma nova ordem social, infiltrando-os no senso comum.

■ 44

Se o poder precisa ser naturalizado com eficiência, o melhor caminho é enraizá-lo na imediatez sensorial da vida empírica, começando pelo indivíduo da sociedade civil, com seus afetos e apetites, e puxando daí afiliações que o ligarão ao todo maior (EAGLETON, 1993, p. 30).

A necessidade do poder de regular o mundo dos sentidos, não obstante, traz contradições: “A razão deve encontrar um caminho para penetrar o mundo da percepção, mas, ao fazê-lo, não pode colocar em risco o seu poder absoluto” (EAGLETON, 1993, p.18). Assim, a ordem social burguesa tem sua coesão interna garantida pelos “hábitos, as devoções, os sentimentos e os afetos” (1993, p.22), e suas leis legitimadas por sua introjeção nas subjetividades, naturalizando-se.

A dissimulação dos interesses dominantes sob a capa do costume, da tradição e das conveniências leva os sujeitos a cederem perante estas imposições sem perceber quais reais interesses elas ocultam.

Assim a estética torna-se um elemento contraditório, pois, por um lado, consolida a hegemonia burguesa pela introjeção dos valores e normas desta ordem no mais íntimo dos indivíduos nas profundezas dos seus corpos, mas, por outro lado pode deflagrar um processo de emancipação “em que a liberdade e a compaixão, a imaginação e as afecções do corpo, buscam ser ouvidas no interior do discurso de um racionalismo repressivo” (EAGLETON, 1993, p.27).

Para um teatro que se propõe transformador, como pensado por Boal, faz-se necessário a desnaturalização das formas e maneiras de ser cristalizadas pelas forças do conservadorismo, mostrando que como são produzidas por homens podem também por estes ser transformadas, devolvendo à dimensão da estética sua face libertadora.

Augusto Boal, que neste ano de 2009 infelizmente se foi, legou-nos um conjunto de reflexões metodológicas de uma riqueza inestimável para aqueles que desejarem seguir por esta trilha. No entanto, trabalhar com as suas concepções significa em

primeiro lugar buscar sempre formas novas, apropriadas a uma realidade em eterno movimento, pois em todo seu discurso está implícito o estímulo para o livre pensar, para o livre exercício de reconstruir esta realidade quantas vezes necessário for.

Referências

AUGUSTO BOAL, Criador do Teatro do Oprimido, 78. **Jornal O Globo**, 3 maio 2009, p. 31. (Seção Obituário)

Augusto Boal. O teatro a serviço dos oprimidos. A teatralidade como instrumento da paz. (Entrevista) **Jornal Capital Cultural**, dez. 2007, n. 93, p. 3.

BARCELOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

_____. **Teatro Legislativo: versão beta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

45 ■

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DUARTE, Alessandra. Legado artístico de Augusto Boal. **Jornal O Globo**. Caderno Prosa e Verso, 9 maio 2009, p. 6.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.