

**Augusto Boal: a linguagem teatral  
como ferramenta de libertação coletiva**

**Audrey Cristina Barbosa, Paulo Fernando de Souza Campos**

## **Augusto Boal: a linguagem teatral como ferramenta de libertação coletiva**

## **Augusto Boal: the theatrical language as a tool for collective liberation**

Audrey Cristina Barbosa<sup>1</sup>,

Paulo Fernando de Souza Campos<sup>2</sup>

---

1. Mestranda do Programa de Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro – UNISA. Graduada em Artes Visuais pela Faculdade Paulista de Artes – FPA. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Imaginário - UNISA/CNPq. E-mail: audreycristina@prof.educacao.sp.gov.br. ORCID: 0000-0002-0039-9491.

2. Doutor em História. Professor Adjunto do Programa de Mestrado em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro – UNISA. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Ciência, Saúde, Gênero e Sentimento – CISGES/UNISA/CNPq. E-mail: pfcampos@prof.unisa.br. ORCID: 0000-0001-8518-6921

## RESUMO

Este artigo revisa a contribuição de Augusto Boal à cultura brasileira, retomando a trajetória do diretor nos períodos de trabalho no Teatro de Arena, no exílio durante a ditadura militar e na propagação dos seus ideais de teatro popular. Para tanto, problematizamos como o dramaturgo pensa e exercita o teatro, observando em especial qual a importância da sua visão da ação coletiva e de que maneira o Teatro do Oprimido reverbera sua obra. O objetivo é destacar sua contribuição na construção do teatro brasileiro, bem como a relevância de seus estudos sobre o uso da linguagem teatral como ferramenta de libertação e organização justa e igualitária do campo social. Considera-se que, na vertente apontada, o teatro não é apenas um espelho da realidade, mas um espelho mágico, no qual os e as espectadores (as) podem entrar e mudar a realidade.

**Palavras-chave:** Teatro. Teatro do Oprimido, Trajetórias, Teatro de Arena.

## ABSTRACT

This article reviews Augusto Boal's contribution to Brazilian culture, resuming the director's trajectory during his phases of work with Arena's Theater, in exile during the military dictatorship and in the propagation of his ideals of popular theater. Therefore, we discuss how the playwright thinks and exercises theater, noting in particular the importance of his vision of collective action and how the Theater of the Oppressed reverberates his work. The aim is to highlight his contribution to the construction of Brazilian theater, as well as the relevance of his studies on the use of theatrical language as a tool for liberation and fair and egalitarian organization in the social field. It is considered that, in the aforementioned aspect, theater is not just a mirror of reality, but a magic mirror, in which spectators can enter and change reality.

**Key words:** Theatre of the Oppressed, Trajectories, Arena's Theater

## Introdução

Em março de 2021, uma série de homenagens intituladas “Boal 90 anos” retornaram à obra do dramaturgo e teatrólogo Augusto Boal, que no dia 16 de março completaria noventa anos de idade. Com mais de cinquenta anos de dedicação ao teatro, Boal é considerado um artista importante na construção da identidade do teatro brasileiro da segunda metade do século XX.

Sua vasta obra, entretanto, mal cabe nessas poucas linhas. Não houve um ano em que Boal não tenha estreado uma peça, ministrado um curso ou publicado um livro, apesar das dificuldades financeiras ou perseguições políticas. Mas, não só da vastidão vem seu reconhecimento: a junção de uma estética ousada e seus ideais de teatro popular fez com que ele conquistasse admiração e respeito da comunidade teatral. Diante disso, nosso objetivo é explicitar alguns feitos que tornaram Augusto Boal uma das figuras mais prestigiadas do teatro latino-americano. Para tanto, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre vida e obra do diretor e suas técnicas de teatro popular, além da coleta de informações em entrevistas e vídeos disponíveis no site do Instituto Augusto Boal, com o intuito de evidenciar, em sua trajetória e conceituações estéticas, suas contribuições para a história do teatro.

Este artigo versa sobre a trajetória e ativa participação de Boal no teatro, observando momentos em que emergiram suas principais motivações para a sistematização do que denominou Teatro do Oprimido. Na primeira parte do texto, apresentamos sua vida e obra, marcadamente o período de estudos nos Estados Unidos; sua experiência no Teatro de Arena; os estímulos geradores da sua estética inovadora; o exílio durante a ditadura militar e o retorno ao Brasil, após a abertura política em 1985. Em seguida, nos debruçamos no legado de Boal em relação ao Teatro do Oprimido - T.O; considerando autores que referenciaram seu trabalho; os princípios e contribuição do método para o teatro brasileiro.

## Trajетória de Augusto Boal: vida e obra

Como destacado em suas biografias, carioca, filho de um padeiro português e mãe dona de casa, desde jovem Augusto Pinto Boal interessava-se por teatro. A incentivo da família, decidiu prestar vestibular e optou pelo curso de Engenharia Química, na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, nos anos 1949 – 1952. Porém, mesmo neste período de dedicação à universidade, escrevia cenas curtas e mantinha contato com atores, atrizes, diretoras e diretores de teatro da época, como por exemplo, o dramaturgo Nelson Rodrigues (1912-1980) e Abdias do Nascimento (1914-2011), um dos fundadores e figura central do Teatro Experimental do Negro (VIDA E OBRA, 2021).

Após a conclusão dos estudos na UFRJ, especializou-se em química de plásticos e petróleo na Columbia University. Trabalhou voluntariamente para o jornal Correio Paulistano, entrevistando artistas nos EUA, e foi aceito como aluno ouvinte no prestigiado Actor’s Studio, dirigido por Lee Strasberg (1901-1982). Saber produzir e sistematizar técnicas foi de grande valia em sua carreira

e, por consequência, para a história do teatro brasileiro, sendo um dos poucos diretores a escrever sobre suas práticas artísticas organizadas em um método, cuja origem remonta esse momento da vida do dramaturgo (VIDA E OBRA, 2021), e que obteve repercussão nacional e internacional.

A metodologia da Actors Studio consiste na adaptação dos estudos de Constantin Stanislavski (1863-1938), principalmente em relação ao conceito de memória emotiva, técnica de resgate de emoções vivenciadas pelo ator e pela atriz, em prol da construção da personagem. Estrelas do cinema americano estudaram na Actors Studio; o que colaborou para sua projeção midiática, embora outros desdobramentos do Sistema possam ser considerados mais ajustados às intenções originais do encenador russo. Após a conclusão da especialização de Boal em Química, ainda em território americano, teve aulas de escrita dramática com John Gassner (1903-1967), crítico e historiador de teatro, professor de Arthur Miller (1915-2005) e Tennessee Williams (1911-1983). Nesse percurso, integra um grupo de escritores e escritoras, e vence o concurso de peças em um ato promovido pela Columbia University, com o texto “Martim Pescador”, cujo mote é a rotina de pescadores (VIDA E OBRA, 2021).

Ao retornar ao Brasil, por indicação de Sábato Magaldi (1927-2016), divide com José Renato (1926-2011) a direção artística do Teatro de Arena, em São Paulo. No Arena, Boal dá os primeiros passos no que, anos mais tarde, será publicado em seu livro *Jogos Para Atores e Não Atores* (1978). Nas primeiras montagens que Boal fez no Arena, havia a preocupação com temas brasileiros; era um período de valorização nacional, no entanto, não existia um foco explícito na luta de classes; nas palavras do autor: “[...] falávamos de um Brasil genérico.” (BOAL apud GARCIA, 2002, p.244). Neste período, Boal e demais integrantes do Arena, homens e mulheres, estudaram com profundidade o Sistema de Stanislavski, em breve resumo, extraindo dali procedimentos voltados para a construção da personagem que auxiliam a compreensão dos motivos internos que justificam as intenções e ações da figura ficcional, buscando adaptar o método das ações físicas do encenador russo à realidade brasileira (GOLDSCHMIDT, 2011).

A partir da estreia da peça *Revolução na América do Sul*, em 1960, escrita por Boal e dirigida por José Renato, questões políticas são inseridas com mais constância no discurso das peças do Arena. O espetáculo aborda o drama de um operário desempregado, José da Silva, em torno de como sobreviver e prover o sustento da sua numerosa família. Neste mesmo ano, Boal dirige *A engrenagem*, de Jean Paul Sartre (1905-1980), adaptada em parceria com José Celso Martinez Corrêa do Teatro Oficina<sup>3</sup> (VIDA E OBRA, 2021).

Após um ano da instauração do regime militar no Brasil, em 1964, aconteceu a primeira apresentação do musical *Arena conta Zumbi*, em 1965. Sob a

---

3. «Um dos mais importantes grupos da história do teatro brasileiro. Fundado em 1958, sob a liderança de José Celso Martinez Corrêa, está em atividade até os dias atuais. Surgiu com a intenção de fazer diferente do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, considerado por muitos um teatro burguês, e do Teatro de Arena, de tendências nacionalistas. O Oficina surpreendeu crítica e público com a montagem de “O rei da vela”, em 1967, de Oswald de Andrade, obra que catalisa movimento tropicalista. [...] Em virtude das propostas inovadoras, o grupo sofreu com a vigilância da censura da ditadura militar. Na década de 1980, o grupo passou a se chamar Teatro Oficina Uzyna Uzona.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021).

direção de Boal, o texto escrito em parceria com Gianfrancesco Guarnieri (1934 – 2006) e concepção musical de Edu Lobo (1943 -), expõe a luta dos e das quilombolas de Palmares e sua resistência. De acordo com Boal (1991): “Zumbi, primeira peça da série ‘Arena Conta ...’ descoordenou o teatro. Para nós, sua principal missão foi a de criar o necessário caos, antes de iniciarmos, com Tiradentes, a etapa da proposição de um novo sistema.” (BOAL, 1991, p.199).

Na peça, Boal faz uma primeira experimentação do processo identificado como Sistema Coringa. O sistema permite que vários atores e atrizes interpretem a mesma personagem, de acordo com as circunstâncias. Esse trânsito de personagens entre o elenco se dá com a troca de “máscaras”. O que Boal denomina máscara, no Sistema, são características corporais, vocais ou comportamentais da personagem, que evidenciam sua função social, como, por exemplo: banqueiro, padre, camponesa, operário, professora ou presidente. O Coringa está sempre presente: solicita alterações na cena; alerta a plateia sobre algo significativo e faz intervenções críticas (BOAL, 1991).

A criação de Boal, e de todo o elenco do Teatro de Arena, segue o estilo do dramaturgo marxista alemão Bertolt Brecht (1898–1956). No Teatro Épico, o(a) narrador(a) é o(a) senhor(a) da história; comunica-se com as personagens e com o público, rompendo o conceito aristotélico de unidades de tempo, lugar e ação. Rosenfeld resume essa permeabilidade do(a) Coringa ao aqui-agora do evento, em suas palavras: “Muitas vezes bastava-lhe observar as reações do público para elaborar novas versões dos seus textos.” (ROSENFELD, 1977, p. 149).

O sistema coringa tem aprofundamento na montagem da peça *Arena conta Tiradentes*, em 1967. Com músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller e Théo de Barros, Boal e Guarnieri utilizam a história de Tiradentes para falar sobre liberdade a uma população impedida de usufruir dessa condição. Em 1968, meses antes do Ato Institucional nº 5, Boal convida dramaturgos e dramaturgas<sup>4</sup> a escreverem sobre o seguinte questionamento: o que você pensa do Brasil de hoje? Vários autores e uma autora (Maria Bonomi) responderam a essa pergunta por meio de cenas curtas<sup>5</sup> que, juntas, integraram a Primeira Feira Paulista de Opinião.

A Primeira Feira Paulista de Opinião une a classe teatral paulista e a carioca na luta contra as ações autoritárias da censura, tornando-se um ato de desobe-

---

4. Em uma sociedade que há anos exalta o patriarcado, o machismo na Arte também existe, contudo, ainda que em número diminuto, a participação de mulheres nas investigações artísticas do Teatro de Arena se fez presente e fundamental.

5. De acordo com o Instituto Augusto Boal (2021), as cenas que compuseram a Primeira Feira Paulista de Opinião foram: O líder, É tua a história contada?, Animália, A receita, Verde que te quero verde e A lua muito pequena e a caminhada perigosa e os artistas indicados na ficha técnica do espetáculo são: DRAMATURGOS: Augusto Boal, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Plínio Marcos Artistas plásticos: Flávio Império, Marcello Nitsche, Nelson Leirner, Cláudio Tozzi, Clóvis Graciano, Dulce Carneiro, Sérgio Ferro, Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Maria Bonomi, Antonio Henrique, Manabu Mabe, Rebolo, Samuel Spieghel, Flávio de Carvalho, Maria Helena Chartune, Mário Gruber, Sanson Flexor. COMPOSITORES: Ari Toledo, Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo, Pablo Neruda ELENCO Aracy Balabanian, Renato Consorte, Mirian Muniz, Cecília Thumim, Rolando Boldrin, Luis Carlos Arutin, Luis Serra, Zanoni Ferrite, Edson Soler, Antonio Fagundes. DIRETOR ARTÍSTICO: Augusto Boal. DIRETOR MUSICAL: Carlos Castilho. CENÓGRAFO: Marcos Weinstock. PRODUÇÃO: Ruth Simis – Teatro de Arena de São Paulo.

diência civil (GARCIA, 2016). A estreia no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, aconteceu mediante mandado judicial. O grupo ousou fazer a apresentação sem os devidos cortes que os censores instruíram. As demais apresentações foram em diferentes lugares, para burlar a vigilância dos militares. A consequente proibição da Feira gerou um movimento de protesto dos artistas contra a censura institucional praticada pelo governo militar. A respeito desse tenso período histórico, Boal relata a rotina do elenco:

Na Feira Paulista de Opinião, eu me lembro que os atores entravam em cena com revólveres carregados nos bolsos. Eu me lembro que a gente chegava no teatro, fazia exercícios vocais, fazia exercícios físicos, como qualquer ator em qualquer teatro, e depois descíamos para o porão do Teatro Ruth Escobar e fazíamos exercícios de tiro ao alvo. Sim, tiro ao alvo, para nos defendermos. Era um momento de violência tão grande, das organizações parapoliciais, aqui, na Argentina, Uruguai; era o momento em que se formavam as ditaduras (BOAL apud GARCIA, 2002, p. 245).

Mesmo com o endurecimento do regime militar, o grupo entra em turnê no Brasil, na Europa e no continente americano, rerepresentando Arena conta Zumbi e Arena conta Bolívar (este último, texto escrito e dirigido por Boal, censurado no Brasil). Após a excursão à Europa, Boal inicia no Arena, sob a liderança de Heleny Guariba e Cecília Thumin Boal, a formação do primeiro núcleo de Teatro Jornal; no qual elabora técnicas de leituras críticas e encenações das notícias dos periódicos da época. (COSTA, 2017). De acordo com o autor:

A realidade estava e está em trânsito; os instrumentais estilísticos, perfeitos e acabados. Queríamos refletir sobre uma realidade em modificação, e tínhamos ao nosso dispor apenas estilos imodificáveis ou imodificados. Estas estruturas reclamavam sua própria destruição, a fim de que não destruíssem a possibilidade de, em teatro, surpreender o movimento. E queríamos surpreendê-lo quase no dia a dia – teatro-jornalístico (BOAL apud GARCIA, 2002, p. 199).

Em 1971, Boal foi preso e torturado. Os militares tinham autorização «legal», respaldados pelo Ato Institucional nº 5, para empregar meios cruéis a fim de extrair de opositores do governo ilegalmente empossado informações a respeito de pessoas ou eventos sobre a militância anti-repressão. Pesquisas realizadas sobre as torturas durante o regime militar apontam a grandeza do sistema, como recorda Silva:

Em relato encontrado no livro “A Ditadura dos Generais”, de Agassiz Almeida, estima-se que cerca de cento e vinte mil pessoas passaram pelas prisões; aproximadamente quarenta mil pessoas foram submetidas a torturas de todos os tipos; cerca de quinhentos militantes mortos pelos órgãos repressivos, incluindo 152 “desaparecidos”; dezenas de baleados em manifestações públicas, com uma parte incalculável de mortos; onze mil indiciados em processos judiciais por crimes contra a segurança nacional; centenas condenados à pena de prisão; 130 banidos e milhares se exilaram; 780 tiveram seus direitos políticos cassados por dez anos, com base em atos institucionais; incontáveis aposentadorias e demissões do serviço público, decretada por atos discricionários [...] As torturas não se restringiam

somente a adultos, muitas crianças sofreram tortura, e centenas de abortos foram cometidos em mulheres (SILVA, 2015, p. 6).

É nesse cenário hostil que Boal e seus parceiros e parceiras do Arena alcançam fama internacional e recebem convites para se apresentar no exterior. Boal obtém autorização para sair do Brasil e acompanhar o grupo em um festival na Europa. Durante o seu processo de permissão de saída do país, um militar sugeriu a ele não fazer a viagem de volta após a apresentação; aviso pouco amigável, que indicava a perseguição a que continuaria submetido. Sendo assim, ficou cinco anos morando em Buenos Aires com sua esposa Cecília Thumin Boal, que conheceu em 1966 em outra viagem à Argentina. Em agosto de 2000, no fórum Odisseia do Teatro Brasileiro<sup>6</sup>, Boal relembra porque decidiu não voltar ao Brasil após a turnê internacional do Arena. Em seus termos:

Os meus dois grupos tinham sido convidados para ir ao Festival de Nancy, na França, o teatro-jornal e o outro grupo, dos mais velhos, levando Arena conta Zumbi. Então como ficava mal o fato de que os dois grupos que eu dirigia estivessem em um festival internacional enquanto o diretor estivesse na cadeia, eles acharam um jeito de apressar o meu processo. Fui ouvido uma primeira vez e resolveram me deixar sair do Brasil para seguir os meus grupos. A coisa curiosa é a seguinte: eu tive de assinar um documento prometendo que ia assistir ao festival, mas voltaria para assistir ao meu julgamento e que eu ia aceitar ser preso se a sentença fosse de prisão. A mesma pessoa que dizia “assina aqui prometendo voltar” – eu estava lá assinando, prometendo voltar, o que aliás, não era a minha intenção -, o mesmo indivíduo dizia assim: “Olha, nós não temos o hábito de prender duas vezes. Da segunda, a gente mata o elemento. Assina agora”. O conselho que ele me deu de não voltar eu segui à risca, foi o único conselho da ditadura que eu realmente segui (GARCIA, 2002, p. 252).

No exílio, publica *Teatro do Oprimido* e outras poéticas políticas, livro que relata sua pesquisa a respeito das práticas de teatro que se tornou referência no mundo inteiro, além de outras obras.<sup>7</sup> O *Teatro do Oprimido* é uma metodologia cênico-pedagógica que estimula a discussão de questões cotidianas por meio de jogos e técnicas teatrais, visando a reflexão das relações de poder, utilizando histórias de exploração de opressores e oprimidos (BOAL, 1991).<sup>8</sup>

6. O teatro *Ágora* situado na cidade de São Paulo, com a coordenação de Celso Frateschi e Roberto Lage, em agosto de 2000 promoveu o fórum *Odisseia do Teatro Brasileiro*. No evento estavam presentes Gianni Ratto, Fauzi Arap, Aimar Labaki, Gianfrancesco Guarnieri, Fernando Peixoto, Sérgio Carvalho, Eduardo Tolentino, Enrique Diaz, Antônio Araújo, Aderbal Freire Filho, João das Neves, Márcio de Souza, Luiz Paulo Vasconcelos, Paulo Autran, Augusto Boal, Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa, contando sobre sua experiência de profissionais da arte teatral, refletindo sobre ela e respondendo a perguntas do público presente (GARCIA, 2002).

7. Boal publicou cerca de vinte obras ao longo de sua carreira (VIDA E OBRA, 2021), dentre as publicações realizadas no exílio, destacamos: *Categorias de Teatro Popular* (1972); *Crônicas de Nuestra América* (1973); *Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário* (1975); *Jane Spitfire* (1977); *Murro em ponta de faca* (1978); *Milagre no Brasil* (1976); *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* (1977).

8. Mesmo tendo acesso à educação formal, a linguagem teatral era distante para grande parte da população, uma vez que a obrigatoriedade do ensino do Teatro na escola só passou a existir após a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394, de 1996. O interesse de Boal na pedagogia buscava atingir também esse imenso grupo, fazendo do teatro uma

Sabe-se que Boal não foi o pioneiro em utilizar jogos teatrais para a preparação de atores e atrizes: exercícios de improvisação para o teatro sempre estiveram presentes na preparação atoral ao longo da história. Mas, a partir das pesquisas de Viola Spolin na década de 1960 nos Estados Unidos, essa ferramenta teve ampla difusão e tornou-se inerente ao teatro. Viola Spolin reconhece essa centralidade do jogo e, de certa forma, uma autoria para além de sistematizações deste ou daquela autora, quando resume: “É amplamente reconhecido que os jogos teatrais tiveram um grande impacto no treinamento e fazer teatral. Um entusiasta disse que ‘Os jogos teatrais são para o teatro o que o cálculo é para a matemática’.” (SPOLIN, 2008, p. 7).

Os jogos no Teatro do Oprimido, versão de Boal para propostas difundidas em diversas culturas teatrais e recolhidas, em especial, nas experiências que teve na América Latina, pretendem desmecanizar corpo e mente dos homens e mulheres alienados em tarefas cotidianas, estimulando a liberdade de criação (BOAL, 1991). Nesse sistema, o jogo é uma alusão à vida, e seu objetivo é mostrar que todos e todas podem ser protagonistas, não estando fadados à obediência servil. Boal sintetiza:

Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo mais expressivo. Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a libertar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista (BOAL, 1991, p. 143).

Com o trabalho realizado no exílio na América do Sul a respeito de técnicas Latino-americanas de teatro popular, Boal recebe convites para dirigir peças e propagar o método que organiza com turnês na Europa. Fixa residência em Portugal e depois na França; no período em que morou na França, foi professor na Universidade Sorbonne. Distencionando-se o regime militar no Brasil, Boal retorna ao país com a carreira consolidada, e desenvolve diversos trabalhos artísticos, principalmente no Rio de Janeiro (VIDA E OBRA, 2021).

Na década de 1990, com o auxílio da equipe do Centro de Teatro do Oprimido – CTO-Rio na divulgação de suas propostas, Boal é eleito vereador na capital fluminense. Bárbara Santos (2000) comenta esse histórico: “O CTO-Rio existe desde 1986 e tem como principais objetivos: a democratização dos meios de produção cultural e à difusão do TO no Brasil, através da formação de grupos populares de teatro e de multiplicadores da metodologia” (SANTOS, 2000, p.65). De acordo com a pesquisadora e Coringa do Teatro da Oprimida, o CTO-Rio dedica-se especialmente ao Teatro Legislativo, no qual grupos de populares são reunidos para falar dos problemas que enfrentam em seu cotidiano; essas informações são transformadas em um conflito dramático e, então, apresentadas ao público. A plateia é convidada a entrar em cena, a substituir os e as intérpretes e a buscar alternativas para a questão encenada. Os resultados da

---

ação de caráter educacional, social e política.

encenação são escritos e enviados para a Câmara dos Vereadores, como sugestão de projetos de lei. Em seu mandato, Boal encaminhou à Câmara dos Vereadores trinta e três projetos de lei, sendo quatorze aprovados e tornados leis municipais (VIDA E OBRA, 2021).

Os últimos anos de sua carreira foram dedicados à difusão do Teatro do Oprimido. Seus livros foram traduzidos no mundo inteiro; recebeu prêmios e condecorações por seu trabalho e dedicação ao teatro. Em 2009 foi vencido pela leucemia, aos setenta e oito anos de idade.

### **Dramaturgia: contribuição para o teatro brasileiro**

Augusto Boal proporcionou uma transformação na cena teatral brasileira. Primeiro, propondo discussões de problemas sociais em encenações com atuações consideradas mais naturais, desdobrando conceitos extraídos de Stanislavski e relidos pelo grupo de artistas nos laboratórios de interpretação do Arena o que Goldschmidt (2011) considera “[...] um diferencial em relação ao teatro de moldes europeus que vinha sendo feito até então, como no Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC [...]” (GOLDSCHMIDT, 2011, p. 36). Em seguida, com inspirações no Teatro Épico de Brecht, Boal integrou o movimento de incentivo à popularização do teatro, e buscou escutar a voz das pessoas esquecidas da cena, ou que eram retratadas ali de forma caricata. Por fim, tenta despertar a criticidade também do espectador e da espectadora, convidando à sua intervenção direta na cena; afinal dizia: “Espectador, que palavra feia!” (BOAL, 1991, p.180).

Sob o ponto de vista estético, é possível ver a vasta influência brechtiana no trabalho de Boal. Brecht prioriza a narrativa e induz o distanciamento do público no processo da recepção, negando a catarse e estimulando a reflexão da plateia, uma vez que os laços emocionais com a personagem são desnaturalizados e rompidos. No Sistema Coringa, esta fórmula é aplicada, agora com a quebra de hierarquias entre atores e atrizes e personagem; posto que todos e todas podem - a princípio - interpretar a mesma personagem, e a presença do(a) Coringa permite a elaboração de apontamentos que também podem influir no processo de distanciamento. Sobre essa presença brechtiana, Alai Garcia Diniz destaca:

[...] como a da peça *Revolução na América do Sul* (1960). Entre o musical e a revista (gêneros também usados por Bertolt Brecht), a uma trajetória e diluição da personagem José da Silva no emaranhado de situações de opressão, Boal cria uma montagem que arrasa o esquema realista e decompõe o protagonismo (DINIZ, 2013, p. 61).

Assim como Brecht, Boal acredita que o teatro deve ser educativo e possui uma função social que se sobrepõe ao mero entretenimento. No jogo com o real, segundo Boal (1991), não basta que a arte interprete a realidade, pois ela tem que propor transformações. Ele conclui:

A arte é uma forma de conhecimento, portanto, o artista se obriga a interpretar a realidade, tornando-a inteligível. Porém, se ao invés de fazê-lo, apenas a reproduz,

não estará conhecendo nem dando a conhecer. E quanto mais “iguais” forem a realidade e a obra, tão mais desnecessária será esta (BOAL, 1991, p. 203).

A ruptura do modelo tradicional de teatro da poética de Boal, com espetáculos diferentes dos apresentados no circuito comercial, aliados a um engajamento político, atraiu o público estudantil. Os(as) estudantes ansiavam por um espaço onde pudessem criticar ou ver na cena críticas à política vigente; o que o Arena soube realizar. Boal, assim como os e as demais integrantes do grupo, inquietava-se quanto ao limite da ação que poderiam empreender através do teatro. Até 1964, de acordo com Boal (GARCIA, 2002), o Arena fazia apresentações com questionamentos políticos, mas em um estilo de teor catequético. O ponto de virada nessa abordagem se deu quando fizeram uma apresentação para camponeses, na montagem de *Os Fuzis da Sra. Carrar*, peça que incitava à rebelião. Ao final do espetáculo, um rapaz trouxe armas para o elenco do Arena seguir com eles, e combaterem um coronel que estava ocupando suas terras. Explicar que aquilo que atores e atrizes falavam em cena era importante, mas que não poderiam bater-se em uma batalha real, foi um divisor na carreira de Boal. O autor explica:

Percebi que, com todas as belas intenções que tínhamos - e tínhamos belas intenções, éramos honestos -, éramos equivocados. O equívoco é que nós não podemos incitar alguém a fazer alguma coisa, se não podemos correr o mesmo risco (BOAL apud GARCIA, 2002, p. 249).

Anos depois, em 1967, na peça *Arena conta Tiradentes*, Boal evidencia um novo posicionamento sobre os modos de usar o teatro para a ação política: crítica a maneira como a intelectualidade indicava caminhos que a população deveria seguir, sem que se expusesse pessoalmente. O dilema estava representado em *Tiradentes*, para Boal, o único da conjuração que não era pertencente à elite da época e que, também por isso, acabou por ser condenado a morte (LEAL, 2009).

Promover uma transformação social por meio do teatro, motivação de Boal, implicava num entendimento do papel do povo e da ação coletiva. Seus escritos e seus trabalhos indicam sua crença numa arte que pode ajudar as pessoas a se reconhecerem, perceberem seus corpos e suas comunidades para, assim, ocupar espaços a que tem direito, mesmo sem ciência ou autonomia para tal. Em sua estética revolucionária, lutou pelos direitos humanos e pela liberdade de expressão, demonstrando que o teatro pode ser praticado por qualquer pessoa, em centros de cultura popular, assim como o futebol. Entendia que essa democratização do fazer teatral, além de ser uma ação emancipatória frente às relações de poder, auxiliava também a formação de plateia.

Um dos argumentos de Boal na defesa de uma popularização do teatro remonta à sua leitura da origem histórica da linguagem. O teatro dito Ocidental, tal qual conhecemos hoje, tem suas raízes na Grécia Antiga, a partir do século VII a.C., no festejo ligado ao culto ao deus Dionísio. Nessas celebrações populares, havia apresentações dos ditirambos exibindo músicas, danças, poesias e modalidades de evocação que se relacionam à noção de representação e que, posteriormente, desenvolveram-se e resultaram na tragédia e na comédia (BERTHOLD, 2011). Boal discute que, com o surgimento da tragédia, a nobreza

apropriar-se do teatro: faz-se apresentações para o povo, mas as temáticas não seriam do povo. Em sua visão do sistema trágico, ele pontua:

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O Carnaval. A festa. Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores e espectadores: gente que faz, gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinamento coercitivo! O povo oprimido se liberta. E outra vez conquista o teatro. É necessário derrubar muros! Primeiro, o espectador volta a representar, a atuar: teatro invisível, teatro foro, teatro imagem, etc. Segundo, é necessário eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais: Sistema Coringa (BOAL, 1991, p. 135).

Observando o que denomina por “sistema trágico coercitivo”, Boal procura projetar um teatro que faça a justiça social necessária diante da realidade desigual do Brasil de seu tempo. O cenário econômico no Brasil, quando Boal esteve à frente do Arena, era de crescimento (dos «cinquenta anos em cinco», de Juscelino Kubitschek, ao milagre econômico do regime militar), no entanto, as iniquidades sociais eram notáveis. Concomitante a esse projeto do Estado brasileiro de caráter desenvolvimentista e «liberal», chegam ao Brasil produtos culturais estrangeiros, principalmente programas da televisão dos Estados Unidos da América e, na disputa pelos espaços de expressão e construção simbólica, emergem movimentos artísticos e culturais que exaltavam a cultura brasileira; a Bossa Nova e a Tropicália são exemplos dessa resistência. Os ideais artísticos de Boal e dos artistas que integravam o Teatro de Arena acompanharam essa tendência.

O trabalho desenvolvido pelo educador Paulo Freire (1970) e sua pedagogia revolucionária também inspiraram Augusto Boal em seu trabalho. Ambos valorizam os saberes e a cultura de pessoas historicamente excluídas do sistema educacional formal, dos bens de consumo e dos espaços culturais e artísticos considerados oficiais. Essa proximidade de projetos é explicitada na escolha do título de seu livro mais reconhecido, segundo Boal:

Foi uma homenagem que fiz a ele. Porque três ou quatro anos antes o Paulo Freire tinha escrito a Pedagogia do Oprimido e eu havia adorado o título, pensei em colocar o nome do meu livro de A Poética do Oprimido. Mas o meu editor, que era argentino – porque era 1974 e ainda estava exilado –, argumentou que não podia ser esse título porque os livreiros diziam que não sabiam onde iriam colocar, em que estante. Se colocavam na estante de poesia ou de teatro... Foi o Daniel Diniz, o editor, quem sugeriu Teatro do Oprimido (BOAL apud DINIZ, 2013, p. 67).

A junção de metodologias - Freiriana e Brechtiana - associada à sua experiência artística no Brasil e na América Latina durante o exílio, resultou no Teatro do Oprimido, atualmente estudado e adotado em mais de setenta países. Mesmo em países ricos da Europa, o Teatro do Oprimido encontra funcionalidade, uma vez que nesses lugares também há conflitos entre opressores e oprimidos, sendo a técnica adaptada de acordo com a realidade local (GOLDSCHMIDT, 2011).

O Teatro do Oprimido propõe a reflexão por meio da ação: o espectador e a espectadora têm a possibilidade de participarem ativamente da encenação, seja fazendo interferências na trama durante uma apresentação, conforme mediação do e da Coringa, seja participando de cursos e oficinas de teatro ministrados pelos e pelas integrantes do Centro de Teatro do Oprimido . Sobre a presença e inclusão dos e das espectadores (as) no processo, Boal explica:

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! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia preparando-se para a ação real (BOAL, 1991, p. 138).

O fato de Boal ser um defensor da ideia de que todos e todas podem fazer teatro não significa que seja contra a profissionalização do ator e da atriz. Apenas, acredita que não-profissionais, ao se apropriarem da linguagem teatral, podem ter condições de enfrentar as adversidades que a vida lhes impõe com mais criticidade. Sobre o uso e a função do teatro, ele complementa:

Eu não acho que a gente deva renunciar à nossa profissão, de maneira nenhuma. Nem pensar que ser teatro é a mesma coisa que fazer teatro. Nós temos de estudar muito, nós temos de nos aperfeiçoar fisicamente, intelectualmente, artisticamente, temos que fazer os melhores espetáculos possíveis, mas temos também que ajudar todo mundo a usar o teatro... (BOAL apud GARCIA, 2002, p. 260).

Nos períodos em que teve oportunidade de multiplicar seus ideais, utilizando oficialmente os canais institucionais do Estado do Rio de Janeiro, como coordenador das Fábricas de Teatro Popular durante o governo de Leonel Brizola, ou em seu mandato de vereador, foi possível dar vida ao que o Teatro do Oprimido almeja, corroborando a proposta de que o teatro é uma ferramenta de libertação.

## **Considerações finais**

A partir dos anos 2000, o trabalho de Augusto Boal passou a ser objeto de pesquisa no meio acadêmico do Brasil com mais intensidade. Sua presença no currículo das faculdades de Artes Cênicas, escolas de formação de atrizes e atores e grupos vocacionais mostra-se hoje indiscutível.

A perenidade do seu trabalho justifica-se em sua contribuição para a teoria do teatro, mas não somente. Boal conciliou prática e teoria, abrindo novos caminhos estéticos e metodológicos, e chamando atenção do restante do mundo às realidades específicas do Brasil e da América Latina. A árvore foi o símbolo

escolhido por ele para representar o método. A *Árvore do Teatro do Oprimido* tem em suas ramificações o Teatro Fórum, o Teatro Invisível, o Teatro Imagem, o Teatro Jornal e o Teatro Legislativo, e estes ramos podem multiplicar-se de acordo de outras tantas modalidades de teatro, acessíveis às necessidades do teatro em coletivo e adaptáveis ao grupo que as adota.

Uma característica na trajetória de Boal é a união da prática artística com a escrita reflexiva, além da organização de suas vivências teatrais e dos resultados alcançados com os grupos e os e as participantes de suas oficinas, sistematizando um método. Assim, carrega consigo a efervescência cultural das décadas de 1960 e 1970, e amplia essa tendência. Transitar por Stanislavski e Brecht, e pela escuta ativa e o olhar sensível da Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire: sua bagagem cultural e a vontade de experienciar o novo fizeram com que sua obra alcançasse grande magnitude, rompendo fronteiras.

Muitas questões do campo social, apresentadas em suas obras, ainda seguem sem solução; portanto, se faz necessário que o teatro continue atuante e engajado, para que essas questões não permaneçam naturalizadas e se perpetuem. Afinal, de acordo com a premissa do Teatro do Oprimido, o teatro é uma ferramenta para inclusão de quem nunca foi prioridade para as políticas de Governo. Na comemoração dos noventa anos de Boal, precisamos questionar, novamente: o que você pensa do Brasil de hoje? Como não lutar, se ainda não somos totalmente livres?

## Referências:

- BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOAL, Augusto. Categorias de teatro popular. Buenos Aires: Ediciones Cepe, 1972.
- BOAL, Augusto. Crônicas de Nuestra América. Rio de Janeiro: Codecri, 1973.
- BOAL, Augusto. Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1975.
- BOAL, Augusto. Milagre no Brasil. Lisboa: Plátano Editora, 1976.
- BOAL, Augusto. Jane Spitfire. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.
- BOAL, Augusto. 200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro. Lisboa: Grupo de Acção Cultural, 1977.
- BOAL, Augusto. Murro em ponta de faca. São Paulo: Hucitec, 1978.
- BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.
- COSTA, Iná Camargo. Agitprop e o Teatro do Oprimido. BOAL. [Rio de Janeiro, RJ: Instituto Augusto Boal, 15 mar. 2017]. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/> Acesso em: 16 jun. 2021.
- DINIZ, Alai Garcia. Augusto Boal no Brasil e suas marcas na contemporaneidade. Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies, Connecticut, v. 26, n. 26, p. 57-72, 2013. Disponível em: <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1312&context=teatro>. Acesso em: 28 mar. 2021.
- GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). Varia Historia, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 357-398, 2016. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752016000200357&script=sci\\_abstract&tlng=pt..](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752016000200357&script=sci_abstract&tlng=pt..) Acesso em: 28 mar. 2021.
- GARCIA, Silvana (org.). Os Ulisses retomam Ítaca - Depoimentos. In: \_\_\_\_\_. Odisseia do teatro brasileiro. São Paulo: Editora SENAC, 2002. p. 237-268.
- GOLDSCHMIDT, Irene Leonore. Augusto Boal: teatro para a transformação. Ouvirouver, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 34-45, 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/17185/9427>. Acesso em: 28 mar. 2021.

LEAL, Douglas Tavares Borges; GOMES, Clóvis de Lima. Do Teatro de Arena à estética do Oprimido – Conversa com Augusto Boal. *Questão de Crítica*, Rio de Janeiro, v. 15, p. 1, 2009. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2013/06/14/entrevista-conversa-com-augusto-boal-questao-de-critica/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

ROSENFELD, Anatol. Brecht. In: \_\_\_\_\_. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 133-176.

SANTOS, Bárbara. O teatro de rua dos meninos de rua. *Participatory learning and action (PLA)* v. 39, p. 61-67, October 2000. Disponível em: <https://pubs.iied.org/sites/default/files/pdfs/migrate/G01918.pdf?>. Acesso em: 16 jun. 2021.

SILVA, Jéssica Oliveira De Melo Barreto da A Tortura no regime militar brasileiro: Uma análise crítica de alguns casos da comissão nacional da verdade. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Universidade Tiradentes, Aracaju, 2015. Disponível em: <https://openrit.grupotiradentes.com/xmlui/bitstream/handle/set/1511/TCC%20FINAL-%20J%c3%89SSICA%20OLIVEIRA%20%c3%9aLTIMA%20VERS%c3%83O.pdf?sequence=1> Acesso em: 28 mar. 2021.

SOBRE NÓS. CENTRO DE TEATRO DO OPRIMIDO. [Rio de Janeiro, RJ: CTO-Rio, 2021]. Disponível em: <https://www.ctorio.org.br/home/> Acesso em: 18 jun. 2021.

SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. Trad. Ingrid Dornmien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TEATRO OFICINA. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. [São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2021]. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>. Acesso em: 19 de Jun. 2021. [Verbete de enciclopédia].

VIDA E OBRA. BOAL. [Rio de Janeiro, RJ: Instituto Augusto Boal, 2021]. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/> Acesso em: 15 de mar. 2021.

Submetido em 03/05/2021.

Aceito em: 20/06/2021.