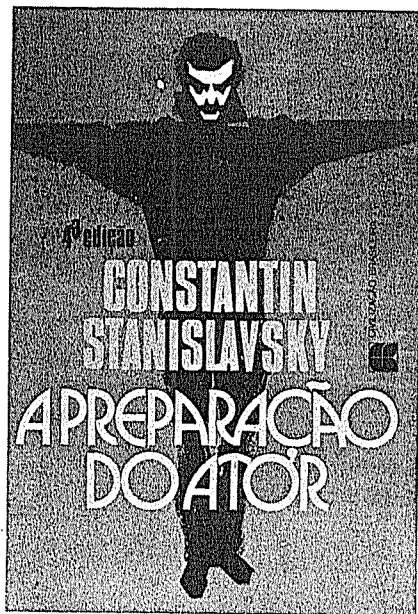


Neste livro, o famoso fundador do Teatro de Moscou difunde idéias que, ao transcenderem os interesses profissionais ligados ao teatro, dão-nos um conhecimento maior do que na realidade somos, ou devemos ser.



Cr\$ 220,00

Em todas as livrarias ou pelo reembolso postal à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua Muniz Barreto, 91/93, 22.251, Rio de Janeiro, RJ
Tels.: 286-0797 e 286-1995

O "Teatro do Oprimido" Invade a Europa

Fernando Peixoto

Ator, de cinema e de teatro, jornalista, membro do conselho de redação do jornal *Movimento*, autor de *Brecht* (Paz e Terra), *Maiakovsky* (Paz e Terra), *Sade* (Paz e Terra) e *Teatro em Pedacos* (Ed. Hucitec). Como diretor, principais trabalhos de encenação: *Don Juan*, de Molière, *Tambores na Noite*, de Brecht, *Um Grito Parado no Ar* e *Ponto de Partida*, de Guarnieri, *Calabar*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (encenação proibida pela censura, depois de pronta, em 1973) e *Mortos sem Sepultura*, de Sartre.

TEATRO INVISÍVEL NO SUPERMERCADO: LIÈGE*

1. *Trabalhar para comer*

Chênée, às margens do rio Ourthe, nos arredores de Liège, uma das mais importantes cidades da Bélgica, mais ou menos meio-dia de 28 de outubro de 1978: um grande supermercado, um jovem na fila de uma das caixas de

* Reduzidas para forma de reportagem, estas notas foram editadas em *Movimento* n.º 178, com o título de "Apresentamos o Teatro Invisível de Augusto Boal", matéria publicada sem assinatura.

pagamento. Traz o carrinho cheio de alimentos: pão, ovos etc. Chega sua vez de pagar: gentilmente pede à funcionária que lhe informe o total da compra e também quanto ela recebe como salário mensal por seu trabalho na caixa. A funcionária não entende: sua rotina cotidiana e mecânica foi bruscamente interrompida. Mas, por enquanto, sorri. O rapaz diz que está desempregado, inclusive excluído da lista dos que recebem ajuda de custo por desemprego. Está totalmente sem dinheiro. Mas com fome. E quer pagar as mercadorias com sua força de trabalho. O estranho diálogo começa a interessar as pessoas mais próximas. A funcionária diz que pagar assim é impossível. O rapaz insiste. Em poucas palavras explica todo o mecanismo do emprego e do capital no sistema capitalista. Procura fazer a funcionária compreender que é justamente isto que ela faz diariamente: vende sua força de trabalho para poder comer. Explica o ritual imposto pelo sistema: ela trabalha, recebe um salário, compra alimentos. Ele, ao contrário, contra a sua vontade, não pode comprar alimentos porque não recebe salário, porque não consegue trabalhar. Pouco a pouco um grupo de pessoas começa a se reunir junto à caixa. Alguns discutem: a favor ou contra o pedido do jovem. Os que estão nas outras filas procuram saber o que está acontecendo. E a discussão se amplia. A funcionária, perplexa e desconcertada, chama uma funcionária superior. O que se comenta, em todos os cantos, é não apenas a forma estranha de pagamento que o rapaz propõe, mas, sobretudo, a verdadeira causa de tudo: o desemprego. Muitos trabalhadores estrangeiros estão no supermercado fazendo suas compras de cada dia. O debate amplia-se para uma animada análise da situação dos operários imigrantes. A intervenção da funcionária superior, e em seguida da gerente, ambas contra o rapaz, que continua na caixa com seu carrinho de compras, inabalável em seu propósito de trabalhar ali mesmo para pagar o que precisa para comer, aumenta ainda mais a intensidade e mesmo a importância do que é dito. Finalmente, alguém propõe uma saída para resolver de imediato o estranho impasse: fazer uma coleta. Em poucos instantes já está reunido o dinheiro necessário. Mas a discussão não cessa. Poucos se recusam a contribuir. O rapaz insiste em dizer que quer agir honestamente. Não quer roubar nada, nem criar confusão. Quer apenas trabalhar, como qualquer pessoa. Durante a coleta, a funcionária de uma outra caixa abre a gaveta e contribui com quarenta francos belgas... Um homem em outra fila, com um carrinho também cheio de alimentos de primeira necessidade, grita: "eu também estou desempregado, quero que façam uma coleta para pagar o que eu comprei." Finalmente o rapaz paga. Mas é estranho: não consegue passar pela caixa, apesar de ter a nota na mão. Momentos depois, consegue sair, com a sacola cheia de alimentos. Aparecem três policiais. Em seguida, mais dois. O rapaz é levado para fora, onde estão mais três policiais. É grande o número de pessoas que

se reúne em torno deles. Todos protestam contra a intervenção: o rapaz pagou o que devia, está com a nota da caixa registradora na mão. Um policial quer que ele entre num carro. Ele se recusa: "não roubei nada!" A polícia está totalmente confusa. Apanham a carteira de identidade do rapaz. Todos explicam o que aconteceu. Alguns policiais, mais afastados, riem. Os mais diretamente envolvidos não querem ouvir nada, nem ninguém. O grande tema de debates agora é a intervenção policial. Pessoas que passam diante do supermercado, na manhã cinzenta de princípio de inverno, aproximam-se. Procuram inteirar-se dos fatos. E imediatamente começam a discutir uns com os outros. As tentativas de explicar aos policiais, que também discordam entre si e a todo instante telefonam dentro dos carros, são inúteis. Amplia-se a conversa sobre o que significa o desemprego e suas conseqüências na estrutura do sistema social. Apesar dos protestos dos populares, a gerente do supermercado, jovem e bonita, com um elegante traje de pele de onça, acaba oficializando sua queixa sob alegação de perturbação da ordem pública. É vaiada pelos que estão na rua, o que fez crescer seu autoritarismo. O rapaz é conduzido no carro de polícia para a delegacia mais próxima. Alguns grupos se dispersam, outros continuam discutindo.

2. *Um observador de japona preta*

Final o que aconteceu? Ficção ou realidade? Alguns dos momentos deste estranho episódio, que provocou um acirrado debate de alcance político fundamentado num real concreto, principalmente no início, foram previamente ensaiados, ou ao menos previstos, em suas coordenadas mais gerais. O operário desempregado era um ator. Ou melhor, alguém que utilizou o teatro e a interpretação como instrumentos para uma ação concreta. Em diferentes pontos do supermercado havia cerca de outros trinta atores espalhados. Assumindo, diante do que acontecia de imprevisível, comportamentos em certo nível improvisados. E apenas em certa medida previamente estudados. Um jornalista belga, que tranqüilamente fazia suas compras, com a filha no colo, participou ativamente nas discussões e, em certo momento, talvez por descuido de um dos participantes, descobriu que tudo não passava de uma proposta de ação organizada por atores. Mas continuou a participar, transformando-se subitamente, o que não deixa de ser fascinante, em ator. Ou seja, agora consciente de que as raízes do acontecimento eram organizadas a partir de uma proposta teatral. E que dentro disso ele assumia uma função de desempenho controlado.

— Eu tentei ficar só observando, mas acabei também sendo envolvido no jogo. Participando inclusive dos esclarecimentos aos que chegavam, as-

sumindo um “personagem” nas discussões sobre o comportamento insólito do simpático jovem que, com sua extrema simplicidade, mas firme determinação e surpreendente segurança, revelava a sempre mistificada engrenagem do funcionamento das relações sociais. Naqueles instantes eu não conseguia distinguir quem pertencia ao grupo e quem estava vivendo uma situação real. A partir de certo instante comecei a não saber mais se eu mesmo vivenciava algo real ou ficção. Mais curioso ainda: junto à caixa onde se desenvolviam os acontecimentos principais, um tranqüilo e hábil *camera-man* de televisão filmava tudo sem ser descoberto, com seu aparelho escondido dentro de um saco plástico; e disfarçado com frutas em outro carrinho estava um gravador, que registrava os diálogos improvisados (o “protagonista” tinha um microfone de lapela escondido na roupa). Mesmo sendo preso, ninguém revelou a natureza “teatral” do ato. Equivaleria a destruir todo o seu significado.

No meio do povo, sem participar diretamente, mas observando com atenção cada mínimo detalhe, às vezes comentando alguma coisa comigo em português entre os belgas, mãos no bolso de sua inseparável japona preta, cabelos longos caídos nos ombros, às vezes sorrindo e às vezes visivelmente preocupado (“quando vai começar, tem dias que fico apavorado, não sei o que pode acontecer e a responsabilidade é minha”, me disse ele no início), Augusto Boal, hoje presente em todos os cantos da Europa, realizava mais uma experiência prática de sua polêmica proposta de um “teatro invisível”, um dos mais provocativos capítulos de sua teoria do “Teatro do Oprimido”: um ato de intervenção direta na vida cotidiana, visando criar um debate político, provocando uma complexa relação entre o campo da ficção e o da realidade (pois usa uma em função da outra e não se contenta nunca em permanecer sendo apenas uma das duas), com conseqüências imprevisíveis. E até mesmo bastante perigosas.

3. Tornar visível a opressão

Para Boal, o teatro invisível se prepara como a representação normal de um espetáculo: papéis ensaiados, desenvolvimento de uma idéia, caracterização dos personagens etc. Não se trata, como no realismo proposto por Antoine, de trabalhar no cenário de um açougue parecido com um açougue verdadeiro: “trata-se de representar no próprio açougue que serviu de modelo: representar nos restaurantes, nos vagões dos metrô, nas ruas, nos cinemas, nas salas de espera, nas estações de trem etc.”. Neste tipo de proposta, os atores ensaiam os mínimos detalhes, sabendo que enfrentarão situações inesperadas. Ensaiam, inclusive, as possíveis intervenções inesperadas. Atuam sem ser violentos contra os espectadores, sem assustá-los. Para

Boal a cena é representada diante de espectadores que não têm consciência de serem espectadores. E, como conseqüência, não entram nos rituais teatrais; não se reduzem a uma condição de passividade e inatividade, que seria a dos espectadores tradicionais do espetáculo teatral habitual. Boal insiste: “O espectador agirá como protagonista dos acontecimentos. Mesmo se decidir apenas olhar, sem intervir, mesmo se decidir ir embora, é uma decisão que ele mesmo assume: é um ato voluntário, não o produto de uma ritualização anterior”. Para Boal o objetivo essencial da técnica do teatro invisível é “tornar visível a opressão”.

4. Teatro e intervenção policial

Em Liège, no último fim de semana de outubro de 78, está-se realizando uma programação cultural, “Parada 78”, cuja preocupação central gira em torno da discussão de questões vinculadas a desemprego, problemas sociais emergentes da imigração de trabalhadores, resistência de alguns povos contra a dominação imperialista, movimentos de libertação nacional. O mais revitalizador e entusiasmante é a presença de Boal, hoje requisitado em inúmeros países da Europa. Suas teorias, conhecidas pelo nome de “Teatro do Oprimido”, se difundem por todos os lados. Seus livros são traduzidos em várias línguas. Seu prestígio é uma fantástica bola de neve: cada estágio ou seminário ou conferência dá origem a novos convites. Em Liège estão reunidos, para um curto estágio de trabalho, jovens dos mais diferentes países: franceses, italianos, espanhóis, tunisianos, marroquinos, alemães, turcos e até mesmo belgas, com ou sem experiência prévia de trabalho com as “técnicas” de Boal. Algumas horas de trabalho preparatório em Bruxelas, depois algumas poucas horas de discussão de coordenadas gerais já em Liège e, finalmente, como primeiro trabalho prático, a realização do “espetáculo” (a terminologia teatral habitual perde todo o sentido quando se procura descrever o “teatro invisível”) no supermercado.

A estrutura desta complexa mistura de ficção e realidade, que se completam ou se digladiam é elementar: um “protagonista”, com a tarefa específica de criar uma situação nova e inesperada, mas inteiramente lógica e “realista”, de súbita intervenção num instante rotineiro da vida social da cidade. Para assim desvelar o mecanismo e o chamado ritual que está por trás dos acontecimentos insignificantes aparentemente de nosso dia-a-dia, atrás dos quais se esconde um fator opressivo. Um grande número de “auxiliares”, alguns com tarefas mais ou menos determinadas, para ajudarem à imediata criação de condições que provoquem um debate sobre questões essenciais. No caso, as relações de trabalho, o significado do salário no

regime capitalista, o desemprego e suas causas e conseqüências, a situação do trabalhador imigrado etc. O supermercado foi escolhido por razões concretas: situação geográfica, tipo de clientela, sua composição social, acentuada presença de trabalhadores imigrados e suas famílias etc. Também o horário foi planejado como uma operação militar: meio-dia de sábado, movimento intenso. O que facilita a promoção da "cena" e também garante um número maior de "espectadores" ou "atores involuntários". Aliás, enquanto técnica e como resultado, o "teatro invisível", cujas origens situam-se nos movimentos de agitação e propaganda dos anos vinte (sobretudo na Alemanha e na União Soviética), e que de forma não tão sistematizada foi também usado no Brasil pelo Centro Popular de Cultura da UNE, é um curioso processo que transfigura totalmente o sentido da palavra "ator" e quase destrói a de "espectador", porque tende a eliminá-lo. Com outros propósitos, a idéia do "teatro invisível" foi praticada também nos *happenings* nos EEUU e proposta, como "impacto puro e real, direto e eficaz da arte" pelo irlandês Sean Wellesley-Miller.

Dois problemas: a idéia seria criar uma situação concreta e "verdadeira", fazendo com que a ação "teatral" deixasse o mais rápido possível de ser necessária. Uma vez aceso o estopim do debate, pouco a pouco os "atores" deveriam ir saindo sem serem percebidos. Para que os presentes, estimulados e aquecidos pelo insólito da "cena", levassem adiante a discussão já encaminhada (neste instante cessaria o "teatro": sua função teria sido a de transformar um instante da realidade, evidenciando elementos para um debate que só terá sentido se for conduzido sem o auxílio e a presença dos detonadores). Isto aconteceu apenas parcialmente: o "protagonista" permaneceu tempo demasiado junto à caixa registradora. Inicialmente porque simplesmente prolongou demais a ação, em seguida porque foi vítima de outro "teatro invisível" que existe no cotidiano do supermercado: os que criaram confusão, impedindo sua retirada, eram funcionários do próprio supermercado, pessoas cuja profissão consiste em passar o dia inteiro com um carrinho, recolhendo e devolvendo mercadorias, fingindo que fazem compras, quando na verdade estão apenas vigiando a clientela, para flagrar pequenos roubos. A demora permitiu o aparecimento dos verdadeiros policiais devidamente fardados. Por outro lado, apesar da intensa participação do povo presente, que não tinha o comportamento passivo de "espectador", porque não tinha consciência de ser espectador de uma cena previamente ensaiada, mas ao contrário participava ativamente, tornando-se também "ator" (agente) no desenvolvimento da ação proposta pelos atores, que estavam em grande número. O que era uma conseqüência lógica da natureza do trabalho. Não era um grupo realizando um "espetáculo" de "teatro invisível", mas sim um conjunto de alunos inscritos num estágio experimental. Era necessário

garantir a participação de todos na estranha sensação de ser ator e representar um papel tendo como comparsa uma pessoa que não é ator e nem sabe que se trata de "teatro", diante da qual é necessário, com equilíbrio entre inteligência e emoção, improvisar mantendo firme coerência de comportamento social e psicológico, assegurando credibilidade e mesmo provocando uma identificação de tipo stanislavskiano, com extremo cuidado do gesto, do diálogo, de cada movimento etc. Se o ator não estiver bem ensaiado, será derrotado em poucos instantes. Ou não contribuirá em nada para o "espetáculo".

Uma das mais eficientes atrizes de "teatro invisível" que Boal possui em Paris, trabalha seu personagem com toda a minúcia de uma interpretação tradicional. Quando está num supermercado fazendo compras, por exemplo, não apanhas latas ou mercadorias ao acaso, mas apenas, como num laboratório de interpretação, aquilo que seu "personagem" teria necessidade ou desejo de adquirir. Através destes pequenos gestos e do cuidado com a composição de um personagem aprofundado, adquire, inclusive, a segurança para enfrentar o momento do imprevisto.

No campo da especulação teórica, o mais intrigante é a incrível teia de relacionamentos, às vezes irreconhecíveis, que o espetáculo "invisível" estabelece entre o nível da ficção e o da realidade. Enfim, o que começa como teatro, portanto como ficção, a partir de determinado momento, por não se denunciar como tal, por não ter espectadores, por se instaurar não num espaço cênico, mas num espaço que pertence ao universo do cotidiano real, passa a se constituir em realidade. Apesar de artificialmente provocado e sem perder uma série de características que o poderiam definir, com justeza, como continuando a ser ficção e teatro. No ato realizado em Liège, o "teatro" se tornou tão real que acabou provocando a "teatral" intervenção policial. Em ritmo de farsa . . . Os policiais foram jogados numa situação sem pé nem cabeça, sendo chamados para prender alguém que não tinha feito nada de contrário à lei. Na verdade a chegada da polícia que deu um salto qualitativo no exercício, não foi surpresa: o cotidiano estava sendo perturbado. Mas não de forma ilegal. Apenas acontecia algo que foge aos padrões habituais do comportamento, ainda que inofensivo. Boal insiste: "não se deve empreender ações ilegais, porque o objetivo do teatro invisível é, precisamente, o de questionar e discutir a legitimidade da legalidade". O que todos condenaram foi o ato de deter o jovem. Que não estava perturbando a ordem pública, mas na realidade sendo perturbado por ela, na medida em que esta ordem pública permite a existência do desemprego, da fome e da injustiça social. Diante do fato consumado, nenhuma tentativa de roubo e a conta paga, a polícia nada tinha a fazer. A divisão de águas estava clara: contra o rapaz estava apenas a gerente e os funcionários superiores do

supermercado. A polícia, dividida e reduzida quase ao ridículo, imaginou, entretanto, a hipótese de uma ação “subversiva” indecifrável. Inclusive a hipótese de criação de tumulto para distrair a atenção de um grupo terrorista, nas proximidades ou em outro local da cidade, foi sugerida. O povo, entretanto, respeitava e compreendia a honestidade do rapaz. Neste nível, o objetivo do espetáculo estava sendo atingido: se antes apenas estava sendo abordado o aspecto por assim dizer econômico da questão, agora também a superestrutura social passava a ser alvo de questionamento. Falando comigo, junto a uma viatura policial, um casal bastante idoso, revoltado contra a injustificada presença do aparato policial, atacava violentamente o governo, relacionando a atitude da polícia com uma recente crise de poder na Bélgica, que está acirrando a discussão entre os partidos políticos. No centro de toda confusão, sustentando seu personagem, o rapaz: calado, falando baixo, com extrema simplicidade, com a nota da caixa registradora numa das mãos e o pequeno saco de alimentos na outra.

Naturalmente não foi esta a primeira vez que a polícia intervém em atos do “teatro invisível”, me relatou Boal. Mas foi a primeira vez que alguém acabou sendo efetivamente levado preso. Em outras ocasiões, esclarecido que nada de ilegal ou perigoso aconteceria, ou ninguém dando queixa oficial, ou retirando a queixa prestada, ou até mesmo sendo descoberto (por algum erro ou descuido) que se tratava de “teatro”, ou seja de uma “brincadeira”, tudo acabava em paz. Desta vez, entretanto, a jovem gerente do supermercado entrou para a história do “teatro invisível” de Boal: não retirando a queixa, apesar do protesto de todos e até mesmo do visível embaraço dos policiais, ela colocou a questão num plano essencialmente novo, que escapa totalmente ao controle dos “realizadores”: caberá à polícia, ou eventualmente até à justiça, criticar (julgar o teatro invisível! E é evidente que, até o fim, ninguém revelou que se tratava de “teatro”). Os “auxiliares” foram se retirando, o câmara e o engenheiro de som da televisão entraram em seus carros e se foram, Boal e eu saímos lentamente para nos encontrarmos com os demais num ponto previamente combinado. O rapaz foi conduzido para a delegacia. A responsável pela organização da “Parada 78”, programação patrocinada inclusive pelo Ministério de Educação, conseguiu acompanhar o rapaz, alegando ser conhecida. Além de talento, é necessária uma razoável dose de coragem para realizar este tipo de “espetáculo”.

5. Hipóteses, num trem para Köln

Sou obrigado, por compromissos na Alemanha, a deixar Liège. Vi o fim da “cena”, mas não do “espetáculo”. Estou no trem para Köln, enquanto o

“protagonista” certamente continua mantendo seu desempenho diante de inesperados colegas de trabalho: os policiais. E num cenário pouco estimulante: uma delegacia. Alguns policiais desconfiaram de alguma coisa. Claro que devem estar pensando em tudo, menos em teatro. Mas era teatro mesmo? Sem dúvida a “cena” mexeu comigo por dentro.

Alguns foram seguidos. Cercaram o “Foyer de Chênée”, anotavam as placas dos carros estacionados em frente. Tive que esperar cerca de 45 minutos para sair, para evitar uma problemática averiguação de identidade na rua. Dentro, almoçávamos tudo que os “atores” tiveram que comprar no supermercado (que afinal foi quem lucrou, em nível de *borderaux*, pois muitas compras, não necessárias, foram feitas para que fosse mantida a verossimilhança dos personagens consumidores . . .). Felizmente trouxeram muita coisa boa. Frutas, pão, manteiga, queijos. E vinho, mas esqueceram um saca-rolhas (substituído providencialmente pelos fortes dentes de um espanhol). O jornalista belga juntou-se ao grupo com sua filha no colo. Boal fazia, inquieto e preocupado, um primeiro balanço do “espetáculo”. Em todos uma grande preocupação: o que estaria acontecendo na delegacia.

O trem já deixa a Bélgica em direção a Aachen. Levanto algumas indagações comigo mesmo. Não é necessário que o rapaz seja revistado. A polícia é belga. Se fosse no Brasil, a esta hora estaria correndo perigo de vida. Se for revistado, o microfone da televisão será descoberto na lapela. Ele terá que revelar que é um ator. Se houver identificação e fichamento rotineiros, será solto em seguida. Poderá manter seu personagem. Quem está preso, ele ou o personagem? Se crescer a hipótese de uma ação combinada com algum grupo terrorista, o interrogatório será mais grave. Ele terá que confessar: que faz um teatro terrorista ou um terrorismo teatral? Terá que explicar que faz parte de um “espetáculo” essencialmente “invisível”. A polícia terá “sensibilidade” para ouvir isso com razoável tranquilidade? Afinal ela está sendo ridicularizada. Inclusive pela insistência do rapaz em não dizer que tudo não passa de teatro. Mas seu ato não terá já escapado totalmente ao campo teatral? Afinal, a idéia de inserir a ação teatral na realidade é uma das noções essenciais. E uma vez inserida? Não acarretará, como consequência lógica, a perda da especificidade teatral? Principalmente no nível jurídico?

A coisa poderá chegar às raias do paroxismo. Se a polícia levantar a vida do rapaz, descobrirá que ele é o personagem! Na vida real o rapaz é efetivamente um trabalhador desempregado e também já está excluído da lista dos que recebem ajuda de custo por desemprego . . . Mas ele não teria feito o que fez se não estivesse participando de uma ação teatral. Neste caso, o rapaz agora poderá estar sendo acusado, no nível do real, de um ato que foi praticado enquanto ficção, a partir de uma proposta de uma nova forma de uso do teatro, ou ao menos dos instrumentos essenciais da interpretação

e do espetáculo. Será que sabendo que tudo não passa de uma manifestação cultural da "Parade 78" a polícia não se sentirá mais diretamente ofendida mais do que se estivesse diante de um fato real? Quem será julgado? O ator ou o personagem? Não terá sido a própria ação da polícia que transformou a ficção em realidade? Com que conseqüências?

Mais ainda (e aqui está o cerne da questão, um dos centros de qualquer tipo de discussão crítica sobre o "Teatro do Oprimido"): é possível falar ainda na existência de teatro no instante em que o espectador é deliberadamente excluído e eliminado (melhor, transformado em seu contrário)? Sobretudo quando o teatro se esconde e não se afirma como teatro? Nas peças didáticas de Brecht, segundo algumas teorias mais recentes (preciso retomar os escritos de Reiner Steinweg), o espectador seria, ou deveria ser, também eliminado. Não é a mesma coisa. Mas mesmo admitindo a hipótese desta tese contraditória e quase antibrechtiana (Bernard Dort fez uma intervenção breve e brilhante no *Brecht-Colloquium* em Frankfurt, dizendo que não admite o teatro sem a presença do espectador), neste caso os espetáculos didáticos partem da reafirmação da teatralidade como realidade, expondo o próprio mecanismo teatral de forma aberta e soberana. Constituem, sempre, o oposto do invisível. É a partir da própria "visibilidade", por assim dizer, confundindo-se esta palavra com teatralidade que se denuncia a si mesma como tal e faz de si o exercício essencial da reflexão crítica, que este teatro se torna profundamente didático. E a eliminação do espectador em Brecht teria que se entender dentro desta perspectiva dialética. O espetáculo se torna produtivo para aqueles que o realizam. A consciência vem do agir na cena. Boal parte para o contrário.

Outra questão: Boal recusa categoricamente a classificação do "Teatro do Oprimido" como uma manifestação do teatro de *agit-prop*. Na verdade, seu trabalho não contém propaganda, não fornece soluções ou propostas políticas ou partidárias. Ele visa prioritariamente a instaurar a livre discussão, na medida em que transforma o espectador em protagonista e procura, segundo ele mesmo diz, estimular este protagonista numa perspectiva mais ampla para a preparação do futuro: "transformar a realidade, não apenas interpretá-la, ou fazer uma reflexão sobre o passado". Bem realizado, o teatro "invisível" não contém a propaganda. Mas sem dúvida contém, essencialmente, a agitação, colocada inclusive como sua razão de ser.

E ainda no terreno do julgamento, voltando para o caso Liège: se a queixa for mantida, se a "verdade" for revelada (ou seja, que tudo era "mentira", conceito habitual associado à noção de representação...), a polícia estará julgando um teatro ou um fato real? Ou terá que realizar uma operação crítica extremamente delicada, para estabelecer, ou antes tentar

desvendar, no que aconteceu, onde acaba a ficção e onde começa a realidade?

6. *O Desfecho (?)*

Köln, 14:30 horas, 30 de outubro de 1978: acabo de telefonar a Boal, que já está em Paris. O desfecho: o rapaz ficou detido até as 18:00hs de sábado. Só no final acabou revelando que tudo não passava de uma experiência de "teatro invisível". A polícia alegou que teria sido necessário pedir antecipadamente uma autorização das autoridades competentes. O rapaz respondeu que justamente isto seria impossível: o teatro deixaria de ser "invisível" se tivesse autorização... O pedido de autorização prévia reestabeleceria o relacionamento habitual espetáculo-espectador. Justamente o que o teatro "invisível" procura destruir. A gerente não desistiu da queixa, vários processos serão instaurados: a polícia processa o grupo por falta de autorização; o grupo, por sua vez, processa a polícia por exigir autorização para um espetáculo teatral, já que não existe censura prévia na Bélgica alegando ainda ser impossível pedir autorização para alguma coisa que, a partir do instante em que tiver autorização, deixa de existir como tal...).

7. *Feitiço contra o feiticeiro*

Segunda parte do telefonema: no dia seguinte (29 de outubro) Boal deveria encerrar a "Parade 78" com a demonstração de outra técnica do "Teatro do Oprimido", o chamado "teatro fórum". No instante em que ia começar, foi interpelado pela polícia, que surgiu acompanhada de cães. Queria levá-lo para uma delegacia, para verificação de identidade. Durante quase duas horas houve violenta discussão entre os policiais e os participantes da "Parade 78". E subitamente revelou-se o imprevisível: os policiais, com uniformes e cães, não passavam de atores de outro grupo de "teatro invisível" da Bélgica...

Seguiu-se uma grande discussão sobre o significado deste tipo de teatro de intervenção. Boal insistindo em condenar o grupo que partiu para o uso de suas técnicas com um sentido repressivo: "o teatro do oprimido existe para revelar a opressão. Ela existe. Não tem sentido fazer teatro para duplicá-la".

Enquanto isso, o "teatro invisível" passa por um instante inesperado de sua existência, pois processado a partir do que aconteceu em Liège, está sendo, em seu aspecto jurídico, julgado pelo... Procurador do Rei da Bélgica!!!...

EXERCÍCIOS DE TEATRO-FÓRUM E TEATRO-IMAGEM: PARIS

1. *As técnicas que nascem no exílio*

Boal deixou o Brasil depois de algumas semanas de prisão e tortura (que deram origem a um texto teatral ainda inédito entre nós, mas já encenado na América Latina e nos Estados Unidos, *Torquemada*; e a um espantoso e fascinante relato autobiográfico, que já tem seu lugar entre os terríveis documentos dos anos de repressão, *Milagre no Brasil*), em 1971. Foi para Buenos Aires, onde trabalhou pouco mas escreveu muito, percorrendo também diversos países latino-americanos. Em Buenos Aires apareceu pela primeira vez um livro que hoje está editado em muitos países da Europa (e também no Brasil), *Teatro do Oprimido*, que na edição original (1974) tinha ainda como título *Y otras poéticas políticas*. A partir de uma estimulante e criativa experiência de teatro popular no Peru, dentro do programa de "Operación Alfabetización Integral" (agosto de 1973), Boal precisou os pontos essenciais de seu pensamento teórico, nitidamente influenciado por Paulo Freire e nascido de uma prática experimental concreta. Num pequeno ensaio desta época, Boal ataca de frente a existência do "espectador". Define a Poética de Aristóteles como a Poética da Opressão: "o mundo é conhecido, perfeito ou por aperfeiçoar-se, e todos seus valores são impostos aos espectadores; estes delegam passivamente poderes aos personagens para que atuem e pensem em seu lugar. Ao fazê-lo, os espectadores se purificam de sua falha trágica, isto é, de algo capaz de transformar a sociedade. Produz-se a catarse do ímpeto revolucionário! A ação dramática substitui a ação real." E para Boal, a Poética de Brecht é a Poética das Vanguardas Esclarecidas: "o mundo se revela transformável e a transformação começa no próprio teatro, pois o espectador já não delega poderes aos personagens para que pensem em seu lugar, ainda que continue delegando poderes para que atuem em seu lugar: a experiência é reveladora ao nível da consciência, mas não globalmente ao nível da ação. A ação dramática esclarece a ação real. O espetáculo é uma preparação para a ação." Finalmente sua proposta pessoal: a Poética do Oprimido é essencialmente a Poética da Liberação: "O espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem, ou para que atuem em seu lugar. O espectador se libera! Pensa e atua por si mesmo! Teatro é ação. Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução!"

Mais dois volumes completam a exposição de todo o vasto programa de trabalho: *Duzentos Exercícios e Jogos para o Ator* e *O Não-ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro e Técnicas Latino-americanas de*

Teatro Popular. De Buenos Aires, com o triunfo da repressão após o desmoronamento do sonho peronista, no qual Boal nunca acreditou, seguiu para Lisboa, onde permaneceu, dirigindo o excelente grupo "A Barraca", até que os cravos vermelhos do 25 de abril perigosamente começaram a murchar. Portugal foi um trampolim para contínuas viagens de trabalho a diferentes países, como Suécia, Dinamarca, Itália, França. Como os personagens deste valioso instante da moderna dramaturgia brasileira, que é seu *Murro em Ponta de Faca*, mais uma vez Boal arrumou as malas e deixou pelo caminho livros e amigos. A partir de meados de 1978 estabeleceu-se em Paris, de onde pretende sair apenas para trabalhar ocasionalmente em outros países (ou para voltar, se a anistia for conquistada pelo povo brasileiro). Hoje é professor no Instituto de Teatro da Sorbonne e diretor de um grupo de trabalho, organizado juntamente com um dos mais expressivos ensaístas e críticos do teatro de hoje, Émile Copfermann, quem durante muito tempo foi um dos editores da *Maspero*, acompanhou de forma crítica o trabalho de Roger Planchon em Lyon e é autor de alguns livros essenciais para a compreensão do significado do teatro em nossos dias, como *Le théâtre populaire, pourquoi?*, *La mise-en-crise théâtrale* e *Vers un théâtre différent*.

Copfermann explica o que é o grupo, que está reunido desde setembro do ano passado: "Com a aparição, em 1977, do livro de Augusto Boal *Théâtre de l'Oprimé* nas Edições Maspero, nos pareceu, a Augusto e a mim, que uma apresentação das técnicas poderia ser organizada. O 'Théâtre de l'Aquarium' e o 'Groupe Z', particularmente interessados, organizaram uma apresentação na Cartoucherie de Vincennes. E, diante do interesse despertado, tomaram a iniciativa de organizar um estágio, que teve lugar em julho de 1977. Ao mesmo tempo, ou seja, no último trimestre escolar, no sul, um de nossos correspondentes experimentou em duas classes de seção de educação especializada, anexas de um colégio de ensino especializado, com adolescentes de 15 a 16 anos, estas mesmas técnicas. Mas, desta vez, diretamente a partir do livro. O sucesso destas duas experiências ou antes, o interesse que despertaram, deveriam provocar outras experiências. Foi sobretudo depois da organização de um estágio, por iniciativa de Robert Longchamps e J. Blanc, com cerca de quarenta professores aplicando as técnicas Freinet, em agosto de 1978 em Bollène (Vaucluse) que o projeto tomou corpo. Para os promotores, reunidos em Tayssières, em agosto, tratava-se de formar um grupo polivalente experimentando as técnicas Boal, tanto em setores pedagógicos educativos como em relação ao teatro. Em Paris, cerca de quinze participantes (Jean-Baptiste Aubertin, Augusto Boal, Georges Bonnaud, Jean-Gabriel Carasso, Emile Copfermann, Nicole Derlon, Anne-Marie Duguest, Anne-Marie Engel, Huguette Faget, Jean-François Labouverie, Gérard Lefèvre, Olivier Loiseau, Claude Minière, Richard Monod,

Margie Nelson, Martine Peyrot e Catherine de Seynes) trabalhavam juntos. E coletivamente intervinham no Congresso do sindicato de professores, na festa da casa do bairro, transmitindo, de alguma forma, as técnicas que Augusto Boal havia proposto ao grupo.

A idéia é transformar este núcleo original num Centro de Dinamização Cultural. Tendo como objetivo o uso das técnicas Boal na perspectiva de auto-atividade de outros núcleos, grupos, associações etc. Ou seja, fornecer-lhes meios para que trabalhem no sentido de uma intervenção ativa nas situações específicas em que atuam. Copfermann insiste: “não pretendemos absolutamente substituí-los, mas sim ajudá-los, se desejarem, em forma de estágios, cursos, correspondência, contatos coletivos ou individuais, em todas as direções que nos solicitem ou sugiram”.

2. *O teatro antiosmose*

São muitas as técnicas e formas do “teatro do oprimido”. Entre elas (amplamente descritas nos livros teóricos de Boal), o teatro-jornal (que teve seus primeiros passos ainda no Teatro de Arena de S. Paulo), o teatro-bíblia (os espectadores representam uma situação extraída de uma passagem bíblica, como por exemplo episódios da vida de Cristo como se vivessem num ambiente operário contemporâneo etc), o teatro-folhetim (usando como matéria básica uma fotonovela), o teatro-televisão (em que o modelo é uma emissão de televisão) etc. Boal define seu significado a partir de uma explicação do que chama de “teatro antiosmose”: “Sabemos que existe, nos rituais teatrais convencionais, o fenômeno da osmose estética. O mundo moral do espectador é confrontado com o mundo moral do espetáculo e, de imediato, reduzido à passividade, à receptividade. Nesta confrontação, os valores morais do espetáculo são transfundidos, por osmose, ao mundo moral do espectador. O teatro antiosmose consiste em representar uma situação apresentada por um espetáculo teatral, mas usando os valores próprios do espectador”. A partir desta idéia fundamental, o que Boal propõe é o teatro como um exercício de liberdade e debate, recusando de forma radical a coexistência de um espaço para a representação e um espaço para a observação. A partir de Piscator e Brecht ficou bastante evidente que qualquer reflexão conseqüente sobre o significado do teatro em nosso século reside essencialmente na compreensão da relação dialética, que precisa ser transformada, que se estabelece entre espetáculo e espectador. Para que este último possa estabelecer com o espetáculo uma relação de liberdade crítica útil para seu posicionamento transformador dentro da realidade. A recuperação da atividade do espectador está intimamente vinculada a uma formu-

lação do teatro que se nega enquanto objeto para ser contemplado. Piscator caminhou nesta perspectiva. Brecht aprofundou ao extremo a reflexão sobre o relacionamento complexo que se formula dentro do triângulo espetáculo-espectador-realidade. Boal se propõe a ir mais longe.

3. *Contra o evangelismo, a propaganda e a didática*

Há uma tecla em que o Boal de hoje insiste com firmeza: “eu já fiz muito teatro de agitação e propaganda. Eu chegava diante da platéia trazendo a palavra de ordem. Trazendo a santa verdade. Meus espetáculos procuravam dizer ao povo como o povo deveria transformar a sociedade, como deveria fazer a revolução. Eu era evangélico. Trabalhava com certezas. Hoje vejo que isso é um absurdo. Hoje eu não sei como ensinar a fazer a revolução. Não sei como fazê-la. É juntos que todos precisamos encontrar os caminhos. O teatro do oprimido não é evangélico. O evangelismo é uma arma dos opressores. Também não procuramos convencer os espectadores para que aceitem ou sigam nossas idéias e nossas propostas políticas. Ao contrário, o que eu procuro hoje é aprender do público e com o público. Também não sou didático. Não sei mais que os espectadores, como antes eu pensava que sabia. Não quero dar lições a ninguém. Nós aprendemos uns com os outros, juntos. Neste sentido, o teatro do oprimido é pedagógico. O que eu procuro é estimular e fortalecer o potencial de transformação da realidade que o espectador possui. Não esvaziá-lo ou promover a catarse. Assim, estas técnicas são tomadas emprestadas ao teatro. Para ensaiar situações. Para ajudar o espectador a encontrar suas próprias soluções, que somente ele poderá encontrar. Por isso nós nos dirigimos aos oprimidos. A todos. Não importa que tipo de opressão. Para que esta operação tenha sentido é preciso transformar o espectador em protagonista”.

Geralmente o trabalho segue algumas etapas pré-determinadas, ainda que nada rígidas. Na Cartoucherie de Vincennes, por exemplo, diante de centenas de espectadores, Boal fez um longo e até divertido “monólogo” explicando suas origens, como trabalhava profissionalmente no Brasil, como a liberdade de expressão no Brasil foi castrada e substituída por um processo de repressão policial marcado pela tortura e pelo assassinato, como elaborou seu projeto de um teatro contra a opressão, como desenvolveu na América Latina suas primeiras tentativas neste sentido. Pouco a pouco começou a envolver o público, a partir de jogos coletivos quase infantis, procurando descontraí-los, favorecendo o reconhecimento do corpo e da comunicação muscular e visual, liberando energias que o ritual de cada dia nos impõe. Esta fase cria imediatamente as condições para atingir duas etapas mais

definidas deste exercício de libertação: os chamados “teatro-imagem” e “teatro-fórum”. Em fins de janeiro e início de fevereiro deste ano, em Paris, consegui, na condição privilegiada de “espectador”, que o grupo concordou em me deixar assumir, observar algumas destas experiências, realizadas no desenvolvimento do estágio de 140 inscritos (o número de pessoas que procuraram o chamado “Grupo Boal” era pelo menos o dobro, mas foi necessário fixar um limite para haver condições; neste trabalho, Boal não participou — os integrantes de seu Grupo, divididos em quatro subgrupos, promoveram uma semana de exercícios, com “teatro-invisível”, “teatro-imagem” e “teatro-fórum”; no dia 3 de fevereiro, finalmente, todos se reuniram, agora com Boal presente, para uma espécie de demonstração-avaliação-debate, que se prolongou pelo dia 4 e que certamente será a origem de novos estágios, de aprofundamento para os que participaram deste e de iniciação para os que não tiveram chance desta vez).

4. *Teatro-imagem: diante do exército de repressores*

Paris, fim de janeiro: numa sala pequena, três monitores do grupo trabalham com cerca de quinze pessoas. São os primeiros passos para demonstrar a técnica do “teatro-imagem”. Não se trata de um exercício completo, mas de uma simples aproximação. Numa primeira fase um ator conta uma história a partir de seu próprio corpo, sem falar nada. Outro ator, diante do que viu, reproduz, à sua maneira, com os mesmos recursos, a mesma história (ou o que pensa que é a mesma história). O exercício é repetido com cinco atores. Depois explicam o que pretendiam contar: alguns pontos se repetem, outros são totalmente divergentes. Alguns atores evidenciam a tendência a contar algo de concreto, outros permanecem na narrativa abstrata. O que se torna nítido é que o corpo é um instrumento de expressão de riqueza quase inesgotável. Que cada movimento traduz uma sensação ou um conceito, dependendo da capacidade de cada um (inclusive da clareza de idéias e do domínio técnico de músculos e expressão), atingir ou não seus objetivos primeiros e básicos. No exercício que vi, o primeiro ator desenvolveu uma história totalmente subjetiva, difícil de ser corretamente entendida pelos que assistiam. Não foi, talvez por isso, além de uma mímica primária, ainda que com sensível senso de ritmo: um homem caminhava como que se afastando de alguma coisa, quase como se caminhasse para trás, até esbarrar na parede, cair, quase imobilizar-se. O exercício provoca um forte aguçamento na atenção dos demais, principalmente naqueles que tentarão repeti-lo. Os monitores em seguida passam para uma demonstração do trabalho com a imagem, constituída de atores estáticos. O modelo não surgiu das necessida-

des do próprio grupo, como deveria acontecer para que o centro das discussões fosse totalmente acessível ao conhecimento ou à vivência de todos. Como se tratava de uma demonstração de processo de trabalho, o ponto de partida foi um modelo que acabou sendo imposto: um grupo de soldados apontando armas contra o povo acorrentado, uma mulher do povo ajoelhada como que pedindo clemência, um soldado na iminência de castrar um dos prisioneiros. Esta imagem surgiu originalmente num exercício feito no Peru. Foi perguntado ao grupo se estavam todos de acordo com o quadro-vivo. Evidentemente todos protestaram, reconhecendo a tradução visual de uma ação repressiva. O grupo foi então convidado a, sem nada dizer, transformar a imagem, alterando as posições e gestos dos colegas, buscando quebrar a repressão exposta. Em poucos minutos um estado febril de inquietação e procura estava instalado na sala. Uma reveladora constatação: todos procuravam transformar a imagem modificando o comportamento e portanto a posição visual dos opressores; outros encontraram soluções que vinham de fora — desde a ingênua chegada de um novo personagem com uma carta que milagrosamente libertava os prisioneiros, até a também forçada chegada de um grupo de guerrilheiros que dominava os soldados opressores. Ninguém encontrou uma solução a partir da ação dos próprios oprimidos. A libertação viria do milagre ou da “boa-vontade” ou “dor de consciência” dos opressores... A ideologia pequeno-burguesa da sala estava se revelando pouco a pouco. Curiosamente a parte final do exercício mostrou uma outra “verdade”, a partir da articulação interna da própria imagem: os monitores pediram para que os integrantes comesçassem, segundo a lógica “psicológica” da posição que ocupavam, a mover-se em “câmara lenta”. Houve então o enfrentamento entre oprimidos e opressores. Seguiu-se um curioso debate, em que todos se pronunciaram calorosamente contra a repressão, mas ao mesmo tempo evidenciavam insuficiência de conhecimentos sobre como fazê-la cessar. Uma garota italiana explicitou um tipo de perplexidade: “Melhor deixar como estar. Não sei o que fazer. A única solução seria a violência dos revolucionários. Mas seria igual à dos fascistas (violentos protestos na sala). Na Itália é assim. Todos matam de todos os lados”. Estabeleceu-se um princípio de debate político.

Na verdade o que todos desejavam e buscavam era uma solução, falsa ou não, mas definitiva e certa. O objetivo da cena, entretanto, é mostrar que existem diversas alternativas. E discuti-las. No “teatro-imagem”, me explica depois Boal, não importa chegar a uma solução. Esta não existe como regra dogmática. É preciso que cada um, a partir de seu nível de consciência, exercita formas de libertação e consiga debatê-las. Não com palavras, mas com imagens visuais e cênicas. O centro da reflexão é o comportamento, artificialmente petrificado em imagens.

Quando saí da sala, um novo salto estava para ser dado. Todos afirmavam que diante da imagem proposta, nascida numa realidade distante, não sabiam como agir corretamente. Estavam prontos então para criar uma nova imagem modelo, partindo de seus problemas mais imediatos e reconhecíveis, sobre os quais ao menos imaginavam poder atuar com mais eficiência. Boal me explica ainda que muitas vezes os pontos de partida mais eficazes para o “teatro-imagem” saem de propostas simples e aparentemente insignificantes. Como, por exemplo, pedir para que seja feita a imagem do que é a felicidade ou o que significa a família. Diante desta segunda proposta, por exemplo, já se criou a imagem cênica da família como uma mesa de jantar onde todos olham fixamente para um ponto situado fora da mesma (a televisão); ou ainda como uma mesa de jantar onde o que está sendo servido como alimento, para o pai e a mãe, é o próprio filho.

5. *Teatro-fórum: visita ao ginecologista*

Paris, 3 de fevereiro: Boal assume a coordenação da reunião final de todos os estagiários. Além do balanço de diferentes atividades realizadas durante a semana, os subgrupos fazem algumas apresentações de “teatro-fórum”. Dois deles, nos quais inclusive não há predomínio de elementos do sexo feminino, estão, sem prévio conhecimento, propondo um mesmo tema: a visita de uma mulher casada a um ginecologista. Dentro do círculo social com o qual Boal tem trabalhado ultimamente, um dos temas mais frequentes é a questão da libertação da mulher, em seus múltiplos aspectos. É preciso insistir em que Boal não escolhe nem propõe a temática para os exercícios: cada grupo discute o que quer, a partir de seus problemas mais próximos. Os problemas de relação homem-mulher, partindo da necessidade de um exame ginecológico, certamente se colocam com razoável intensidade para jovens em determinada faixa de idade. O “teatro-fórum” tem uma estrutura básica: um grupo de atores representa, de forma digamos “tradicional”, uma cena ensaiada e então proposta como modelo (nada impede inclusive a utilização de cenários, figurinos, música, texto escrito etc; o próprio Boal trabalhou recentemente a partir de uma encenação de uma versão reduzida, adaptada por Richard Monod, de “A Dama das Camélias” de Alexandre Dumas). Além dos atores, há um “coringa” (nesta tarde, o próprio Boal): é ele quem conduz o jogo, servindo de “mestre de cerimônias” e intermediário entre os intérpretes e os espectadores (que logo deixarão de ser meros espectadores para se converterem também em atores). A peça-modelo será mais útil quanto mais simples e direta for, quanto mais rica em contradições e sugestões, quanto mais estimular e possibilitar uma

divisão na platéia, quanto mais teatral for em sua estrutura cênica e literária e também em sua realização. Idealmente deve trazer em si o maior número de conflitos fortes possíveis, para que estes sejam retomados e desenvolvidos no “fórum”. Oferecendo ainda a possibilidade de diferentes soluções finais, para que o debate não se esgote no nível do superficial. O essencial é que o protagonista não tenha uma conduta exemplar e heróica, mas, ao contrário, que seja uma espécie de herói-problemático: deve deixar nítido, por seu comportamento, que, diante da dúvida, escolhe uma solução, talvez não a mais justa possível, dentro de uma determinada situação. O “fórum”, de resultado imprevisível, começa quando os espectadores discordam do comportamento do protagonista (que deverá ser o principal oprimido em cena). Para intervir, sem poder comentar ou discutir com palavras, o espectador simplesmente grita *stop* e imediatamente assume o lugar do protagonista, transformando a cena e conduzindo-a para o que julga ser seu encaminhamento mais justo. Cabe aos demais intérpretes continuar tentando reproduzir a cena tal como fixada no modelo, enquanto cabe ao novo intérprete (espectador transformado em ator) mudar a trajetória do jogo. O objetivo da substituição é fazer com que a opressão seja quebrada. Se o novo intérprete não conseguir, será imediatamente substituído pelo ator original. Ou por outro espectador que se empenhe em nova correção. Outra hipótese, bastante comum, é que o novo intérprete proponha uma solução irreal ou utópica: neste caso os demais espectadores podem “cortar” a tentativa, com a palavra “é mágico”. Uma das regras estabelecidas (apenas em nível de coordenadas, pois o próprio Boal as altera durante o exercício, quando julga necessário; no exemplo que cheguei a assistir, inclusive, alterou certa vez de forma errada, permitindo que o ator em vez de ser simplesmente substituído, agisse segundo idéias sussurradas por algum espectador inquieto, o que criou uma confusão quase irreversível, prejudicando o possível andamento da experiência) é que caso um espectador procure substituir outro personagem que não o protagonista, consulte antes ao público, para saber se todos concordam em que também este personagem é um oprimido — só então poderá fazer a substituição e expor, cenicamente, seu ponto de vista. As últimas regras ou coordenadas, expostas de forma sintética e resumida por Boal numa pequena brochura editada durante o estágio, intitulada *Prática do Teatro do Oprimido* merecem ser reproduzidas: “Quando um espectador tem êxito em quebrar a opressão e quando os atores não sabem como continuar a oprimir este protagonista, todos os atores-opressores devem abandonar a cena e o coringa deve convidar os espectadores a substituí-los, para verificar se os espectadores conhecem outras maneiras de melhor oprimir que a dos atores. Quando todas as possibilidades estiverem esgotadas, os atores devem representar o modelo modificado, enriquecido

pelos espectadores deste espetáculo e dos espetáculos anteriores — isto é, devem representar um modelo para a ação futura com o qual o espetáculo se termina”. Mas também neste caso não importa o fato de chegar a uma solução. O que mais interessa é o processo de procura.

Infelizmente não tive oportunidade de assistir a um exercício tranqüilo. Gente demais numa sala pequena, uma avidez de participação espontânea e saudável, mas prejudicial, impedindo serenidade para que o processo atingisse maior profundidade. E ao mesmo tempo deixando bastante claro que o “teatro-fórum” propõe uma técnica de trabalho que não deixa ninguém indiferente. Ao meu lado, um jovem protestava contra o que classificava de agitação inútil e perdida em si mesmo, já que não apontava elementos para uma discussão política efetiva, chegando mesmo a declarar à garota que estava com ele: “este histerismo acaba servindo à reação”. Cerca de meia hora depois o jovem estava em cena, defendendo um ponto de vista pessoal, um pouco ingênuo mas empolgado, com recursos emprestados à linguagem teatral.

O próprio modelo das duas visitas ao ginecologista, assim como outras cenas apresentadas nesta tarde de sábado, não ofereciam grandes possibilidades para um debate mais conseqüente. Mas deixaram evidente uma das qualidades mais indiscutíveis do “teatro-fórum” (como do “teatro-imagem”): o debate e o espetáculo não são dois momentos isolados, mas, ao contrário, integram-se numa unidade indissolúvel, um não existindo sem o outro, um sendo a razão de ser do outro. Descontada a agitação incontralada da sala, difícil de ser organizada por Boal, assim como a pressa que nascia da necessidade de fazer com que um número excessivo de exercícios fossem realizados num curto espaço de tempo (quando o normal seria deixar cada cena se esgotar por si, testada em suas várias possibilidades), o “teatro-fórum” manifestava-se de forma intrigante. Só uma questão me situava uma dúvida não resolvida: distante do contexto sócio-político que lhe deu origem, marcado por uma conjuntura sensível e aguda de luta de classes, no qual a exploração ganha dimensões gigantescas e terríveis, o “teatro do oprimido”, na Europa, desenvolvendo-se num meio social de pequena-burguesia, corre o risco de fechar-se numa temática também pequeno-burguesa, servindo apenas à imediata e epidérmica discussão de problemas sem dúvida angustiantes e válidos e sobretudo urgentes, como por exemplo o aborto ou a solidão, mas talvez secundários ou diante dos quais será bastante difícil promover um efetivo salto de qualidade, que passe a situar estas questões dentro de um painel mais amplo, a partir da perspectiva não apenas do indivíduo oprimido, mas das grandes massas de trabalhadores oprimidos pela exploração capitalista. Porque as técnicas funcionam como instrumento de agitação e debate; e o mais fascinante em tudo me pareceu sempre ser a

capacidade de despertar a atividade crítica e a atenção transformadora, desenvolvendo a agilidade do raciocínio e da ação. Ao mesmo tempo, ficou a sensação de que a parte “teatral”, como já no caso do “teatro invisível”, não passa de um prólogo: a partir de certo instante, depois de inúmeras alternativas ou propostas colocadas em prática com menor ou maior êxito, menor ou maior consenso ou aceitação dos demais, a discussão atinge um tal grau de intensidade, que pareceria justo, para não ficar num nível mais superficial ou limitado, abandonar qualquer tipo de recurso teatral e entrar diretamente no debate de viva voz. De qualquer forma, na pequena e fria sala em Paris, confesso que meu pensamento estava inteiramente transferido para a utilidade imensa que estas técnicas teriam se utilizadas como conscientização política nas periferias de São Paulo ou Rio, ou no sul ou no nordeste. Em certo momento, ouvindo falar diferentes línguas na sala, eu tinha a impressão de que estavam usando uma coisa que nos pertencia. E que precisamos encontrar uma forma de recuperar, pois nos serve mais que a eles.

Hoje, Boal não pára. Solicitado nos mais diferentes países (começa agora a “invadir” a Alemanha, onde seus livros serão editados em breve e onde já provoca interesse e interrogação, desde que a prestigiosa revista *Theater Heute* tem lhe dedicado matérias amplas e fartamente documentadas), quase não encontra tempo para cumprir todos os compromissos, mas tem uma energia incansável. Não é só ele que viaja: também os integrantes do chamado “Grupo Boal” começam a espalhar-se. Existem grupos, que experimentam estas técnicas nos mais diferentes locais. É uma proposta de trabalho que, para o esgotamento e a desilusão de tantas trajetórias de teatro de intervenção européias e norte-americanas anteriores, desperta nos europeus a sensação ou a certeza de reencontro com uma esperança de transformar o teatro em algo de socialmente útil.

Desejando às vezes poder voltar ao Brasil (“tenho medo é de não saber mais entender a gíria”), ao menos para assistir seu *Murro em Ponta de Faca*, terminando de escrever um novo texto de teatro “normal” (*Vida em Carne Viva*), encontrando tempo para cozinhar para os amigos e para levar o filho mais jovem ao colégio, revisando seus textos anteriores para publicar aqui, Boal repete sempre que é preciso devolver os meios de produção teatrais (e não só teatrais) ao povo; e que o “teatro do oprimido” pode ser feito por todos, “até mesmo pelos atores”, e pode ser realizado em qualquer lugar, “até mesmo nos teatros”.

UM INFORMATIVO, UM JORNAL DE DEBATES, POLÊMICAS,
CRÍTICAS E RESENHAS SOBRE LIVROS. UM MEIO PRÁTICO
DE SE CONHECER TUDO O QUE É PUBLICADO NO BRASIL.

Em LEIA LIVROS nº 16:

BUROCRACIA E ROMANTISMO NA EDUCAÇÃO

Lauro de Oliveira Lima

ROUSSEAU E O OTIMISMO PEDAGÓGICO

Bento Prado Jr.

O segundo "thriller" de Paulo Francis

Carlos Hard

Idéias e pensamento dos católicos brasileiros

Edgar da Mata-Machado

Entrevista exclusiva com Hugh Thomas

Ted Cordova-Claure

E mais: Carlos Nelson Coutinho, Darcy Penteado, Rodolfo Konder,
Nelson Merlin, Aguinaldo Silva, Hermínio Sachetta e outros.

Nas bancas e livrarias

LEIA
LIVROS

Rua Barão de Itapetininga, 93 — 12º

Tel.: 36-0671 — C.P. 30.273 — SP

A Ideologia Autoritária no Discurso Democrático: O Direito de Greve, a Autonomia Sindical e a Liberdade de Organização Partidária na Constituinte de 1946*

João Almino

O DITADOR NA OPOSIÇÃO:
A PROCURA DE NOVAS ALIANÇAS

As pressões liberais ao Estado Novo cresceram a partir de 1942 e Vargas procura se adaptar às novas circunstâncias políticas, atualizando sua linguagem, que incorpora as reivindicações liberais, e tentando tomar a dianteira no processo de liberalização política.

* O presente trabalho consiste num resumo das principais conclusões de tese de mestrado em Sociologia defendida na Universidade de Brasília sob o título: *O Discurso Político na Transição Institucional: Aspectos da Democratização em 1946*.