

OUBLIER BOAL

Tristan Castro Pozo
Pós-doutorando PACC-UFRJ
Prof. Substituto UNESP - Marília

Palavras-Chaves: Augusto Boal, Teatro do Oprimido, Teatro Popular

Resumo: O esquecimento (oubli) como estratégia de desconstrução (BAUDRILLARD, 1977; ANDRÉ & CHABERT, 2004) tenta problematizar a polarização contida no discurso engajado do Teatro do Oprimido (TO) de Augusto Boal. As teses do TO baseiam-se na retórica do empoderamento, que justapõe o lugar da teatralidade e os princípios da dialogicidade. Assim, Boal formulou inúmeros emblemas performáticos: “até mesmo os atores podem fazer teatro”, “o TO é um ensaio da revolução”, “transferir ao espectador os meios de produção teatral”. Nesse trabalho, focaliza-se o legado teatral de Augusto Boal, partindo de uma abordagem interdisciplinar da análise do discurso e dos estudos culturais, para reinterpretar o discurso do TO que renuncia ao âmbito restrito da história do teatro latino-americano, para transformar-se numa ferramenta global de libertação dos cidadãos-oprimidos. Assim, Boal postula uma práxis teatral que se desdobra numa prática artístico-militante e numa praxeologia – marco de interação entre os campos. Nessa dimensão, a técnica do teatro-fórum como eixo da proposta do TO desvenda-se como uma visão panóptica, podendo ser entendida como a última poética prescritiva do século XX.

Augusto Boal (1931-2009) intitulou sua autobiografia de Hamlet, que por sinal, é uma tragédia destinada ao luzimento de um grande ator – David Garrick, Edmund Kean, Laurence Olivier, Sarah Bernhardt, etc. –, embora existam outros fios intertextuais nessas relações entre pessoa/personagem e palco/platéia. O fantasma com armadura Shakespeareano que assombra as torres do castelo dinamarquês, dissimuladamente, acena no movimento do teatro do oprimido no qual alguns curingas-heróis se assumem os pré-destinados a levar a palavra do mestre Boal.

Numa palestra no Teatro Glauce Rocha (RJ, 1985), organizada pelo Centro de Estudos da Fundação Nacional de Artes Cênicas - CENACEN, Augusto Boal refletiu sobre os paradoxos vivenciados por ele quando retornou ao Brasil. Simultaneamente, Boal se diz objeto de um “linchamento cultural” pelos críticos teatrais, assim como era sujeito de uma recepção apoteótica pelos espectadores de sua peça em cartaz (Boal, 1985: 33). Nesse insólito depoimento, ele se lembra do seu psicanalista Dr. René Major, quem numa sessão fez uma interpretação da referida obra, o “Corsário do Rei”, e do fato de ele enxergar-se

como o próprio pirata, que após anos no exílio, assolava as costas do Rio de Janeiro (*Idem*, 2000: 158).

Aquelas dicotomias, autoritarismo/vítima, direita/esquerda, apocalípticos/integradores, euforia/disforia, caracterizam uma vanguarda de artistas/intelectuais no período ditatorial. A força do discurso baseia-se no apelo à natureza humanista e à solidariedade da interlocução, porém a montagem discursiva impede entender a própria lógica autoritária da esquerda. Nesse sentido há um populismo partidário nas mensagens teatrais do período: “os melhores momentos do Arena estiveram ligados à sua limitação ideológica, à simpatia incondicional pelo seu certamente público jovem, cujo senso de justiça, cuja impaciência que tem valor político, fizeram indevidamente interesse revolucionário puro e simples” (SCHWARZ, 2001: 44).

A polarização artístico-ideológica foi registrada por diversas revistas culturais do período (i.e: Revista Civilização Brasileira, 1965-1968; e Arte em Questão, 1979-1984), e envolveu Anatol Rosenfeld e Augusto Boal numa polêmica que teve como ponto nevrálgico o processo de mistificação no ciclo heróico-nacionalista do Teatro de Arena, o qual pode ser sintetizado no anátema brechteano: “Infeliz um povo que precisa de heróis”. Assim, o questionamento seria à exaltação dos heróis como proposta condizente ao pensamento revolucionário, problematizando a criação do sistema de atuação curinga do Teatro de Arena (1964-1971), o mesmo que tem suas conexões diluídas no trabalho dos curingas-oficineiros do Teatro do Oprimido (1974-2009). Porém, em ambos os casos, o padrão multicultural e o roteiro do empoderamento conflitam nas noções de alteridade e de subjetivação do discurso.

Na cabeça do movimento está o Teatro de Arena e está Augusto Boal. O que traz de fundamental é a noção de responsabilidade. O teatro tem uma participação cultural. Os critérios levantados, se não puderem ser jogados na prática, não terão nenhuma validade. Augusto Boal é um homem atrás de critérios, de visão ajustada do real. Está convencido de que só uma perspectiva exata da objetividade pode intensificar o grau de liberdade do indivíduo. De outra maneira, será sempre um homem reagindo atrás de circunstâncias isoladas, perplexo e preso, sempre, a uma concepção de mundo que não mais se combina com suas próprias aspirações. Um indivíduo apavorado com medo de se olhar no espelho (VIANINHA, 1983: 49-50).

A visão racionalista encontra nas artes um terreno fértil para o dogmatismo. As formulações inspiradas no materialismo histórico e dialético acham postulados invencíveis no teatro de agitação e propaganda: “o teatro é um ensaio da revolução”, “até mesmo os atores podem fazer teatro”. Também, Boal parafraseia as teses contra Feuerbach de Karl Marx: “retornar ao espectador os meios de produção teatral”. Como se a racionalidade técnico-instrumental não conferisse um acréscimo de aura e mistificação à experiência criadora de Boal, ao fazer do Teatro do Oprimido (TO) paradigma do teatro de transformação social, e, além disso, ao situar o teatro-fórum como vetor das técnicas anti-opressão.

Jean Baudrillard (1984) questiona a arquitetura discursiva em Foucault, retratando a sedução textual como um espelho do poder que se pretende criticar. Tampouco Boal contenta-se em ser um simples espelho da realidade, ele quer ser uma dimensão além da moldura, capaz de transgredir as próprias imagens. Em Foucault, tanto quanto em Boal, poder e desejo são componentes de uma estrutura irradiada por relações de força e crises recursivas. Em ambos os autores, a escritura cênico-crítica transcende pelo peso retórico clássico, pós-clássico e pós-colonial.

Boal veste linhagens de ateneu para analisar a tragédia grega, mostrando a natureza coercitiva e impopular do teatro clássico, ainda que ele pudesse ter escolhido outros gêneros coloniais que igualmente retratam o sistema escravocrata (i.e: teatro de revista teatral, autos sacramentais ou comédia de costumes). Entanto, a poética clássica como reflexo de um sistema escravagista representa a forma artística mais elevada da civilização antiga, a tragédia neoclássica da corte joanina (1808) trouxe uma arte anti-republicana, anti-liberal e anti-romântica que relegou os artistas do barroco colonial à condição de artesãos de ofícios.

A procura por uma poética popular foi uma preocupação contínua na obra de Boal, e que o levou a soluções distintas do realismo socialista ou do teatro épico. Ele propõe uma dramaturgia que tem por matéria prima a história viva dos sujeitos, com potencial para interagir no plano comunitário, e inclusive ser potencialmente catalisadora em diversos contextos globais. Para tal fim, o teatro-fórum, que é a sistematização mais disseminada das técnicas de Boal, efetua um policiamento dramaturgico que orienta a libertação das platéias pela possibilidade da objetivação e instrumentalização das histórias representadas. Nesse

sentido, dramaturgicamente bi-dimensional (opressor/oprimidos), o TO situa-se como a última poética prescritiva do século XX, que na era das experimentações pós-dramáticas denega a função das poéticas líquidas e híbridas.

A relação entre teatro-fórum e melodrama, no sentido de exagero manipulado e ausência de mediações palco-platéia, ficou evidente em 2008, quando participei de duas montagens de teatro-fórum: a primeira cena ocorreu no curso de formação de multiplicadores do programa TO de Ponto a Ponto em Belo Horizonte, e trata-se da história de uma jovem formada em publicidade que, após desiludir-se da profissão, decide realizar seu anseio de atuar, anseio que é frustrado pelos pais que a ameaçam, cortando sua mesada, caso continue o intento. A segunda cena se deu numa oficina da Rede de Latinos do TO, no CTO Rio: a história de uma jovem chilena que sente uma genuína vocação para estudar artes cênicas, porém os pais já escolheram outra carreira para ela – a advocacia. Novamente, a decisão da jovem trará uma crise familiar a ser resolvida no fórum.

As duas cenas mostram o excesso melodramático do teatro-fórum e outras cenas semelhantes do TO que têm por temática ao adolescente que quer negociar com os pais uma escolha artística. Na verdade, o melodrama encontra-se no nível meta-teatral, como uma resolução antecipada pela encenação da própria linguagem. O espectador assiste a uma peça de teatro sobre a impossibilidade de se fazer teatro. Sendo o teatro o meio de expressão, no qual o desfecho já foi antecipado.

O problema do TO não é a sua práxis, nem sua prática, mas sua praxeologia – a combinatória da esfera da ação e do discurso. Há um dissenso conceitual entre o pensamento de Boal e a pragmática do TO reificada nas oficinas, que as torna um discurso pseudo-libertário que esbarra no formato atual de oficinas programadas com data e hora marcada para apresentação perante platéias comunitárias. Distanciando as profecias auto-realizáveis dos curingas-heróis, pode-se visualizar o lado heurístico das técnicas teatrais e a capacidade que Boal teve para reciclar sua obra em função das conjunturas políticas, mostrando as sutis nuances do estilo Boal e a metodologia do Teatro do Oprimido, ou seja, entre a obra do artista-criador e a pedagogia teatral.

Por outro lado, como esquecer o que mal conhecemos? Ou, se soubéssemos, como esquecer a quem amamos intensamente? É tarefa pendente a sistematização do pensamento

boaleano, entanto o trabalho de “replicantes” descaracteriza a obra do maior teatrólogo do terceiro mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. **Augusto Boal**. Rio de Janeiro: INACEN, 1981.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. **Esquecer Foucault**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

VIANA FILHO, Oduvaldo. **Vianinha: Teatro, televisão, política**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983.