

Augusto Boal - oito peças inéditas



Por **STEPHANIE DA SILVA BORGES***

No exílio francês, Augusto Boal levou o Teatro do Oprimido a novos patamares, escrevendo peças que traduzem opressões do “primeiro mundo” e transformam o impasse social em potência cênica

Este texto é baseado em um estudo que apresenta aspectos da dramaturgia e da circulação da obra de Augusto Boal (1931-2009) – diretor do Teatro de Arena de São Paulo – durante o seu exílio em Paris (de 1978 a 1986). Em particular, a intenção é abordar oito peças inéditas escritas em língua francesa por Augusto Boal em paralelo aos processos formais e sociais experimentados e testemunhados pelo autor brasileiro, sugerindo-se um princípio estrutural para esses textos. Além disso, a pesquisa resultante promove a organização e a divulgação do referido material literário por meio de uma edição dos originais e de uma tradução comentada.^[1]

Em resumo, o objetivo principal é aprofundar os estudos sobre o teatro brasileiro, investigando um artista exilado que, na ocasião de estar em Paris como professor universitário, além de desenvolver o Teatro do Oprimido (em suas montagens e cursos pela Europa) e de conceber espetáculos teatrais traduzidos para o francês, também criou parte da sua obra escrita em território e língua francesa, chegando a fundar em Paris um centro de pesquisas e práticas sobre o seu método. Por fim, pretende-se dar protagonismo às dramaturgias francesas de Augusto Boal levadas à cena, partindo-se dos textos para investigar as questões que instigaram o autor naqueles anos.

Desse modo, alguns objetos foram selecionados: primeiramente, o trabalho de Augusto Boal como um todo durante o exílio francês, ao qual ele se adaptou bem – depois de experiências na Argentina e em Portugal –, visto que dispunha de uma grande circulação profissional e cultural, o que resultou na época mais produtiva do seu exílio; depois, os oito textos teatrais escritos em francês, que representaram com excelência todo o experimentalismo desse período, fizeram o aproveitamento das técnicas do Teatro do Oprimido – com destaque para o Teatro Fórum – e deram a Augusto Boal a oportunidade de expor seu trabalho em outro lugar, tendo em vista a consagração da sua obra engajada no Brasil e a incursão em vários países, fosse como professor ou como diretor.

Portanto, partindo da relação entre forma literária e processo social, o trabalho adentra os universos cênicos de *O novo Badache chegou*, *Aquele que trabalha, é alguém! Quem?*, *A coerência*, *O dragão amarelo* e *a família surda*, *A surpresa*, *O ogro malvado* e *o vendedor de facas*, *O aniversário da mamãe* e *A jangada* (títulos das versões em português), peças que, em sua maioria, tomaram como pretexto enredos cotidianos para evocar grandes preocupações sociais, ou, por vezes, questões importantes para determinados grupos – sempre à luz do que estava se passando no momento.

Sobretudo, tem-se explorado os temas de discussão pública e as formas empregadas por Augusto Boal nesse diálogo com o povo – tão buscado pelo Teatro do Oprimido, o qual, neste caso, visava à consciência de uma plateia francófona, que apesar de não passar por um momento traumático como o do Brasil, também passava pelo seu processo de “desopressão”.

O exilado

Ainda hoje, após a morte aos 78 anos, ocorrida em 2009, Augusto Boal pode ser considerado um dos homens de teatro mais conhecidos no mundo. É legítimo afirmar, conforme Sábato Magaldi (1984), que o desenvolvimento das teorias do Teatro do Oprimido e as realizações de Teatro Invisível, Teatro Fórum e outros trabalhos conduzidos por seu grupo francês deram a Augusto Boal um enorme êxito internacional, o qual muito se deve aos anos de exílio, mas sobretudo ao período francês.

Depois de ter passado pela experiência de prisão e tortura, em 1971, ao todo, foram cerca de cinco anos na Argentina (país de sua esposa, Cecília Thumim Boal), dois em Portugal e oito na França – o exílio involuntário afastou o artista do Brasil por quinze anos.

O Teatro do Oprimido, a propósito, é uma sistematização de ideias teatrais e políticas, concebidas na prisão e no exílio, que tem o objetivo de difundir os meios de produção da arte. Pôr a cara e a voz do povo em cena era um desejo que Boal vinha fomentando desde o Teatro de Arena.

O Teatro do Oprimido fez a popularização teatral se tornar acessível: o seu princípio básico é que o espectador se liberte dessa posição mais passiva e vire protagonista da ação teatral (e essa é a chamada “conquista dos meios de produção teatral pelo povo”); logo, ele poderá igualmente combater opressões na vida real, transformando o seu entorno social, uma vez que a arte não é isolada da vida (Boal, 2013; Bezerra, 2013).

Consequentemente, com um forte caráter pedagógico, o Teatro do Oprimido desencadeou um projeto político: “O Teatro do Oprimido tornou-se meio de comunicação, linguagem. Pretendendo desenvolver as capacidades expressivas do povo, transformá-lo em criador, oferecendo-lhe, de uma só vez, o conhecimento de uma linguagem cotidiana e também de uma linguagem artística, Augusto Boal, partidário de uma cultura popular, reivindicava uma arte teatral acessível a todos, profissionais ou não” (Bezerra, 2013, p. 101).

Com saldo positivo, o exílio na França foi algo inesperado na carreira de Augusto Boal. Aparentemente, em seu trabalho, não existe o tom triste típico de um ex-presos político, mas, em vez disso, a priorização constante de questões sociais, a vontade de mudança (ou balança) do “estado das coisas” e até mesmo uma certa dose de humor – aliás, este foi um “exílio vivido sem amarras”, como denominou Clara de Andrade (2014).

Mudando-se de Lisboa para Paris em 1978, a convite do crítico Bernard Dort para ministrar aulas de Teatro do Oprimido na *Université Sorbonne-Nouvelle – Paris III* e lá se firmando, segundo o próprio Augusto Boal, ele seria um exilado privilegiado, já que a sua entrada em outros países da Europa (foram cerca de vinte e cinco) foi possibilitada exatamente pela carga horária reduzida do serviço acadêmico. Desse modo, ele pôde concentrar-se no oferecimento de cursos e oficinas sobre o seu próprio trabalho teatral e na criação de uma rede internacional de Teatro do Oprimido.

Em 1979, seis meses depois da chegada a Paris, Augusto Boal fundou o CEDITADE (*Centre d’Études de Diffusion des Techniques Actives D’Expression*) e, em seguida, o CTO (*Centre du Théâtre de l’Opprimé*), que deram origem ao seu grupo francês. Além disso, foi na França que ele se dedicou ao descobrimento de novas técnicas do Teatro do Oprimido. Então, com a publicação em língua francesa do seu livro, o conhecido *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, editado pelo amigo Émile Copfermann, a fundação do seu centro de pesquisas e em função de conferências e espetáculos pela Europa, houve uma importante expansão do seu trabalho pelo continente europeu, chegando à África e à Ásia (Andrade, 2014).

Portanto, ao fixar-se na França, o que lhe permitia ter um significativo tempo livre, conforme já mencionado, Augusto Boal pôde criar e dirigir vários espetáculos, penetrando culturalmente em outros países da Europa: data de 1979 a sua primeira montagem francesa de *Murro em ponta de faca*, texto escrito (ainda em Portugal) e traduzido por ele mesmo; pouco depois, em 1980, o diretor lançou o livro *Stop: c’est magique!*, cujo texto foi apresentado no *Théâtre du Soleil* e contou com uma boa recepção dos franceses (Andrade, 2014).

Essa espécie de crescimento profissional, experimentada em exílio, parece ser um traço comum na trajetória de exilados. A historiadora Denise Rollemberg (*apud* Andrade, 2014) comenta essa contradição inerente ao exílio, porque, se a vivência

de um exílio tende a carregar uma pessoa a um lugar de dor, sofrimento, separações, distância da terra e das pessoas queridas, ao mesmo tempo, pelo caminho contrário, tem potencial para levá-la a um espaço de liberdade e desenvolvimento pessoal: “[...] o exílio foi, simultaneamente, a eliminação e o afastamento das gerações 1964 e 1968, e a sua sobrevivência, o lugar da liberdade de pensamento e crítica, de aprendizado e enriquecimento, o lugar da resistência e da metamorfose, a negação da negação” (Rollemberg, 1999 *apud* Andrade, 2014, p. 90).

Dessa maneira, exilado e com boas condições de trabalho, Augusto Boal pôde desenvolver formas teatrais (como as do seu novo método) com mais afinco, digamos assim, e aproveitar oportunidades. No limite, ele admitia não se sentir exilado, embora fosse impedido de retornar definitivamente ao seu país, devido a entraves políticos concernentes ao período ditatorial (Andrade, 2014).

Fato é que o artista não se enxergava como uma vítima ou alguém de luto pela democracia do Brasil, mas, antes, considerava-se uma espécie de soldado que tinha perdido uma batalha, encarando o período de exílio como uma pausa na guerra, a ser prontamente retomada no seu retorno ao país – enquanto isso, Boal continuava escutando o que os oprimidos de lá tinham a dizer.

É importante pontuar que Augusto Boal desejava expandir o seu arsenal de técnicas e formas, pois, em novo contexto, segundo Bezerra (2013) e Boal (1980), ele se deparou com formas de opressão até então desconhecidas e teve de mapear o povo, os problemas e as opressões do “primeiro mundo”: na América Latina, opressão significava automaticamente repressão, então, a reação estética do teatro dito engajado tinha como destinatária direta a ditadura, portanto, os temas de um Teatro Fórum se pautavam em opressões mais claras, imagens de um cotidiano social; na Europa, por sua vez, onde ditadura civil-militar era só notícia, o terreno era muito diverso e a opressão mais “velada”, havendo igualmente temáticas sociais e psicológicas nos foros.

Além disso, a respeito do período europeu, Bezerra (2013) confirma que o diretor foi criticado por buscar parcerias junto ao “poder político e institucional” de países desenvolvidos (um agente opressor) e por supostamente tangenciar suas origens revolucionárias e militantes, cedendo à personalização de problemas sociais – o que pode ter acontecido, inclusive, nas peças do nosso *corpus*, nas quais há temáticas públicas e privadas: “Ora, desenvolver um projeto que se pretendia popular em sociedades conhecidas geralmente como ‘individualistas’ foi, de certa maneira, servir aos interesses imperialistas” (Bezerra, 2013, p. 102). Porém, a pesquisadora atesta que esta é uma das tantas polêmicas que o Teatro do Oprimido, tanto como instituição quanto como prática transformadora, teve de enfrentar.

Teatro Fórum e espetáculo-fórum

A presente pesquisa tem observado a aplicação do Teatro Fórum, já que a maioria das peças escritas em língua francesa por Boal aparentemente foram pensadas e concebidas para essa técnica (ou, mais precisamente, para a forma cênica espetáculo-fórum).

O Teatro Fórum, a quarta forma de Teatro do Oprimido, segundo Augusto Boal (2000, p. 303), foi reinventado a partir do trabalho em um projeto de alfabetização de adultos no Peru, em 1973, ano decisivo para ele: “No Peru, vi a vida vibrante invadindo a cena cristalizada. Era a transgressão necessária à qualquer liberação! Com o Fórum, estruturou-se o Teatro do Oprimido”.

Sobre o Fórum, o autor dá a vez às perguntas: “O Fórum nasceu quando não consegui entender o que me dizia uma espectadora querendo que improvisássemos suas ideias, e eu a convidei a subir ao palco – fantástica transgressão! – e mostrar, ela própria, o que pensava. Convidei-a a atuar seus pensamentos, não só falar. Ela entrou em cena assumindo o personagem, dividindo-se em duas: ela e o personagem”.

“Nesse dia compreendi que não era apenas aquela mulher que eu não conseguia entender: não entendia ninguém, nunca. A palavra que se pronuncia não é nunca o que se escuta. Quando ela entrou em cena pude ver seu pensamento. Fazer é a

melhor maneira de dizer! – José Martí, poeta cubano, herói da guerra contra a Espanha”. [...] Meu teatro seria, daí por diante, o teatro das perguntas. Sócrates, *Maiêutico*. Quem deveria responder seriam os *espect-atores*! O Fórum me ensinou a arte de perguntar a boa pergunta!” (Boal, 2000, p. 298).

Para Augusto Boal (2013), é possível que o Teatro Fórum seja a técnica de Teatro do Oprimido mais democrática e a mais conhecida e praticada no mundo, em função de ser muito completa e de dispor de todos os recursos das anteriores (Teatro Jornal, Imagem e Invisível), a estas adicionando um elemento primordial, os espectadores (então chamados de *espect-atores*).

Após uma breve preparação teórico-prática com o Coringa (mediador do jogo), há a apresentação e a reapresentação da peça sobre alguma opressão, momento no qual os espectadores são convidados a entrar em cena e a atuar teatralmente, não utilizando somente palavras como linguagem, a fim de revelarem seus pensamentos, desejos e estratégias, o que pode indicar ao grupo social ao qual pertencem uma gama de alternativas possíveis, criadas por eles mesmos; dessa forma, o teatro proposto por Augusto Boal deveria ser um ensaio para a vida real, e não um fim em si mesmo.

A prática de Teatro Fórum era bem pragmática: a peça era apresentada de modo que o protagonista tomasse uma decisão equivocada, acabando no fracasso dos oprimidos; depois dessa encenação, os espectadores analisavam o momento de crise e propunham outros caminhos para novos desfechos, podendo, a partir da experiência no Peru, além de discutir o problema social abordado pelo enredo, invadir o espaço teatral na reapresentação e encenar a sua solução. Esse tipo de peça, às vezes chamada de “antimodelo”, como conferem Bezerra (2013) e Peixoto (1980), não deixa de ser uma fonte de prazer estético e de servir-se de recursos do bom teatro, versando sobre um tema único, a opressão, e apresentando dúvidas em vez de desfechos: geralmente curta, a peça deriva de improvisações e/ou de processos de criação coletiva e gira em torno das oposições entre opressores e oprimidos.

Dentro disso, quanto às peças do conjunto, pode-se discutir o lugar e a marginalização delas enquanto teatro – já que o Teatro do Oprimido angariou muito reconhecimento na Europa, mas, na França da época, entrou na brecha das políticas públicas do governo Mitterrand na gaveta da “cultura como desenvolvimento social”, e não como “teatro profissional de arte”; igualmente, é evidente o reconhecimento de Boal como fundador do Teatro do Oprimido e a sua simultânea marginalização como diretor de teatro “tradicional”, atividade que ele manteve em paralelo no exílio.

A partir dessa dinâmica, examinamos as relações entre a técnica do Teatro Fórum e a forma cênica espetáculo-fórum: segundo o grupo, o objetivo do espetáculo-fórum era levar a prática do Teatro Fórum para dentro de instituições teatrais, angariando mais reconhecimento artístico para o Teatro do Oprimido e seus artistas – por outro lado, isso poderia contrariar o desejo original desse teatro político e popular (de evitar círculos tradicionais e especialização e de trabalhar com não-atores). Ao mesmo tempo, a universalização do Teatro do Oprimido, com a institucionalização e a profissionalização ocorridas a partir da França, talvez tenham neutralizado a força do teatro de Augusto Boal (Coudray, 2022).

Intersecções e temáticas

O tema do desemprego se impõe em várias dessas peças, muito provavelmente em função de desdobramentos sociais associados a expressivas ondas de imigração ocorridas entre as décadas de 1950 e 1980 na França moderna (então em busca de mão de obra), com inúmeros imigrantes, legais e clandestinos, vindos de países africanos, principalmente de ex-colônias francesas.

O período abarcou os anos da convenção de entrada dos *pieds noirs*, a abertura francesa para o asilo político e a mudança de governo, que passou das mãos de Giscard d’Estaing para as do socialista François Mitterrand. No entanto, o sistema francês acabou sobrecarregado em termos de mercado de trabalho, pois o país não estava preparado para o grande número de novos habitantes – dentro desse cenário, imigrantes são mais vulneráveis ao desemprego e ao subemprego.

Tendo em mente o desejo de estudar o Teatro Fórum na prática – conforme foi adiantado, grande parte das oito peças escritas em francês foi criada dentro desse ramo de Teatro do Oprimido –, a intenção é examinar o pragmatismo de Augusto Boal (como autor) por meio da forma: por exemplo, seja de maneira mais sutil ou mais direta, pode-se dizer que todas as peças selecionadas tocam na problemática da crise dos anos 1980 em Paris, com o desemprego e a imigração, entre outros fatores, como marcas sociais da metrópole francesa (principalmente após a independência de ex-colônias).

Assim sendo, a partir da leitura cuidadosa dos textos, vê-se, entre eles, semelhanças linguísticas (afinal, é um brasileiro autodidata escrevendo em uma língua não muito simples), pontos de convergência estéticos (ainda que as técnicas do Teatro do Oprimido, e o Fórum, mais especificamente, estejam em desenvolvimento ali), e também, temáticas centrais – centrais no sentido de o autor estar falando do centro do capitalismo, mas como alguém que nota as interferências da periferia: não é à toa que os assuntos mais comuns discutidos a partir das peças são o mundo do trabalho, a imigração e a emancipação feminina.

Finalmente, essa leitura sugere o impasse como o princípio estrutural dessas peças, uma vez que todos os textos do conjunto se encerram desse jeito: são dramaturgias que põem em causa a sociedade moderna sem indicar um horizonte claro de superação (diferentemente do que propunha o Teatro de Arena nos anos 1960), provocando a plateia com humor (até mórbido) e diálogos super inventivos, nos quais Augusto Boal é dialético e não expõe respostas práticas nem deixa indicações, mas espera por elas.

***Stephanie da Silva Borges** é doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Referências

ANDRADE, Clara de. *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

BEZERRA, Antonia Pereira. Novas dimensões do Teatro-Fórum: arte e política no ambiente de trabalho da indústria. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Lico; ANDRADE, Clara de (Orgs.). *Augusto Boal: arte, pedagogia e política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. p. 97-115.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1980.

BOAL, Augusto [1931-2009]. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BORGES, Stephanie da Silva. *Um caro amigo: dramaturgia, circulação e impasse em oito peças inéditas do exílio francês de Augusto Boal*. 2025. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2025.

COUDRAY, Sophie. *Poétique du Théâtre de l'opprimé*. Belval: les éditions Circé, 2022.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEIXOTO, Fernando. Contra o Teatro Autoritário e Manipulador. In: BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1980. p. 15-18.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e rades*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Nota

[1] Deve-se salientar o diálogo deste trabalho com o Instituto Augusto Boal, na figura de Cecília Boal, que, frente à inexistência de publicações das peças estudadas, enviou-nos os originais dos textos e colocou-nos em contato com fontes de pesquisa na França.

a terra é redonda
existe graças aos nossos leitores e apoiadores
Ajude-nos a manter esta ideia.
CLIQUE AQUI  **CONTRIBUA**