هر موقعیت اخلاقی ـ سیاسی است

نگاهی به زندگی و تئاتر آگوستو بوآل[1]

کارگردانان معدودی هستند که در مورد تأثیر تئاتر بر تغییرات اجتماعی، همچون آگوستو بوآل[2] کارگردان برزیلی، با نوعی عمل‌گرایی مبتکرانه به کندوکاو پرداخته باشند. تعداد معدودی از آنان در این مورد به اندازه‌ی او جدیت داشتند: بوآل در طول زندگی‌اش شاهد انتخابات دهه‌ی ۱۹۶۰، کودتای ۱۹۶۴ و سرکوب‌های بعد از تصویب قانون معروف AI-5 در سال ۱۹۶۸ بود .او در سال ۱۹۷۱ دستگیر، شکنجه و تبعید شد. جذابیت تئاتر بوآل، ناشی از ارتباط موجود بین شیوه‌ی کار او و تغییرات شرایط سیاسی است: او به تبع تغییر شرایط سیاسی در جامعه، سبک تئاترش را دگرگون می‌کند تا بتواند خود را با محدودیت‌های جدید تحمیل شده از سوی دولت سازگار کند. بوآل عقیده دارد تئاتر به معنی دقیق کلمه «یک اسلحه است» (بوآل ۱۹۷۹). بحث درباره‌ی فقر یا بیان اعتراض برای او کافی نیست؛ او می‌خواهد از تئاتر برای مبارزه‌ی عملی با فقر استفاده کند. استفاده‌ی صحیح از سلاح‌ها شرط رسیدن به نتیجه‌ی مطلوب در جنگ است؛ به همین دلیل بوآل نیز نمی‌تواند از تئاتر صرفاً به عنوان ابزاری انتزاعی برای اعلام اعتراض روشنفکرانه استفاده کند. تئاتر او وسیله‌ای برای حمایت مالی از مبارزات چریکی بود و متضمن تمام فوت و فن‌های لازم این کار. کار بوآل مالامال از ترفندهایی برای سازگاری با شرایط اجتماعی است. هر محدودیت جدیدی، واکنشی خلاقانه در پی دارد که از نظر سیاسی هوشمندانه و از نظر فرم هنری، به همان اندازه اصیل است. در مجموعه‌ی آثار او قدرت ابتکار هنری به طور بی‌نظیری با تعهد سیاسی در هم آمیخته است.

در اوایل ۱۹۶۰ بوآل با گروه آرنا تئاتر سائوپائولو، سفری هنری به اقصیٰ نقاط برزیل انجام داد. در طی این سفر، او نمایش‌های پرزرق و برق تبلیغاتی و مبارزه طلبانه‌ای را برای مردم فقیر به صحنه برد. این برنامه‌ها که شبیه مأموریت‌های پرخرج مبلغان مذهبی بودند، طبقه‌ی زجرکشیده را مخاطب قرار می‌دادند و آنان را برای قیام علیه ظلم ترغیب می‌کردند. بوآل در انتخاب مخاطبانش دقیق بود: آلونک‌های واقع در شهر سائوپائولو (که شکافی عظیم بین فقرا و اغنیا به وجود می‌آورد) و مناطق روستایی دورافتاده (که زمین کشاورزان بینوا به دست اربابان طمع کار افتاده بود). بوآل با شور ظلم ستیزش داستان‌های قهرمانانه‌ای را درباره‌ی قیام‌های خونین و پیروزی‌های متهورانه علیه بدبختی به نمایش

---

[1] برگرفته از کتاب «پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر»، شومیت میتر و ماریا شفتسووا، ترجمه‌ی محمد سپاهی و معصومه زمانی، انتشارات بیدگل، ۱۳۹۱.

[2] Augusto Boal

می‌گذاشت. هر اجرا با دعوت به انقلاب پایان می یافت؛ هر چند در این لحظات، گروه مطمئن نبود که انقلاب برای مردمی که نمایش را دیده بودند، دقیقاً چه معنایی دارد. بوآل واقعاً از بی‌عدالتی خشمگین بود و فکر می‌کرد که صادقانه بودن احساسات‌اش، موفقیت کارش را تضمین می‌کند. یک روز او به یکباره به اشتباه خود پی برد؛ روزی که یک کشاورز که (بی‌گمان تحت تأثیر شور انقلابی بازیگران قرار گرفته بود) تعدادی اسلحه به بوآل داد و از او خواست برای مبارزه علیه ارباب جنایتکار منطقه به او بپیوندد. در مقدمه ی کتاب رنگین‌کمان خواسته‌ها بوآل درسی را که از این چالش تکان‌دهنده گرفت، بازگو می‌کند:

> نمایش تبلیغاتی چیز بدی نبود؛ مشکل از آنجا ناشی می‌شد که ما نمی‌توانستیم به نصحیت‌های خودمان عمل کنیم. ما سفیدپوستان مقیم شهری بزرگ بودیم و قادر نبودیم چیز زیادی به زنان سیاه پوست روستایی یاد بدهیم.... پس از همان برخورد اول ـ برخورد با یک کشاورز واقعی گوشت و خون‌دار، نه یک رعیت انتزاعی ـ برخوردی که ضربه‌ای شدید و در عین حال روشنگر بود، دیگر هیچ نمایشنامه‌ای ننوشتم که مردم را نصیحت کند یا «پیامی» بفرستد.

(بوآل ۱۹۹۵)

بوآل در واکنش به این مشکل، طریقه‌ی اجرای نمایشنامه‌هایش را به کل تغییر داد. از آن پس، او به جای اعتراض کلی علیه ظلم و ستم، تنها به طرح مشکلات مشخص تماشاگران پرداخت. او به جای پیشنهاد راه‌حل‌های از پیش آماده، به تماشاگران کمک می‌کرد تا شخصاً نتیجه‌گیری کنند. گروه مسافرت‌هایش را طبق روال سابق ادامه داد؛ ولی دیگر نمایش آماده‌ای در کار نبود. آنان خودشان را به صحنه‌ی یک درگیری می‌رساندند ـ مثلاً کارخانه‌ای در حال اعتصاب ـ و شرایط را بررسی می‌کردند. سپس قسمت اصلی درگیری را دراماتیزه می‌کردند و آن را تا نقطه‌ی بحرانی که نیازمند گره‌گشایی بود، بازی می‌کردند. بعد بازیگران دست نگه می‌داشتند و از تماشاگران (که شرایطشان به نمایش درآمده بود) می‌پرسیدند که بهترین راه برای ادامه ماجرا چیست. تماشاگران می‌توانستند اقدامات خاصی را پیشنهاد دهند و

بازیگر براساس آن صحنه‌ای را فی‌البداهه اجرا می‌کرد. برای حفظ نظم در چنین محیطی، یک مجلس گردان (که در گروه بوآل «جوکر» نامیده می‌شد) هدایت تماشاگران و بازیگران را به عهده می‌گرفت.

مشکل کار با این نوع «دراماتورژی همزمان» این بود که بازیگران بوآل می‌بایست شخصیتی را بداهه‌پردازی کنند که برای تماشاگران بیشتر از خود آنان شناخته شده بود. در یکی از این اجتماعات، زنی به نحوه‌ی اجرای سناریوی پیشنهادی‌اش توسط گروه اعتراض کرد. بوآل که از لجبازی زن خشمگین شده بود، از او خواست تا در صورت تمایل روی صحنه رفته و به بازیگران نشان دهد که دقیقاً چه منظوری دارد. بوآل با کمال تعجب دید که این زن نه تنها این پیشنهاد را پذیرفت بلکه اجرایش چنان گیرا بود که بازیگران با تمام مهارتی که داشتند به گرد پایش نمی‌رسیدند. بوآل می نویسد:

> این واقعیت به ذهنم خطور کرد: زمانی که تماشاگر خودش به روی صحنه آمده و کنش مورد نظر خود را اجرا می‌کند، این کار را به شیوه‌ای شخصی، منحصر به فرد و غیر قابل توصیف انجام می‌دهد؛ انگار فقط او می‌تواند این کار را بکند و هیچ هنرمندی نمی‌تواند جای او را بگیرد. بازیگر روی سن یک مفسر است و در حین تفسیر کردن، کنش‌ها را تحریف می‌کند.

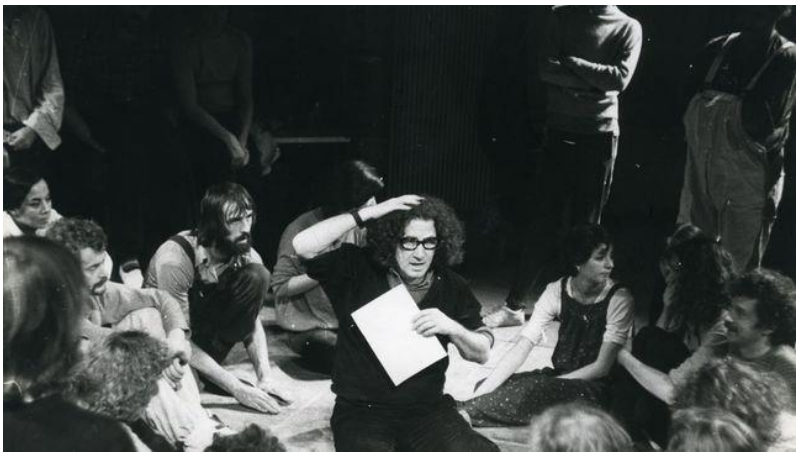
(همان: ۷)

بدین ترتیب «دراماتورژی همزمان» مبدل به «تئاتر شورایی» شد. بازیگران به تحقیقات و ترسیم صحنه‌ها ادامه می‌دادند ولی این بار تماشاگران یکی پس از دیگری به روی صحنه آمده، نقش قهرمان ستم‌دیده را بازی می‌کردند و تا حد توان تئاتریشان، سعی می‌کردند راه حلی پیشنهاد دهند:

> او [تماشاگر] خود نقش قهرمان را به عهده می‌گیرد، کنش دراماتیک را تغییر می‌دهد، راه حل‌هایی را امتحان می‌کند و تدابیری را برای تغییر وضعیت به بحث می‌گذارد. خلاصه اینکه خود را برای کنش‌های واقعی آماده می‌کند. در این حالت شاید تئاتر به خودی خود انقلابی نباشد، ولی بی‌تردید تمرینی برای انقلاب است. تماشاگر آزاد، مانند یک انسان به سوی انجام کنش بال می‌گشاید.

(بوآل ۱۹۷۹)

تحت این شرایط، تماشاگران به قول بوآل، تبدیل به «تماشاگر/ بازیگر» [«شاهد/کنشگر»] می‌شوند: آن‌ها دیگر دریافت کننده‌ی منفعل مداخلات افراد بیگانه نیستند؛ بلکه کسانی هستند که در تلاش برای تسلّط بر سرنوشت خویش، با هم مشارکت می‌کنند.



در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ فشارهای سیاسی روی کار بوآل بیشتر شد؛ به طوری که او برای ادامه شیوه‌ی خاص و کاملاً آزادی که در تئاتر شورایی پیش گرفته بود، احساس خطر کرد. بوآل به جای اینکه با ادامه‌ی مبارزه‌ی کورکورانه علیه ممنوعیت‌های دولت بر اجراهای تهییج آمیز، روانه زندان شود، شیوه‌ای جدید ابداع کرد و آن را «تئاتر نامرئی» نامید. تئاتر نامرئی از گروهی از بازیگران تشکیل می‌شد که یک صحنه‌ی تمرین شده را در مکانی عمومی (مثل یک فروشگاه یا یکی از میادین شهر) اجرا می‌کردند و وانمود می‌کردند که جزیی از مردم عادی و درگیر موقعیتی معمولی و روزمره هستند. «تماشاگران» نمایش، رهگذرانی بودند که تصادفاً «حادثه» را می‌دیدند، غافل از اینکه کل ماجرا نمایشی است که (به دلیل ممنوعیت فعالیت‌های سیاسی) به طور نامحسوس اجرا می‌شود تا اطلاع رسانی کند یا موضوعی را به بحث بگذارد. مثلاً زمانی کـه بوآل در آرژانتین بود متوجه شد اگرچه قانون به فقرا اجازه می‌دهد از رستوران‌ها غذای مجانی بگیرند، اما هیچ اقدامی برای اطلاع عموم از وجود چنین قانونی صورت نمی‌گیرد. به همین خاطر، بازیگران بوآل به طور جداگانه وارد یک رستوران بزرگ شدند و پشت میزهای مختلفی نشستند. «شخصیت اصلی» غذایی را سفارش داد، آن را با کمال قدردانی خورد و سپس به صدای بلند اعلام کرد که نمی‌خواهد صورت‌حساب را بپردازد: قانون این اجازه را می‌داد. وقتی که او گیر افتاد، هنر پیشه‌ی دیگری در نقش وکیل، سراغ مدیر رستوران رفت و توضیح داد که واقعاً چنین قانونی وجود دارد. در نهایت، عده‌ای از مردم حاضر در رستوران نیز به این بحث ملحق شدند. بدین ترتیب، تئاتر نامرئی، اهداف تئاتر شورایی را دنبال می‌کرد ـ یعنی زدن جرقه‌ی یک بحث همگانی و کمک به غلبه بر ظلم و ستم ـ و در عین حال بوآل را از عواقب ناگوار مبارزات علنی مصون می‌داشت.

با افزایش محبوبیت بوآل، تلاش‌های شبکه‌ی پلیس مخفی برای توجیه دستگیری وی نیز بیشتر شد. بوآل به اروپا مهاجرت کرد، ولی فهمید در کشورهایی مانند فرانسه و انگلستان که فضای سیاسی بازتری دارند، عشق او به مبارزه با ظلم علنی و ددمنشانه، تقریباً جایی ندارد. در اروپا کشاورزانی که به دست اربابان جنایتکار از حق مالکیت بر زمین‌هایشان محروم شده باشند، زیاد دیده نمی‌شدند. در اینجا مردم از پلیس مخفی ترسی نداشتند، بلکه از تنهایی می‌ترسیدند. بوآل قبلاً فکر می‌کرد که ترس از خلاء وجودی، در مقایسه با ترس از شکنجه، چیزی تجمّلی محسوب می‌شود. ولی او به تدریج دریافت که تأثیر این نوع ترس، تأثیری شکنجه‌گرانه و به همان اندازه جراحت‌زا بر روان انسان دارد:

مهمترین عامل مرگ و میر در آمریکای لاتین، گرسنگی و در اروپا مصرف بیش از حد مواد مخدر است. ولی مرگ در هر شکلی که باشد باز مرگ است ... من تصمیم گرفتم که به این نوع جدید از ظلم بپردازم...

(بوآل ۱۹۹۵)

«پلیس درون [ذهنی]»، نام سلسله کارگاه‌های آموزشی به سبک تئاتر شورایی بود که بوآل در اوایل دهه ی ۱۹۸۰ در پاریس اداره می‌کرد و در طی آن‌ها نقش سرکوبگرانه‌ی رسانه‌ها، سیستم آموزشی و نهادهای سیاسی را مورد بحث قرار می‌داد؛ عواملی که از دیدگاه بوآل، با تحمیل قید و بندهای اخلاقی زائد، وضعیت انفعالی بیش از حدی را به وجود می‌آوردند. «پلیس درون [ذهنی]» اصطلاحی بود که بوآل برای اشاره به روان‌رنجوری شایع در فرهنگ غرب به کار می‌برد. رنگین‌کمان خواسته‌ها روش ابداعی بوآل برای حل این معضل بود. رنگین‌کمان خواسته‌ها مبتنی بر بداهه‌پردازی است و یک شخصیت اصلی دارد که با کارهای نمایشی بداهه، صحنه را از یک وضعیت غیرقابل تحمل

به یک وضعیت مطلوب تبدیل می‌کند. «سه آرزو» یکی از بداهه پردازی‌های مورد استفاده در رنگین‌کمان خواسته‌ها است:

> کارگردان از شرکت کنندگان می‌خواهد که صحنه را به یک فضای بی‌روح و ایستا تبدیل کنند. شخصیت اصلی حق دارد سه آرزو را روی صحنه عملی کند... شخصیت اصلی وضعیت صحنه را طبق هر کدام از آرزوها تغییر می‌دهد... او آرزوهایش را شخصاً و با دستکاری در صحنه و تغییر فیزیکی آن، عملی می‌کند و با این کار خودش را تغییر می‌دهد.

(همان: ۶۵)

رنگین‌کمان خواسته‌ها تنها به وضعیت جامعه «آن طور که هست» محدود نمی شود، بلکه به جامعه «آن طور که می‌توانست باشد» نیز می‌پردازد.

در سال ۱۹۸۶ بوآل به برزیل بازگشت. در شرایط سیاسی جدید او به عنوان یکی از اعضای شورای شهر ریودوژانیرو انتخاب شد. در این دوره بوآل از تئاتر شورایی برای نظرسنجی در مورد قوانین جدید حوزه‌ی انتخاباتی‌اش استفاده می‌کرد. این «تئاتر قانونگذار» بود: وسیله‌ای که به گروه‌های اقلیت جامعه امکان می‌داد که بتوانند در مورد بهبود وضع خود اظهارنظر کنند. بوآل دوست داشت «رأی دهندگان حق ابراز عقیده داشته باشند، مشکلاتشان را مطرح کنند و مخالفت خود را نشان دهند؛ ما از آنان می‌خواهیم در مسئولیت‌های محول شده به نمایندگی‌شان، مشارکت کنند.» (بوآل ۱۹۹۸). با محول کردن نقش عضو شورای شهر به مردمِ کوچه و خیابان، او نه تنها به حمایت از طبقه‌ی مستضعف پرداخت، بلکه عملاً نشان داد که تئاتر هنوز هم می‌تواند با یک داستان پر تعلیق، جهان واقعی را تغییر دهد.

علی رغم اینکه تئاتر معمولاً مستلزم جدایی تلویحی بین اجراکنندگان و بینندگان است، بوآل تنها با یک مقوله درگیر کار می‌شود: کسانی که مسئولیت تداوم یا نابودی جریان بخصوصی از امور را به عهده می‌گیرند. اینجا مسئله‌ی موفقیت یا شکست یک اقدام انقلابی در بین نیست؛ مسئله معطوف به تصمیمی است که یک فرد برای رفتن به روی سن و اقدامی عملی، اتخاذ می‌کند تا تغییری در وضعیت کنونی ایجاد کند. هر چند متون تئاتری فاصله‌ی زیادی با واقعیت دارند، ولی می‌توانند کمک کنند تا تغییراتی «واقعی» ایجاد کنیم، فعال‌تر شویم، عادت به پذیرش وضعیت فعلی را کنار بگذاریم و آمادگی بیشتری برای پذیرش مسئولیت‌های زندگی کسب کنیم.

پیوست (۱):واژه‌نامه‌ی توصیفی[۱]

پراکسیس (Praxis)

پائولو فریره و دیگران این اصطلاح را برای اشاره به الگویی از اندیشیدن، یادگیری و کنش به کار بردند که به موجب آن نظریه و عمل، مفاهیمی جدا از هم نیستند؛ بلکه به هم متکی و از هم جدایی ناپذیرند. نظریه ریشه در عمل دارد و عمل، تجسم نظریه است.

فرآیند آگاهی‌یابی (conscientização)

اصطلاحی است که با آثار آموزشی پائولو فریره گره خورده است. «آگاهی‌یابی» به معنای فرایند دستیابی به آگاهیِ انتقادی از واقعیت‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، و درک زیربناهای آن‌هاست؛ آگاهی‌ای که درآمیخته با کنش متعهدانه است.

شاهد ـ کنشگر (Spect-actor)

اصطلاح بوآل برای تماشاگری تأمل‌گر است که به بازیگر بدل می‌شود؛ نقشی مشارکتی که مطلوب تئاتر سرکوب‌شدگان است و همزمان، تأمل در موقعیت و مداخله‌ی فعالانه در آن را شامل می‌شود.

دراماتورژی همزمان (Simultaneous Dramaturgy)

یکی از شگردهای تئاتر سرکوب‌شدگان است که تماشاگران موضوع با قصه‌ای را پیشنهاد می‌دهند تا بازیگران آن را بداهه‌سازی کنند. این شگرد را دراماتورژی همزمان می‌نامند زیرا نمایش پیشنهادی تماشاگران بی‌درنگ روی صحنه عملی می‌شود.

---

[۱] برگرفته از کتاب «آگوستو بوآل»، فرانسس بَبِج، ترجمه علی ظفرقهرمانی نژاد، انتشارات فرهنگ نشر نو.

پلیس درون (Cop in the Head)

بوال از این اصطلاح بهره می‌گیرد تا بگوید نیروهای محدودکننده‌ای که مانع از آزادی عمل می‌شوند، گاه می‌توانند در سر (یا درون) خودمان باشند و برآمده از عوامل سرکوبگر بیرونی نباشد. شگردهای رنگین کمان خواسته‌ها به طور ویژه برای تشخیص این «پلیس‌ها» منظور شده‌اند و در پی راه‌های بیرون راندن آن‌ها هستند.

تئاتر مجادله (Forum Theatre)

یکی از روش‌های تئاتر سرکوب‌شدگان است که در آن، بازیگران صحنه‌ای را اجرا می‌کنند که بازنمای یک سرکوب است؛ سپس آن را تکرار می‌کنند تا تماشاگران در آن مداخله کنند و جایگزین پروتاگونیست (= پیش‌برنده‌ی بازی) شوند. این کار با دو هدف انجام می‌شود؛ یافتن راه‌هایی برای مبارزه با سرکوبی خاص و پدید آوردن بیشترین فرصت برای مشارکت.

تئاتر تصاویر (Image Theatre)

شگردهای اصلی تئاتر سرکوب‌شدگان از بدن برای بیان درون مایه‌ها، عواطف و نگرش‌ها بهره می‌گیرند.
مشارکت‌کنندگان از بدن‌های خویش یا بدن دیگران، مجسمه می‌سازند تا موضوع انتخابی را بیان کنند. شگردهای تئاتر تصاویر (دست کم در آغاز) بی کلام هستند.

تئاتر نامرئی (Invisible Theatre)

یکی از شگردهای تئاتر سرکوب‌شدگان است که به موجب آن، صحنه با کنشی از پیش آماده که به یک مسأله‌ی مهم اجتماعی می‌پردازد، طوری در یک مکان همگانی اجرا می‌شود که انگار رویدادی واقعی ـ یا غیر تئاتری ـ است. تئاتر نامرئی در پی برانگیختن واکنش در تماشاگران و ایجاد بحث میان آن‌هاست. آنان هرگز نمی‌دانند آنچه شاهدش بودند قطعه‌ای نمایشی بوده است.

جوکر (Joker)

اجراگردان تئاترهای سرکوب‌شدگان که رابط میان بازیگران و تماشاگران است و هر جا ممکن باشد به تماشاگر کمک می‌کند تا در کنش نمایشی مشارکت کند. بوآل، جوکر را به ماما تشبیه کرده که وظیفه‌اش تسهیل رویداد تئاتریست؛ نه کنترل آن. ایده‌ی نظامی بر پایه‌ی جوکر، نخستین بار به سال ۱۹۶۵ در گروه تئاتر آرنا و با اجرای نمایش زومبی عملی شد؛ ولی از آن زمان دستخوش جرح و تعدیل‌هایی شد.

تئاتر قانون‌گذار (Legislative Theatre)

پروژه‌ای بالنده که به سال ۱۹۹۳ ـ زمانی که بوآل به نمایندگی مجلس پارلمانی ریو دو ژانیرو انتخاب شد ـ در سی.تی.اُ ریو راه‌اندازی شد. هدف تئاتر قانون‌گذار «بُعد تئاتری دادن به سیاست» است و این کار را با برقراری ارتباط مستقیم میان پژوهش‌های متأثر سرکوب‌شدگان در سطح عامه‌ی مردم و فرآیند قانون‌گذاری واقعی انجام می‌دهد.

تئاتر روزنامه (Newspaper Theatre)

یکی از شگردهای تئاتر سرکوب‌شدگان است که از خبرهای روزانه به عنوان مبنایی برای یک اجرای تئاتری بهره می‌گیرد و این کار را در فرآیندی از بررسی و افشای «رسانه‌ای کردن» رویدادها از سوی خود روزنامه‌ها انجام می دهد. سابقه‌ی این روش به دهه ۱۹۳۰ و تجربه‌ی روزنامه‌ی زنده[1] در برنامه‌ی تئاتر فدرال آمریکا باز می‌گردد؛ گرچه بوآل منکر تأثیرپذیری مستقیم از آن است.

رنگین کمان خواسته‌ها (Rainbow of Desire)

اصطلاحی فراگیر برای مجموعه‌ای از شگردهای تئاتر سرکوب‌شدگان است که بوآل هنگام فعالیت در اروپا پدید آورد و از آن‌ها برای بررسی مسائلی بهره گرفت که بُعد فردی ـ روان شناختی آن‌ها برجسته‌تر از بُعد اجتماعی ـ سیاسی

[1] Living Newspaper

آن‌هاست. غالباً رنگین کمان خواسته‌ها را با روان‌نمایشگری مقایسه می‌کنند؛ روش تئاتر درمان‌گرانه‌ای که در آغاز سده‌ی پیش توسط جیکاب مورِنو ـ کنشگر اتریشی پدید آمد.

پیوست (۲): گاه شمار زندگی آگوستو بوآل[۱]

۱۹۳۱	۱۶ مارس در شهر ریو دو ژانیرو (برزیل) به دنیا آمد.
۱۹۴۸	آغاز به تحصیل در رشته‌ی شیمی در دانشگاه برزیل
۱۹۵۲	تحصیل همزمان شیمی و تئاتر در دانشگاه کلمبیای آمریکا
۱۹۵۵	اجرای دو نمایشنامه‌ی اسب و قدیس و خانه‌ی نبش خیابان در هنرکده‌ی مالین نیویورک؛ گرفتن مدرک عالی رشته‌ی شیمی و ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی تئاتر در دانشگاه کلمبیای نیویورک؛ بازگشت به برزیل
۱۹۵۶	پیوستن به گروه آرنا در شهر سائوپائولو با کارگردانی اقتباسی از رمان موش‌ها و آدم‌ها اثر جان اشتاین بک
۱۹۵۷	اجرای نمایش موش‌ها و آدم‌ها؛ پیوستن به جنبش‌های مدافع حقوق بشر
۱۹۶۰	نگارش و کارگردانی نمایش انقلاب در آمریکای لاتین
۱۹۶۴	روی کار آمدن رژیم نظامی ژنرال هومبرتو کاستلو برانکو با کودتا در برزیل؛ کارگردانی نمایش موزیکال اُپینیو در گروه تئاتر آرنا
۱۹۶۵	نگارش و اجرای نمایش موزیکال آرنا از زومبی می‌گوید
۱۹۶۷	عملیاتی کردن نظام جوکر با اجرای نمایش آرنا از چیرادنتیس می‌گوید
۱۹۶۸	اجرای بازار عقاید سائوپائولو در تماشاخانه‌ی خوچ اسکُباخ؛ شروع مرحله‌ی «ملی کردن آثار کلاسیک» با وارد کردن فرهنگ بومی مردم برزیل در متون کلاسیک و غربی، در تئاتر آرنا
۱۹۶۹	ازدواج با سِسیلیا تامیم، روان‌درمان‌گر آرژانتینی و مشاور اصلی بوال در ابداع شیوه‌ی رنگین کمان خواسته‌ها

[۱] برگرفته از کتاب «درباره‌ی آگوستو بوآل و سیستم ژوکر»، آرمان طیران، نشر افراز.
و کتاب «آگوستو بوآل»، فرانسس بَیج، ترجمه علی ظفرقهرمانی نژاد، انتشارات فرهنگ نشر نو.

۱۹۷۰	ابداع شیوه‌ی تئاتر روزنامه‌ای
دهه‌ی ۱۹۷۰	ابداع، گسترش و ترویج تئاتر سرکوب‌شدگان در برزیل
۱۹۷۱	ربودن، زندانی و شکنجه شدن آگوستو بوآل توسط رژیم کودتا و سپس تبعید او به آرژانتین برای ۵ سال
۱۹۷۲ تا ۱۹۷۶	سفر به کشورهای مختلف آمریکای لاتین و ابداع شیوه‌ی تئاتر نامرئی
۱۹۷۴	انتشار نخست کتاب تئاتر سرکوب‌شدگان در آرژانتین. همچنین انتشار کتاب‌های شگردهای تئاتر مردم آمریکای لاتین، ۲۰۰ تمرین و بازی برای بازیگران و نابازیگرانی که می‌خواهند با تئاتر سخن گویند، میزگردهای تئاتر مردمی
۱۹۷۶ تا ۱۹۸۶	اقامت در اروپا؛ ابتدا در پرتغال و سپس در فرانسه
۱۹۷۶	اجرای بازار عقاید پرتغال با گروه آلونک لیسبون
۱۹۷۷	تأسیس نخستین مرکز تئاتر سرکوب‌شدگان (C.T.O) در پاریس
۱۹۷۹	انتشار نخست کتاب تئاتر سرکوب‌شدگان به زبان انگلیسی
۱۹۷۹ تا ۱۹۸۵	ابداع تئاتر تصاویر و تئاتر میدانی (مناظره‌ای، جدلی و شورایی)؛ شهرت جهانی بوآل
دهه‌ی ۱۹۸۰	پیدایش و گسترش شگردهای رنگین کمان خواسته‌ها
۱۹۸۱	برگزاری نخستین جشنواره جهانی تئاتر سرکوب‌شدگان در پاریس
۱۹۸۶	بازگشت به برزیل پس از ۱۵ سال، با فروپاشی حکومت نظامی دیکتاتوری؛ تشکیل دومین مرکز تئاتر سرکوب‌شدگان در ریو دو ژانیرو (C.T.O Rio)
۱۹۹۰	نخستین انتشار کتاب رنگین کمان خواسته‌ها؛ روش تئاتر درمانی بوآل به زبان فرانسه
۱۹۹۲	سخنرانی در کنفرانس ملی تئاتر در دانشگاه‌های آتلانتا و جورجیا؛ چاپ کتاب بازی‌هایی برای بازیگران و نابازیگران به زبان انگلیسی

۱۹۹۲ تا ۱۹۹۶	عملیاتی کردن برنامه‌ی تئاتر قانون‌گذار در برزیل به حکم نمایندگی مجلس پارلمانی
۱۹۹۳	برگزاری فستیوال بین‌المللی تئاتر سرکوب‌شدگان در برزیل
۱۹۹۴	دریافت مدال پابلو پیکاسو از سوی سازمان جهانی یونسکو به خاطر نقش او در تعامل میان فرهنگ‌ها
۱۹۹۵	انتشار کتاب رنگین کمان خواسته‌ها؛ روش تئاتر درمانی بوآل به انگلیسی
۱۹۹۶	حضور در دومین کنفرانس سالیانه‌ی «آموزش و تئاتر ستم‌دیدگان» اوهاما؛ ابداع تئاتر قانون‌گذار
۱۹۹۷	دریافت جایزه‌ی «دستاورد یک عمر» در همایش ملی انجمن تئاتر آموزش عالی در شهر شیکاگو آمریکا
۱۹۹۸	انتشار کتاب تئاتر قانون‌گذار به زبان انگلیسی
۲۰۰۰	برگزار شدن بیش از ۲۰۰ کارگاه در نقاط مختلف جهان که حاصل ایده‌های تئاتری اوست
۲۰۰۱	انتشار کتاب هملت و پسر نانوا؛ زندگی من در تئاتر و سیاست
۲۰۰۲	ویراست و چاپ دوم کتاب بازی‌هایی برای بازیگران و نابازیگران
۲۰۰۶	انتشار کتاب زیبایی‌شناسی سرکوب‌شدگان
۲۰۰۸	دریافت جایزه‌ی «صلح و دموکراسی» از بنیاد داندالک در کشور ایرلند
۲۰۰۸	نامزدی جایزه‌ی جهانی صلح نوبل
۲۷ مارس ۲۰۰۹	انتشار بیانه‌ی روز جهانی تئاتر؛ دریافت عنوان «سفیر جهانی تئاتر» از سوی سازمان یونسکو
۲ می ۲۰۰۹	درگذشت بر اثر سرطان خون