

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES
MESTRADO

GERALDO BRITTO LOPES (GEO BRITTO)

**TEATRO DO OPRIMIDO:
UMA CONSTRUÇÃO PERIFÉRICA-ÉPICA**

UNIVERSIDADE
FEDERAL
FLUMINENSE

NITERÓI
2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES – PPGCA**

GERALDO BRITTO LOPES (GEO BRITTO)

**TEATRO DO OPRIMIDO: UMA CONSTRUÇÃO
PERIFÉRICA-ÉPICA**

Rio de Janeiro

2015

GERALDO BRITTO LOPES (GEO BRITTO)

**TEATRO DO OPRIMIDO: UMA CONSTRUÇÃO
PERIFÉRICA- ÉPICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Teoria e Universidade Federal Fluminense, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Hussak.

Rio de Janeiro

2015

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B862t Britto Lopes, GERALDO
TEATRO DO OPRIMIDO: UMA CONSTRUÇÃO PERIFÉRICA-ÉPICA : A
formação do Teatro do Oprimido: Augusto Boal e a Tradição
Marxista / GERALDO Britto Lopes. - 2016.
295 f.

Orientador: PEDRO HUSSAK VAN VELTHEN.
Coorientador: LUIZ GUILHERME DE BARROS BARROS.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2016.

1. TEATRO DO OPRIMIDO. 2. AUGUSTO BOAL. 3. MARXISMO. 4.
Brecht e Piscator. 5. Produção intelectual. I. VAN VELTHEN,
PEDRO HUSSAK, orientador. II. BARROS, LUIZ GUILHERME DE
BARROS, coorientador. III. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. IV. Título.

CDD - XXX

GERALDO BRITTO LOPES (GEO BRITTO)

**TEATRO DO OPRIMIDO: UMA CONSTRUÇÃO
PERIFÉRICA- ÉPICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Teoria e Universidade Federal Fluminense, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Hussak.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Pedro Hussak (PPGCA/UFF) Orientador

Prof. título. Nome completo – FACULDADE
Examinador

Prof. título. Nome completo – FACULDADE
Examinador

Assinatura do Aluno

AGRADECIMENTOS

Esse é um trabalho fruto de muitas mãos, pés, cabeças, corpos e corações, muitos corações. Gostaria de agradecer a todas e a todos os professores e orientadores por onde andei, os das escolas e os da vida. Na escola, a professora Graça, de matemática e ciências na 5^a série, a professora Sônia, de História na 7^a série, ao professor Carlos, de Física, ao professor Isola, de Química e Raul, de Português. Na universidade, a professora Lélia Gonzalez e Reginaldo DiPiero. Ao professor de teatro Ricardo Kowosvky. Agradecer à Capes pela bolsa e aos “últimos” nessa etapa na UFF, em especial ao meu orientador Pedro Hussak por sua paciência, crítica, sugestões, cobranças e afeto.

Gostaria de agradecer a todos os amigos e amigas, pelas brincadeiras, os estudos, os momentos lúdicos e de mais formalidade, todos os momentos importantes e que muito me ajudaram. A minha pior inimiga, Marici Passini, com amor.

Gostaria de agradecer ao Centro de Teatro do Oprimido, em especial a todos os seus integrantes: Bárbara Santos, Helen Sarapeck, Olivar Bendelak, Claudete Felix, Cláudia Simone, Flávio Sanctum, Alessandro Conceição, Monique Rodrigues, e Graça Silva por estes muitos, muitos, muitos momentos de alegria, de luta, de tristeza, de conhecimento, de risos, de choros, de vida. E, em mais que especial, ao amigo, companheiro, parceiro, militante, diretor artístico e mestre, Augusto Boal.

Gostaria de agradecer à minha mãe, a meu pai e à minha vovó, que infelizmente não estão presentes aqui, pois se estivessem, com certeza estariam na primeira fila. Com eles aprendi o que é o amor e o amar. E ao meu irmão, Antonio Julio, à minha cunhada, Carla Rosane e às minhas sobrinhas, Diana e Joana, por abrilhantarem a minha vida com as suas cosquinhas.

E queria agradecer principalmente a uma pessoa que mais do que me ajudou nesse processo. Alguém que teve presente em todos os momentos me ajudando, dialogando, incentivando, sorrindo, me amando e eu a ela. Dedicar então, às abelhas que fazem uma primavera; não existem muitas, são raras; na verdade só existe uma: só ela é capaz de fazer uma primavera. É você, Debora Lembi Neves, com amor.

RESUMO

O presente trabalho é uma busca de entendimento do processo de construção da metodologia chamada Teatro do Oprimido, hoje uma das metodologias teatrais mais utilizadas no mundo. Para tanto, procura-se perfazer a sua genealogia estudando suas fontes e buscando entender o processo e os procedimentos teóricos e práticos que foram sendo criados, debatidos, descartados, aproveitados, transformados. Busca-se, assim, discutir o percurso histórico de Augusto Boal, o sistematizador dessa metodologia (enquanto maneira de proceder), não de forma biográfica, mas sim, paralela-transversal, pontuando as histórias e as impregnações vivenciadas por ele e por seus parceiros diretos e indiretos desde sua introdução na arte teatral nos anos 50 no Brasil, principalmente via o Teatro Experimental do Negro. Este trabalho visa contextualizar esse momento, focando na etapa na qual Boal viveu nos Estados Unidos, em que teve não apenas sua “formação acadêmica” na Columbia University, como também vivências igualmente importantes para a sua formação, com Langston Hughes, no Harlem, nos Teatros Broadway e off-Broadway e Actors Studio. Este período termina com a direção de sua primeira peça. Na sequência do trabalho, enfoca-se o retorno de Boal ao Brasil e sua relação com todo o contexto do debate estético e político da época: Arena, divergências com PCB, outras correntes de esquerda, naturalismo, realismo, Teatro Político, Popular, Épico, guerrilha. Analisa-se, assim, a primeira proposta de uma técnica do Teatro do Oprimido, o Teatro-Jornal. Procura-se compreender como foi possível esse processo, discutindo quais influências teóricas que ajudaram Boal a formar sua proposta: a estética marxista – Brecht, Lukács, Benjamin – e os latinos; o debate do nacional popular, Abdias Nascimento, Antonio Candido e Roberto Schwarz.

Palavras-chave: Boal. Teatro do Oprimido. Periférico-Brechtiano. Arte e Política.

ABSTRACT

This work is a search for understanding the methodology called the process of constructing Theatre of the Oppressed, now one of the most theatrical methodologies used worldwide. In order to better understand the Oppressed Theatre in this I believe that nothing better to understand its past. Seeking to understand the process and the theoretical and practical precedents that were being created, discussed, discarded, leveraged, transformed. Which somehow has its historical path seeking the path of Augusto Boal, who was to systematize the methodology (as a way to proceed), not the biographical form, but parallel-cross but punctuating the stories and impregnations experienced by him and its direct and indirect partners since its introduction in the theatrical art in the 50s in Brazil, mainly via the Experimental Theatre of the Negro, and there also contextualizing this time. Going to your step in the United States where he had his "academic" at Columbia University, but not only already including their experiences with Langston Hughes, Harlem, Broadway theaters and off-Broadway, Actors Studio ending with his first direction of a play yours. After the arrival in Brazil, the Arena, the political and artistic debate, differences with PCB, other left currents, naturalism, realism, Political Theater, Popular, epic, guerrillas to reach a first proposal, the first Technical Theatre oppressed that was the Theatre-Journal. How could this process, which influences the theoretical Marxist aesthetics - Brecht, Lukács, Benjamin - and Latinos, the popular national debate, the Brazilian, universal, private- Abdias Nascimento, Antonio Candido, Roberto Schwarz. Because this salad is expressed and how the end was served and eaten.

Seek open doors in some only open, others inside the house and come to the living room, the other rooms and even sleep on the beds. But present possibilities of inconclusive research but introductory perhaps provocative ...

Keywords: Boal. Theatre of the Oppressed. Peripheral-Brechtian. Art and Politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
UM PASSEIO PELA TEORIA DAS ARTES E CIÊNCIAS SOCIAIS.....	20
CAPÍTULO 1: BOAL CONHECE O TEATRO E A VIDA QUE LEVA AO TEATRO/O RIO DE JANEIRO CONTINUAVA LINDO.....	28
1.1 Abdias conta a Boal.....	34
CAPÍTULO 2: BOAL NA TERRA DO TIO SAM.....	55
2.1 Boal nos EUA.....	55
2.1.1 Boal e os Estados Unidos.....	63
2.2 Norris Houghton.....	63
2.3 John Gassner, o Hegel de Boal.....	68
2.3.1 As aulas e seus conteúdos: Dramatic Workshop.....	71
2.3.2 As peças.....	86
2.3.3 Depois de Abdias, agora era a vez de outro artista e líder negro: Langston Hughes.....	106
2.3.4 Augusto Boal, o crítico.....	111
2.5.5 O Actors Studio e Boal, um momento de prática.....	114
CAPÍTULO 3 – MOMENTOS DE PRÁXIS REVOLUCIONÁRIA PARA O TEATRO?.....	132
3.1 Tudo ao mesmo tempo agora.....	151
3.2 Etapa nacional.....	164
3.3 Nacionalização dos clássicos.....	184
3.4 Os musicais.....	203
3.5 Piscator.....	226
3.6 Uma possibilidade de romper com a engrenagem: Teatro Jornal.....	245
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	267
REFERÊNCIAS.....	283

INTRODUÇÃO

A linguagem tornou inequivocamente claro que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, mas antes muito mais seu médium. Ela é o médium do que é vivido, assim como o subsolo é o médium no qual as antigas cidades estão enterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado enterrado deve comportar-se como um homem que escava. Sobretudo, ele não deve temer retornar sempre novamente à mesma matéria (Sachverhalt); espalhá-la como se espalha a terra para revolvê-la, como se revolve a terra. Pois a “matéria” não é nada mais que camadas que entregam seus segredos apenas para a mais meticulosa exploração e por isso a escavação vale à pena. Ou seja, as imagens que rebentam das associações iniciais ficam como preciosidades nos aposentos da nossa própria compreensão posterior, como torsos nas galerias dos colecionadores. E é seguramente útil avançar escavar segundo um planejamento. Ainda não menos indispensável é o cuidadoso, tateante golpe da pá na terra escura. E se engana a si mesmo aquele que apenas faz o inventário das descobertas e não é capaz de indicar no solo de hoje o lugar onde ele guarda o antigo. Assim, as autênticas lembranças não devem tanto proceder a relatórios, mas indicar precisamente o lugar no qual o pesquisador se apoderou delas. Em sentido estrito a verdadeira lembrança deve fornecer épica e rapsodicamente uma imagem daquele se lembra da mesma forma como um bom relatório arqueológico deve informar não apenas as camadas de onde provêm seus objetos encontrados, como também, sobretudo, aquelas outras camadas que antes foi preciso penetrar.¹

Escavar e Lembrar
(Walter Benjamin)

Esta dissertação é um projeto que vem sendo gestado há vários anos. Não do ponto de vista teórico, mas principalmente prático. Posso dizer que desde o início dos anos 90, quando tive o primeiro contato com Boal. Havia acabado de me mudar para a “Cidade Maravilhosa” e desejava fazer teatro. Era parente distante da teatróloga Maria Clara Machado, então comecei minhas primeiras aulas de teatro no Tablado e simultaneamente entrava para a faculdade de Ciências Sociais. Era 1989, um ano de muitas mobilizações e da campanha de Luiz Inácio Lula da Silva. Eram muitas coisas juntas acontecendo, muita informação.

No Tablado, meu professor Ricardo Kosovski, um dia nos disse: “amanhã faremos Teatro-Invisível”. Fui à biblioteca e descobri: Teatro-Invisível, Teatro-Fórum, Teatro-Imagem e por fim, Teatro do Oprimido e Augusto Boal. É esse o teatro que quero fazer, político, artístico, participativo, inventivo, divertido.

¹ Tradução de Pedro Hussak, não publicada.

Ao mesmo tempo, estamos inseridos num contexto sócio-político referente ao ano da primeira eleição livre e democrática no Brasil. O país respira, come, vomita e explode política. Inúmeros debates e na universidade várias discussões. Estou num departamento de Ciências Sociais, todo dia um conflito, uma disputa de voto a voto. Comícios, festas, vivências...

Lula perde, mas se tenta manter a militância, o sonho... Augusto Boal inventa um espetáculo chamado *Somos mais de 31 milhões, e agora?* São os eleitores de Lula e da frente de esquerda. Existia um grande refluxo, mas ao mesmo tempo, alguns movimentos continuaram suas lutas. A arte estava cada vez mais embrenhada como proposta nas novas mobilizações.

Em 1990, acontece o evento Terra e Democracia do IBASE, no Aterro do Flamengo. Boal é convidado para dirigir um espaço, chamando vários movimentos. Naquela época, estabeleci contato com Silvia Balestreri, hoje professora de teatro da UFRS, que na época trabalhava com Boal. E fui ao encontro dessas pessoas. Éramos estudantes, sem-terra, trabalhadores, cerca de 100 pessoas. Estávamos na Casa Paschoal Carlos Magno, onde Boal ensaiava simultaneamente vários grupos com sua equipe. No meio dessa confusão, eu com uma câmera de filmar. Num desses momentos de intervalo, a Silvia me apresentou a ele. Armo a câmera e disparo “Brecht + Stanislavski = Boal?”. Ele olha para mim e começa a rir. “Nossa, já começa assim?” e continua rindo. Fala da importância dos dois grandes autores, e suas influências. Depois de mais uma ou duas perguntas “obvias”, mas ele responde de forma simpática, ele é chamado para ajudar num outro ensaio. O evento é amanhã e temos - já coloco na 3ª pessoa do plural, pois já estou no time para nunca mais sair – de ensaiar. No dia seguinte, várias performances de Teatro-Fórum, Teatro-Imagem, Teatro-Invisível ocupam o Aterro do Flamengo e vários outros pontos do Rio de Janeiro.

A partir desse contato, minha trajetória é iniciada e não termina aqui, mas se dá em um novo rumo. Fiz o curso de Ciências Sociais, me integrando ao movimento estudantil, participando ativamente do movimento “Fora Collor”. Sendo do DCE da PUC, mas sempre acompanhando o trabalho de Boal e do Centro de Teatro do Oprimido. Teatralizávamos as manifestações, muito teatro, performance, música. Nessa época, isso era uma grande novidade no Rio. Hoje, felizmente existem muitos outros

grupos que entenderam a força e a potência da arte para ações deste tipo. Mas também muitos outros, digo os de esquerda, que acham que não fazemos teatro, mas política e os que acham que não fazemos política, mas teatro. Ficamos ali no ponto de equilíbrio onde os dois se encontram. Quando observam e dizem “isso não é teatro” ou “isso não é política”, para mim é a senha de que estamos no caminho certo.

Vem a campanha de Boal e vamos para as ruas fazer mais teatro, mais política. Boal é eleito, se estabelece o Mandato Político-Teatral de Augusto Boal, em que criamos mais de 40 grupos em toda a cidade do Rio de Janeiro: em favelas, hospitais psiquiátricos, escolas, idosos, mulheres, sem-terra, ecologistas e muitos outros. Simultaneamente, vou concluindo meu curso de Ciências Sociais com várias interrogações a partir de vários estímulos advindos de professores como Lélia Gonzalez, Reginaldo DiPiero e outros. Aprofundo-me no estudo do marxismo: Lukács? Brecht? Benjamin? Como podem me ajudar hoje? Como podem contribuir com a prática do Teatro do Oprimido. Tenho a oportunidade de ter aulas também com Leandro Konder e participar de grupos de estudos. Em 1994, me formo com uma monografia sobre Teatro do Oprimido e Paulo Freire. Termina a universidade e agora tenho condição de me dedicar totalmente ao Teatro do Oprimido.

Passado algum tempo, a partir do trabalho prático com o Teatro do Oprimido e da necessidade de sistematizar todo o trabalho que estava fazendo, comecei a repensar a possibilidade de retorno à universidade para melhor entender o que fazia, faço e quero continuar fazendo.

Acredito que esta dissertação esteja no limite entre arte e política. Uma relação que não é simples e que é ainda muito debatida. Inclusive, alguns chegam a dizer que arte e política não têm relação e se sabe bem, cada vez mais, que essa opinião também é uma posição política. Dentro desse debate, sou uma pessoa que tem uma formação nas Ciências Sociais, mas desde o meu período universitário já buscava fazer essa ponte com a Arte. Ainda durante a universidade tive contato com o Teatro do Oprimido, que para mim foi uma grande descoberta respondendo a algumas perguntas sobre essa relação entre arte e política e ao mesmo tempo trazendo novas perguntas. Acredito que dentro dessas minhas dúvidas sobre a relação arte e política entra diretamente essa

pesquisa ao estudar a história da formação de um método que acredita piamente na conexão direta entre arte e política.

A práxis de Augusto Boal, de uma forma ou de outra, sempre esteve presente nessa relação práxis artística-sociológica ou sociológica e artística. Dentro dessa relação, entre essas dúvidas e perguntas, nasce a presente pesquisa.

Assim, este trabalho nasce dessa angústia e busca. Nesta dissertação, o leitor não irá encontrar uma longa parte explicativa sobre como funciona, como começou e o que é o Teatro do Oprimido. Pelo menos não na maneira convencional e que muitas vezes reproduz o que já está muito bem escrito nos livros de Boal. Essa dissertação vai traçar uma arqueologia para tentar entender como a estética marxista, os debates e momentos históricos pelos quais Boal passou em diferentes países – Brasil, Estados Unidos, Argentina, Peru e outros – bem como os fundamentos teóricos e práticos, sensíveis e racionais, a importação e a criação de teorias críticas que tanto estiveram presentes no Brasil, nesse país periférico do capitalismo e como influenciou a formação e sistematização da teoria e prática do Teatro do Oprimido.

Como historicizar esse momento e a partir de inúmeras informações objetivas e subjetivas que faziam parte desses anos que vão de fim dos anos 40 ao início dos anos 70? “Historicizar sempre²” como diz Jameson (1992), buscando fazer uma análise desse processo a partir de uma narrativa histórica marxista. Acredito que esse olhar ao passado pode me ajudar muito nesse momento presente. Pois da mesma maneira na qual que Augusto Boal criou uma forma nova, claramente de esquerda e crítica com suas diversas influências num momento conturbado da história latino americana; hoje vivemos um momento de “democracia”, mas de muitas dúvidas sobre as reais possibilidades de mudanças e do tamanho destas mudanças. A arte pode ajudar nesse processo? De acordo com Boal: “Quando me perguntam quais foram as minhas influências artísticas, sempre respondo a verdade: todas as pessoas inteligentes – não só as letradas, mas também as analfabetas”.³

² JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

³ ALMADA, Izaías. BOAL: Embaixador do Teatro Brasileiro. Disponível em: https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/almada_monografia_boal.pdf. Acesso em: 21/06/2015

Esse trabalho pode ser inspirado em *Escavar e lembrar*, citado na epígrafe, de Walter Benjamin. Eu trabalhei com Boal por cerca de 20 anos e agora aprofundo essa relação sobre a pesquisa do Teatro do Oprimido, dialogando como Boal chegou até ele. Como posso fazer essa arqueologia de escavar e lembrar? Cada coisa buscada e descoberta desperta outras na imaginação e na memória de um “objeto” de estudo, que poderia dizer ser eu também parte deste. Talvez até mesmo uma concretização do que o Teatro do Oprimido busca ser, romper a relação entre sujeito e objeto. Neste sentido, este trabalho não é uma biografia de Augusto Boal, mas é impossível entender a construção do Teatro do Oprimido sem os inúmeros processos, influências e diálogos que Boal teve, enquanto sistematizador da metodologia. Seria como querer saber da formação da psicanálise sem conhecer o trabalho e a vida de Sigmund Freud e de seus parceiros e contatos próximos.

Deste modo, meu ponto de partida consiste em reorganizar, reencontrar, reaprender, a partir de fragmentos da história de diferentes momentos no mundo, em que estava presente Boal, às vezes um pouco antes, às vezes depois. São pedaços, fragmentos da história interna e externa de grupos e pessoas, em especial Boal, talvez como Benjamin – buscando construir, imaginar imagens, textos e vozes de passado e de presente, talvez de um futuro, de um processo pelo qual eu interrogo e busco responder de diferentes maneiras, mas com certeza trazendo o presente para o qual buscamos construir. Aqui e agora, ontem e hoje, buscando espaços e pistas para uma história de um método. Abrindo, mostrando, expondo instantes e momentos de um passado que busco auxílio para conectá-los com o futuro e se encontrarem de alguma forma, com uma nova forma, com uma alternativa a ser vista e admirada, talvez. E trazendo assim, um novo sentido que surja a partir desse diálogo entre essas velhas informações trançadas em novas associações para o que sabemos hoje sobre o Teatro do Oprimido.

Busco também mostrar outras vozes, momentos e imagens que possam permitir e não se limitar somente à minha subjetividade de pesquisador, mas auxiliar outras visões. Em que cada experiência está cruzada pela história estética e política, podendo formar caleidoscópios e ampliando as possibilidades de compreensão.

Nessa caminhada eu vou abrir o que irei chamar de “portas”, e serão várias. Cada uma delas cabe um mundo, um universo. Com certeza não darei conta de todas

elas, afinal universos (nem sei se posso dizer no plural) são como sabemos, ou supomos, infinitos em tamanho, de informações e principalmente interpretações, “escavando e lembrando”.

Minha pesquisa realizada sobre essa caminhada de Boal começa no Brasil, no fim dos anos 40 e vai para os Estados Unidos, voltando em seguida para o Brasil e terminando na vasta imensidão da América Latina. São cerca de 20 anos que mudaram a história do teatro e das artes no Brasil e no mundo. Para esse trabalho, pesquisei (pesquiso) em alguns arquivos aqui e alhures. Brasil: Arquivo do Estado de São Paulo, Arquivo Miroel Silveira-USP, Arquivo Augusto Boal-UFRJ/Letras, Ipeafro-Abdias Nascimento, Hemeroteca Digital Brasileira/Biblioteca Nacional, Arena conta Arena 50 anos (site). Estados Unidos: Public Library New York, Columbia University, New School for Social Research, University of Texas/Performing Arts Collections Harry Ransom Center, Yale University Library Manuscripts and Archives/John Gassner Papers, Yale University Library /Beinecke Rare Book and Manuscript Library/Langston Hughes Papers, Erwin Piscator Papers" at Southern Illinois University Carbondale. International Center for the Arts of the Americas (ICAA) Europa: Bertolt-Brecht-Archiv Sammlung Handschriften.

Além da pesquisa em arquivos, foram realizadas várias entrevistas e também aproveitadas algumas já realizadas em livros e sites. Farei uma divisão entre as ao vivo/telefone, por email e as não feitas por mim: Ao vivo/telephone/email: Adriano Diogo, Albertina Costa, Cecilia Thompson, Cecilia Thunin, Celso Frateshi, Cesar Vieira, Dulce Muniz, Elisa Nascimento, Emir Sader, Frei Betto, Gerson Knispel, J.A.Giannotti, Iná Camargo Costa, Isaias Almada, Jacob Guinsburg, Lauro Cesar Muniz, Lorena Verzero, Maria Silvia Betti, Maria Tereza Vargas, Nanci Fernandes, Nelson Xavier, Ottaviano de Fiore, Paul Singer, Renata Pallotini, Ricardo Talento, Ricardo Ohtake, Roberto Schwartz, Sergio Ferro, Sylvio Zilbert e Vera Gertz. Entrevista em livros e internet: Gianfrancesco Guarnieri, Nestor Garcia Canclini, Norman Briski, Al Pacino, Stela Adler, Harold Clurman, Lee Strasberg, Eric Bentley.

Minha abordagem analisa a formação intelectual de Augusto Boal e seus diálogos nesse processo criativo. A lógica do capitalismo é pensar cada indivíduo de forma isolada, onde apenas se somam e teríamos uma vida social como produtos

apartados das relações objetivas e subjetivas que realizamos. Os chamados artistas ou intelectuais figuram nas suas torres de marfim enquanto criadores da sua teoria e prática que entregam magnificamente à sociedade. Augusto Boal é uma prova e uma oposição total a essa ideia, um ser-coletivo, o que Lucien Goldmann chamaria de “sujeito transindividual, um ponto de partida da ação e do conhecimento para a dialética, o fundamento ontológico da História é a relação do ser humano com os outros seres humanos, o fato de que o Eu individual só existe por detrás da comunidade.”⁴ Assim, todos interagem e agem, dialogam e influenciam na construção de diferentes conhecimentos.

No caso de Boal, essa comunidade foi ampla, não se limitando somente a um país, uma cultura, uma língua, muitos diálogos, em diferentes culturas e línguas. Situação de tortura, banimento e outros problemas e ao mesmo tempo desafios. Onde está sua comunidade?

Sensação estranha: a cidade não precisava de mim! Se não existisse, eu não faria falta. Na minha terra eu fazia diferença, mesmo mínima. Em Buenos Aires, nenhuma. Me sentia invisível. Me olhava no espelho vazio e todo mundo tinha ido embora – até eu! Difícil fazer a barba quando não se vê a imagem... Claro que o Brasil inteiro podia viver sem mim – por muito tempo viveu, diga-se – mas fiz diferença, sei. (...) Em Buenos Aires, senti o significado da palavra raízes... quando as perdi. Quando as tinha, não sabia. Perdidas, dei falta.⁵

Esse processo de formação transformadora que Boal vivencia e propõe que outros vivenciem não é uma questão recente. Marx no Manifesto Comunista escreve:

Nos períodos em que a luta de classes se aproxima da hora decisiva, o processo de dissolução da classe dominante e, de fato, de toda velha sociedade, adquire um caráter tão violento e agudo que uma pequena parte da classe dominante se desliga desta, juntando-se a classe revolucionária, a classe que tem o futuro em suas mãos. Portanto, assim como outrora uma parte da nobreza juntou-se a burguesia, hoje uma parte da burguesia passa-se para o lado do proletariado, principalmente o setor dos ideólogos burgueses que chegaram a compreender teoricamente o movimento histórico em seu conjunto.⁶

Podemos dizer que não uma parte da burguesia em geral, mas sim dos ideólogos pequeno-burgueses e acontece não somente “na hora decisiva” ou quando classe

⁴ GOLDMANN, L. *Les sciences humaines et la philosophic*, Paris: Gonthier, 1966. p. 24-25.

⁵ BOAL, Augusto. *Hamlet, o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000. p. 297.

⁶ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998.

dominante em “dissolução”, mas podendo ocorrer em diferentes momentos da luta de classes... Esta pesquisa se propõe estudar através do materialismo histórico esse processo do próprio Boal e sua maior criação, o Teatro do Oprimido. Desta forma, alguns pontos importantes têm de ser levantados: a ideologia política e estética de Boal só pode ser compreendida a partir de suas relações com o conjunto global de sua obra e conseqüentemente, de sua visão de mundo. Essas concepções ideológicas, políticas e estéticas serão trabalhadas enquanto objetos históricos e a partir de suas relações dialéticas com as relações de produção, o processo de luta de classes, conflitos políticos e estéticos, enfocando ainda o seu modo de vida, seus pensamentos, desejos e práticas.

Os fatos isolados e abstratos não fazem parte do inteiro de um todo social, da unidade e do processo histórico, por isso não serão levados em conta. A relação histórica, socioeconômica, e político-social não é exterior à análise dos sistemas ideológicos e culturais. É esta relação que preenche, ilustra a estrutura de maneira significativa a obra política, artística e filosófica, permitindo o entendimento de sua gênese, seu processo de formação enquanto ser humano a compreensão do sentido das suas criações.

A formação da teoria e prática anti-capitalista de Augusto Boal e conseqüentemente a sistematização da proposta do Teatro do Oprimido deve vir junto com uma análise das condições históricas e culturais nestes diferentes momentos e locais. Não se trata de um estudo do “meio” ou das “influências” no sentido tradicional e acadêmico. O que interessa não é o “meio”, num sentido superficial, mas a abordagem da radicalização de sua categoria social, a partir de seu momento histórico e de sua complexa relação com as classes sociais. Não “explica” a influência de determinado autor, mas por que naquele determinado momento ele se utilizou deste ou daquele, visto que a própria forma de “recepção” já é em si um fato social e cultural complexo e instigante de se compreender. Para isso também se faz necessário compreender um pouco a época em que Boal vivia e o que estava acontecendo. Buscando inclusive fazer essa pesquisa a partir das pessoas que dialogaram com Boal no seu processo, mesmo que seja antes de se relacionarem diretamente ou indiretamente com ele e toda essa diversidade de “mundos”: de Rio de Janeiro fins de 1940, Nova York início 1950, São Paulo 1956 e Argentina/America Latina 1970.

É sabido que os intelectuais não são uma classe, mas sim uma categoria social que não se define no seu processo de produção, mas por sua relação com as instâncias extra-econômicas da estrutura social, se definindo por sua relação com a superestrutura ideológica. Estes são os produtores, e produtos obviamente, diretos da esfera ideológica, os criadores dos produtos ideológico-culturais. Enquanto categoria social estão mais afastados, em princípio, do processo de produção material, gozando assim de certa autonomia.

Como categoria social, é compreensível que seu processo de formação passe por mediações ético-culturais e político-morais. Os intelectuais em geral vivem num mundo regido pelo qualitativo: o belo, o feio, o certo o errado. Neste sentido, eles se encontram “naturalmente” em contradição com o mundo capitalista que é regido por trocas quantitativas, os valores de troca. Para o artista, a peça de teatro antes de tudo é bela, para o capitalismo ela custou R\$ 1.000.000,00 para ser produzida. Seriam como dois “mundos” diferenciados. Obviamente, esta não é uma relação engessada, o universo quantitativo está em constante expansão e querendo engolir o universo qualitativo, vide todo o processo vivido pela industrial cultural, considerando que sabemos que a arte, seja ela qual for, onde for feita e da forma que for produzida, está dentro do capitalismo, não existe o “fora” do capitalismo. O intelectual crítico precisa ter a consciência dessa luta constante que tem de realizar ao produzir e na forma que produz, para resistir a essa ameaça e buscar sua transformação.

Desta forma, buscarei percorrer esses diferentes momentos de Augusto Boal, relacionando-os com as conjunturas históricas, políticas e culturais de cada momento. Serão, como disse anteriormente, portas que se abrirão. E que espero possam ser aprofundadas futuramente.

A gente tem influência de todo mundo que é inteligente, de todo mundo que é criador. A gente pega e fala assim: eu fui influenciado por tal autor... Tá deixando de lado tanta outra gente que nos influenciou também que é até injusto pegar e citar Shakespeare, citar Cervantes, citar Stanislavski, citar esta gente toda... Claro que elas me influenciaram poderosamente! **Mas também me influenciou poderosamente a vida social, a vida vendo as pessoas, vendo as conversas... Os amigos me influenciaram enormemente.** Então você fala: eu fui influenciado por Eurípedes, mais do que por Ésquilo; fui influenciado mais por Molière do que por Racine... Quer dizer você tá deixando de lado... E os amigos que também te influenciaram, que te trouxeram um estímulo enorme, às vezes, tocando uma música, inventando uma música, às vezes discutindo... Às vezes, num debate, num diálogo, né?

Então a gente é influenciado muito pelos amigos, pelas pessoas com as quais convive, né? Isso é uma influência literária, é uma influência artística extremamente importante, que eu prezo enormemente. Meus amigos me influenciaram enormemente. **Eu acho que todo meu trabalho sem os meus amigos, não teria existido. Quer dizer, ele teria sido completamente outro. Quer dizer, a gente fala das influências do livro, mas das influências que vem através das vivências de outras pessoas.** Às vezes, eu fui influenciado por filósofos que eu não li, mas meus amigos leram. Então, quando eles vieram me... Comentar, já vieram com a sua visão das coisas também. E isto também é estimulante, isto também é criativo. Quem mais me influenciou foram todos os meus amigos, foram todos os escritores inteligentes, foram todas as pessoas criativas. (Entrevista - Boal)⁷

Em princípio, a proposta dessa dissertação inclui um debate sobre o conceito de arte e sua construção histórica e suas formas, relações com os meios de produção e também uma abordagem da conjuntura por onde Boal passou e se impregnou. Vou usar aqui um conceito, com toda a possibilidade de licença poética de **impregnar**, termo que significa fazer penetrar uma substância num corpo: impregnar de aromas o ambiente. Imbuir, encher: impregnar o espírito de bons propósitos – assim, acredito que ele é mais amplo do que o conhecido termo “influenciar”, acredito também que o impregnar nos permite ir além e incluir noções não somente objetivas, mas subjetivas do que se estava vivendo em diferentes momentos por Boal e seus parceiros, seus grupos, amigos e companheiros.

Vou buscar entender o que esta impregnação significa na produção de uma arte e como realizar uma arte que seja crítica, que seja transformadora. Pegando o exemplo do Teatro do Oprimido como possibilidade, mas mostrando seu histórico e suas influências desde o momento que Boal “nasce” para o mundo do teatro. Mesmo com sua autobiografia colocando as influências desde criança com os livros de comprados pela família. Mas aponto também aqui os primeiros momentos de participação mais coletiva e de criação de cenas que estou localizando justamente no fim dos anos 40 quando Boal tem contato com Nelson Rodrigues e principalmente com Abdias Nascimento.

Depois vem a sua ida aos Estados Unidos e o impregnar acadêmico – via a universidade da Columbia, e em especial, através de seu principal professor, John Gassner. O impregnar da vivência junto ao movimento artístico e negro por meio de Langston Hughes e finalmente, o impregnar prático via Actors Studio – com Strasberg, Clurman e Kazan – essa tríade compõe a estrutura de formação de Boal naqueles anos

⁷ ALTIERI, Antonio Luiz de Quadros. *A cultura do teatro de Augusto Boal: processos socioeducativos*. Campinas, SP: [s.n.], 2012, p.22.

de 1953/54 em Nova York.

Após isso, já no Brasil, é traçada a sua história, digamos, mais conhecida, que é o próprio Teatro de Arena e sua formação, principalmente no que diz respeito ao debate do estético e da política de suas produções, mas também da impregnação dos debates da Faculdade de Filosofia da Maria Antônia, os bares, as relações, amizade, militância, guerrilha e exílio. Então, busquei mostrar a fluidez desse processo que vai provocar em Boal e vice-versa, numa relação dialética que não basta saber o que se lia, mas também o que se praticava, o que se sentia. Afinal, estamos falando da criação de uma metodologia cênica, de artes cênicas e ao mesmo tempo de algo que não é uma obra de arte, um texto teatral. Pois, mesmo analisando somente um texto teatral, este poderia sofrer várias interpretações por si só e outras mais a partir de diferentes formas de montagem, teatro não é só texto, mas a forma que este texto é encenado. Assim, poderia dizer que o objeto de análise aqui não é algo concreto, pois se baseia na análise de um processo criativo que, através de seus procedimentos em diferentes momentos, chega a algo, uma síntese mais estruturada, mas que como seu próprio criador coloca, tem de estar, faz parte de sua natureza estar em constante transformação a partir da realidade em que se apresenta.

Assim, chego finalmente ao Teatro do Oprimido, em que faço a ponte em que suas semelhanças e diferenças com experiências de teatro crítico como o Teatro Épico de Brecht e Piscator, mas principalmente, de como essa trajetória de Boal a partir dessas diferentes impregnações brasileiras, estadunidenses, latinas, populares, negras, periféricas e outras, levam a um procedimento, a uma metodologia que não é finalista, nem evolucionista, mas sim propositiva para aquele momento e para aquela conjuntura nos anos 50's aos 70's. Temporalmente onde a pesquisa está localizada.

Acredito que esse processo possa nos ajudar como método de análise para entender o seu passado/presente, a trajetória, funcionando também como auxílio em nossas buscas de novos procedimentos e formas para poder transformar nosso futuro, hoje, com o auxílio da arte, do teatro popular, do Teatro Épico, do teatro do oprimido e de outros teatros que estejam abertos e desejosos por transformação.

Incluo também o levantamento de entrevistas com referências ao Teatro Popular, militantes da época do Arena e contemporâneos para poder ajudar a construir melhor

esse quebra-cabeça, já que existe muito pouco material sobre esse debate da época. Onde Boal se impregnou e o que ele concluiu? Onde entra Brecht, Lukács, os pós-colonialistas e outros importantes teóricos daquele momento? Se ele concluiu, onde se “enquadraria” a proposta do Teatro do Oprimido ou seria uma “terceira via”, já que se trata de uma metodologia latino americana que, se influenciou com esse debate, mas também tem sua autonomia e exerce sua influência. Em verdade, esta ordem que apresento está em aberto. Afinal, de onde viria a influência desse debate dos anos 40/50/60 de um “realismo socialista” para chegar ao Teatro do Oprimido ou as experiências do Arena que levaram até o Teatro do Oprimido?

É um desafio de trazer esse debate marxista e as contribuições do Boal, passando pelo Rio de Janeiro, Estados Unidos e São Paulo, mas principalmente como chega até o Teatro do Oprimido. Como foi essa disputa entre as tendências marxistas da época e as suas experiências práticas e teóricas, que não se limitam ao marxismo, e como isso influenciou o Teatro do Oprimido e o que esse conseguiu influenciar ontem e hoje.

Aqui acaba a viagem até o início anos 70, quando são criadas as técnicas do TO.

Há bastante o que aprender sobre nós mesmo, com a feição mesmo inventiva e meio rala tomada pelo Teatro Épico, nessas bandas, feição ligada na diferença da sociedade, em ocasiões históricas. É um assunto apontado por Iná que merece mais exploração. Então estamos diante da construção de uma relação pré história recente, buscada na sua compilação através do teatro, trata-se de estudar as ligações internas, entre o acirramento social que levaria a 64 e os novos assuntos esperanças e belezas que lhe correspondiam às contradições formais engendradas, as grandes defasagens internacionais, o tipo de dominação de classe e de hegemonia cultural, a presença conhecidas, mas pouco analisada do stalinismo etc.⁸

Recentemente saiu o livro *Lutas de Classes na Rússia*, com o prefácio do Michael Löwy, em que ele conta que o José Carlos Mariátegui, mesmo sem ter acesso a esses textos do Marx, propõe de certa forma um pouco o que o Schwartz coloca no artigo dele sobre o Seminário do Capital.

Em outras palavras, faria parte de uma inspiração marxista consequente, com um certo deslocamento da própria problemática clássica do marxismo, obrigando a pensar experiência histórica com a própria cabeça, sem sujeição às construções consagradas que nos serviu de modelos incluídos às vias de Marx.⁹

⁸ COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Graal, p.14.

⁹ SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, p.96.

Então, no Peru, elaborou-se um marxismo indígena, ou seja, chegou-se a uma proposta “própria” a partir das leituras de Marx e da própria realidade local. O Boal, em uma entrevista, diz: “Não foi porque o Brecht fez tal coisa...” Porque ele fala que as pessoas ficam: “Ah, vocês falam fizeram isso por causa do Brecht...” “Teve influência, mas não foi porque o Brecht fez tal coisa, não foi. Foi toda uma realidade nossa que levava a isso. Então o povo brasileiro é extremamente musical, quando ele fala dos musicais. Também era inevitável que mais cedo ou mais tarde a gente começasse a fazer teatro com musica.” Assim, chego à hipótese do Teatro do Oprimido como uma construção periférica-brechtiana, que será desenvolvida nos próximos capítulos.

Na construção do meu raciocínio, achei importante apresentar alguns conceitos de estética e de formação da História Social da Arte, em especial na América Latina, fechando com uma exposição de novas experiências de artistas que buscam uma “arte de libertação”, que nesse caso seria o Teatro do Oprimido que vem se incluir e se aliar à necessidade de uma nova estética que combinasse com novas práticas latino-americanas. Deste modo, devido às grandes transformações sociais que criaram novas formas específicas de produções participativas e coletivas da arte, cai por terra o conceito de que o artista aparece como o gênio isolado numa torre de marfim, que concebeu sua obra individualmente. A partir daí surge um vácuo – o que seria arte?

Dou esse pontapé para analisar o conceito da estética e a sua realidade hoje, chegando à prática do Teatro do Oprimido, como ele se organiza e se implementa. Uso o Canclini nesse processo em que cita o trabalho de Augusto Boal, chegando a chamá-lo de “principal teórico e o diretor mais criativo com que conta, atualmente, o teatro latino-americano.”. O autor cita-o, inclusive, como um dos exemplos de *Criação coletiva e novas concepções do espaço teatral*. A partir do belo trabalho de Canclini, pretendo aprofundar minha análise do Teatro do Oprimido. Afinal, o Teatro do Oprimido é arte? O Teatro do Oprimido é política? O que é o esse “diacho” de Teatro do Oprimido?

UM PASSEIO PELA TEORIA DAS ARTES E CIÊNCIAS SOCIAIS

A doutrina das relações do ser humano com o ser humano, portanto a doutrina do não-belo. A sociologia deve ajudar a remexer (...) tudo o que diz respeito à dramaturgia e ao teatro hoje, remexer se possível completamente nas suas própria bases.¹⁰

A Ciência e o conhecimento também são fontes de prazer. Existe o gozo científico. O cientista não cria um objeto novo, mas ele cria um conhecimento novo a respeito do objeto. Dizem que quando Einstein chegou a formula $E=MC^2$, chorou. Há uma diferença quando se cria a Pietá e quando se descobre a teoria da relatividade, pois não se cria a teoria da relatividade. Quando se produz uma obra de arte, trata-se de criação, mas não deixa de haver também um aspecto de “criação” quando se cria um conhecimento novo sobre a realidade. E se há criação, há o êxito da criação. No caso da obra de arte, há a criação do belo, no caso da ciência, se ela produziu conceitualmente o que era a realidade, então ela produziu uma coisa nova. Há criação. Há arte *lato senso*. Também a ciência, também a filosofia, também a religião... Todas as atividades humanas, quando são exitosas, quando alcançam a meta desejada pelos seres humanos que as praticaram, trazem gozo, prazer.

As mudanças sociais, econômicas e culturais afetaram vários campos do conhecimento e, obviamente, também as chamadas ciências sociais. Uma área de conhecimento relativamente nova como a sociologia teve vários de seus paradigmas colocados em questão, desde qual seria o “objeto” a ser estudado até o próprio conceito de “objeto” e “sujeito”. Quem estuda quem? Quem define o que estudar e quem é esse “estudado”? Neste bojo, dentro do “objeto” arte, surgiram novos artistas fazendo novas obras que buscavam uma nova forma de se relacionar com seu público, novos artistas que não queriam mais fazer do seu público mero “espectador”. Quando se diz “novas” obras, isto não quer dizer que sejam obras necessariamente recentes, podem ser coisas feitas há muito tempo, mas que inicialmente não eram vistas como arte. Do ponto de vista latino-americano, isso é bastante revelador. Os critérios para que algo fosse considerado “obra de arte” eram sempre, em sua grande maioria, europeus, e a obra

¹⁰ BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal. 1992. p. 113.

tinha que estar de acordo com os conceitos e formatos desses critérios. O debate sobre se um “objeto” religioso ou do cotidiano (cerâmica, roupas, móveis e outros) é “arte” ou objeto etnográfico ainda permanece, basta observar as divisões nos museus e na academia até hoje. Essas mudanças trazem a necessidade de se construir novos conceitos e teorias sobre a arte e sobre a própria metodologia da estética. Conseqüentemente isso também provoca um terremoto nas outras ciências, pois as áreas de conhecimentos não estão isoladas, os conhecimentos não estão presos em suas caixas. Querendo ou não, eles estão em permanente relação. Assim, para uma pesquisa sobre uma “nova” estética se faz necessário também a busca de uma “nova” sociologia, pois esta ciência também não ficou imune à influência positivista e muitas vezes etnocêntrica da Europa. De acordo com Canclini:

É tese central das estéticas modernas que o artístico se realiza essencialmente na obra de arte e que esta é autônoma. As obras são diferenciadas dos demais objetos da vida social, consideram-nas parte do “mundo dos espíritos” e alheias, portanto, às condições de produção, difusão e consumo que, em cada sociedade, constituem o sentido dos objetos. Supõe-se que as obras de arte transcendem as transformações históricas e as diferenças culturais e, por isso, estão sempre disponíveis para serem desfrutadas – como “uma linguagem sem fronteiras” – por homens de qualquer época, nação ou classe social.¹¹

Esse é um conceito que foi criado e cultivado há séculos e que, infelizmente, ainda perdura fortemente nas sociedades de hoje - essa ideia de uma estética liberal que não apresenta explicações racionais de como acontece seu processo de produção e recepção e que apresenta a obra como *O* objeto, um objeto totalmente fetichizado, com qualidades que beiram o transcendente, sendo seu realizador quase um semideus. Assim, ao quase desumanizar a criação e desconectá-la de um processo cotidiano, social e coletivo, cria-se a impressão de que os objetos artísticos seriam universais, e que os valores estéticos que seriam aceitos em qualquer lugar, em qualquer sociedade, em qualquer momento. Obviamente, estes critérios de universalização são dados e fornecidos pela metrópole colonial e, mais especificamente, pelos poderosos do capital, da política e da cultura. Com isso, toda produção artística teria de se submeter a um sistema único definido, em sua grande maioria, baseado ainda em valores de uma Europa burguesa.

Esse conceito “universal” de arte ainda perdura em muitas situações. No caso específico do Teatro do Oprimido, esta é uma temática recorrente e questionada. Os

¹¹ CANCLINI, Néstor García. *A Socialização da Arte*. São Paulo: Cultrix.1980. p. 7-8.

artistas, em geral, principalmente os conservadores, questionam o TO dizendo que ele é política e não arte. E os “políticos” (movimentos sociais e políticos) questionam o TO dizendo que ele é arte e não política. Na minha concepção, ele contém ambas as dimensões, sem deixar de ser um e outro, mas se somando quando necessita se fortalecer e se diferenciando quando necessário. O Teatro do Oprimido está presente em mais de 60 países do mundo todo, nos cinco continentes.¹² Um espetáculo feito no Brasil é diferente do que é feito em Moçambique, do que é feito na Índia, do que é feito no Canadá, do que é feito na Letônia, do que é feito na Austrália e em todos os outros países. São diferentes, mas têm em comum a mesma metodologia e uma concepção em comum que é o fato de que para ser Teatro do Oprimido, este deve necessariamente ser feito pelos oprimidos, com os oprimidos e para os oprimidos. Não é preciso, inclusive, pensar em países diferentes. Dentro de um mesmo país, de um mesmo estado, de uma mesma cidade, podem existir diferentes dimensões, dependendo de qual grupo social de oprimidos o realizou: negros, mulheres, camponeses, favelados. Eles são diferentes, mas ao mesmo tempo têm uma unidade a partir da lógica de se trabalhar com uma “Estética do Oprimido”, na qual as imagens, sons e palavras são criados pelos próprios oprimidos. Neste sentido, o Teatro do Oprimido foi uma estética que buscou desde seu princípio, nos anos 70, questionar a lógica do conceito universal de Estética e o sistema das “belas-artes”.

Dito isso, ousaria dizer que até antes de ser conhecido como Teatro do Oprimido, o teatro que Boal buscou de diferentes formas em diferentes momentos sempre ser questionador das convenções teatrais tradicionais. Naturalmente não o fez de forma isolada e iluminadora, mas inserido na conjuntura da época que de certa forma vivia momentos de ebulição e também por parte de sua sensibilidade e capacidade de poder sistematizar e estruturar diferentes procedimentos.

O debate acerca dos critérios do que é uma obra de arte sofreu um abalo não só a partir dos questionamentos de artistas de vanguarda, mas das próprias mudanças sociais, econômicas e culturais que tomaram a sociedade. Com toda a globalização da sociedade impulsionada pela comunicação e pelos processos de trocas econômicas, ficava praticamente impossível manter os mesmos critérios de arte, pois as diferentes

¹² Teatro do Oprimido no mundo. Theatreoftheoppressed. Disponível em: <http://theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=2>. Acesso em: 28/07/2015.

linguagens passaram a se misturar. Sendo assim, um arquiteto passa a pintar, bem como um romancista a escrever peças teatrais, e ao mesmo tempo há também uma maior especialização, tudo ao mesmo tempo agora. Cada vez mais no século XX pós-segunda guerra um artista busca grande versatilidade e diferentes linguagens. Não mais se fazia a arquitetura de uma casa com suas colunas/esculturas e pinturas já planejadas para um mesmo espaço e ao mesmo tempo, hoje temos dentro das próprias universidades cursos específicos para cada campo artístico. Canclini (1980), em um tempo em que ainda que não existia a popularização da internet e a globalização de hoje apenas engatinhava, diz o seguinte:

O acesso maciço ao consumo da arte, possível graças aos novos meios de comunicação, e a extensão da criatividade estética ao desenho, à moda, à vida cotidiana tornam insustentável a defesa de sua autonomia e da genialidade excepcional dos criadores. A contradição entre as forças produtivas e as relações de produção artística, desenvolvida pelo sistema capitalista, provocou a erosão da ideologia com que a burguesia justificou, em seu auge, o modo de conceber a arte, e revela a arbitrariedade com que ela impôs essa concepção às culturas dependentes.¹³

Esse conceito de arte entrou em crise, mas ainda permanece forte. Surge aqui uma crise e, como em toda crise, uma oportunidade. Existe claramente uma disputa dentro de uma sociedade de classes, e essa acontece não só no campo da arte, mas também em outras áreas do conhecimento. O que é educação? O que é saúde? O que é a ciência? Então, não há mais espaço para uma teoria contemporânea da arte se considerar a-histórica, metafísica, é necessário que sejam incluídas definições e categorias sócio-históricas e, principalmente, a ideia de que o fazer arte é também um ato político. É isso que Boal desmascara logo na primeira página de seu primeiro livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*.

Este livro procura mostrar que todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades humanas e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. Neste livro pretendo igualmente oferecer algumas provas de que **o teatro é uma arma**. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar formas teatrais correspondentes. É necessário transformar.

¹³ CANCLINI, Néstor García. *A Socialização da Arte*. São Paulo: Cultrix.1980. p. 111.

¹⁴ (Grifo nosso, no capítulo dos Estados Unidos vai ficar claro)

Boal complementa:

ARTES MAIORES E ARTES MENORES

As artes e as ciências não existem isoladamente, sem que nada as relacione, mas, ao contrário, estão todas inter-relacionadas segundo a atividade própria de cada uma. Estão de certa forma hierarquizadas segundo a maior ou menor magnitude do seu campo de ação. As artes maiores se subdividem em artes menores e cada uma destas trata dos elementos específicos que compõem aquelas. Criar cavalos é uma arte; também o é a arte do ferreiro; estas duas artes, conjuntamente com a do homem que prepara artefatos de couro, e outras mais, constituem a arte, maior da equitação: Esta arte, por sua vez, vêem em companhia de outras como a arte da topografia, a arte da estratégia, etc., constituem a arte da guerra. E assim sucessivamente: sempre um conjunto de artes afins se constitui em uma arte maior, mais ampla e mais complexa.

Outro exemplo: a arte de preparar tintas, a arte de fabricar pincéis, a arte de tear o tecido apropriado, a arte da combinação de cores, etc., formam em conjunto a arte da Pintura.

E se assim é, se existem artes maiores e artes menores, estando estas contidas naquelas, deverá necessariamente existir uma arte soberana, que conteria todas as demais artes e ciências, cujo campo de ação e interesses incluiria necessariamente o campo de ação e os interesses de todas as demais artes e de todas as demais ciências,

- Esta Arte Soberana, evidentemente, será aquela cujas leis regem as relações de todos os homens, em sua absoluta totalidade, que inclua absolutamente todas as atividades humanas. E esta arte só pode ser arte da Política

-- Nada é alheio à política, porque nada é alheio à arte superior que rege todas as relações de todos os homens. A medicina, a guerra, a arquitetura, etc., todas as artes menores e todas as artes maiores, todas, sem exceção, integram essa arte soberana, estão sujeitas a essa arte soberana.

Até este momento, já temos estabelecido que a Natureza tende à perfeição, que as artes e as ciências corrigem a natureza em todas as suas falhas, e que, ao mesmo tempo, se inter-relacionam sob o domínio da Arte Soberana, que trata de todos os homens, de tudo que os homens fazem e de tudo que para eles se faz: a Política.¹⁵

Mas então por que a arte e os artistas se acham melhores, acima dos outros trabalhadores? Muitas vezes, como notou Walter Benjamin no célebre ensaio “A obra de arte na era da reprodutividade técnica”, há um culto da personalidade do ator, como se ele estivesse fora da sociedade e de todo o seu processo de produção. Aqui temos um vasto campo a ser explorado pela própria sociologia – a sociologia crítica, marxista,

¹⁴ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991, p. 13.

¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

pois sabemos que dentro da própria sociologia, da filosofia e das diferentes áreas de conhecimentos, principalmente dentro da área de ciências humanas, existem várias teorias e conclusões.

A questão da origem social do gosto e a função da arte produzem um debate sobre a sua forma e função que muda através dos anos. Segundo Canclini:

As normas que estabelecem quais objetos devem reunir qualidades estéticas ou as que exigem que alguns objetos artísticos, para atingir a perfeição, preencham requisitos práticos, são determinadas pelo sistema produtivo. E são as suas transformações, ou a passagem de um sistema de produção a outro que transformaram, por exemplo, as máscaras africanas ou as vasilhas pré-colombianas, de objetos religiosos ou domésticos em obras de arte. As formas pelas quais o estético se combinou com o prático, com o religioso, com o erótico, com o mercantil, ou se separou deles, provocando, em cada período, reações distintas, são reguladas pelas necessidades sociais e pela organização geral de satisfação dessas necessidades, fixada em cada modo de produção.¹⁶

Isso só indica que o estético não tem uma essência metafísica, mas depende da relação que os seres humanos têm com cada objeto, dependendo de suas culturas, modo de produção e classe social. O “artístico” vem de regras criadas de forma arbitrária por aqueles que controlam o sistema de produção e reprodução, conseguindo e impondo assim sua “legitimidade” conectada com toda a lógica educacional, o que quebra com a ideia de que uma obra por si só, como se isso fosse possível, seria bela. Quando vemos um quadro de van Gogh e o admiramos, surge imediatamente a questão de saber até que ponto o que vemos é o que queremos que vejamos. Será que nunca se houvesse ouvido falar de van Gogh, se ele não estivesse nos principais museus das metrópoles, nos seus principais espaços, ele seria tão valorizado? Assim, criam-se normas, que criam a “necessidade cultural” daquele tipo de obra. Estas, então, são quase naturalizadas como belas e se chega a um consenso “natural” que todas as obras devem ser como aquelas e somente estas são as belas, e esta imposição passa a ser natural. Isso acontece na arte, como acontece na economia, em que prevalece a ideia do liberalismo como o mais “livre e democrático”, e em outras áreas do conhecimento. Esse é um debate que se faz de fundamental importância, de modo que a necessidade de se entender que a produção artística é muitas vezes uma forma de produção regida por regras capitalistas, como a produção de qualquer outro produto, mesmo que tendo as suas especificidades.

¹⁶ CANCLINI, Néstor García. *A Socialização da Arte*. São Paulo: Cultrix.1980, p. 53.

Inicialmente, não de forma massiva, mas posteriormente com a indústria cultural entrando praticamente numa lógica semelhante à da linha de montagem. A arte não está “fora do mundo” ela faz parte deste e tem seus processos de exploração e alienação também.

De acordo com Marx:

Na medida em que o consumo cria a necessidade de uma nova produção e, por conseguinte, a condição subjetiva e o móbil interno da produção, qual é o seu pressuposto? **O consumo motiva a produção e cria também o objeto que, ao atuar sobre ela, vai determinar a sua finalidade.** É verdade que a produção fornece, no seu aspecto manifesto, o objeto do consumo; mas também é evidente que o consumo fornece, na sua forma ideal, o objeto da produção; este surge na forma de imagem interior, de necessidade, de impulso e finalidade. **O consumo cria os objetos da produção, mas sob uma forma ainda subjetiva. Sem necessidade não há produção; ora, o consumo reproduz as necessidades.**

(...) Por conseguinte, o que a produção produz objetiva e subjetivamente não é só o objeto do consumo; é também o modo de consumo. **A produção cria, pois, o consumidor.** (...) A produção proporciona não só um objeto material à necessidade, mas também uma necessidade ao objeto material. [...] **Deste modo, a produção não cria só um objeto para o sujeito; cria também um sujeito para o objeto.**¹⁷

Dessa maneira, fica claro que para se analisar as produções estéticas, as categorias estéticas atuais, que consideram as criações como fruto de uma produção isolada e individual ou as que colocam a arte no campo metafísico/místico, poder-se-ia dizer pré-científico, não são suficientes, sendo necessária uma metodologia e/ou pesquisa que inclua as formas de produção social e suas influências. Ou seja, é necessária uma participação das ciências sociais nesse processo. Dentro dessa dificuldade se estabelecem alguns desafios como: a disposição humanista tradicional dos estudos artísticos, a particularidade e complexidade dos fenômenos estéticos e as limitações da estrutura científica da própria sociologia (herança positivista). Como diz Hauser, “Toda a arte é socialmente condicionada, mas, em arte, nem tudo é definível em termos sociológicos”. (...)”Acima de tudo, a excelência artística não é definível desse modo; ela não tem equivalente sociológico.”¹⁸

¹⁷ MARX, Karl. *Introdução à Contribuição para a Crítica da Economia Política*, tradução e introdução de Florestan Fernandes. 2.ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2008. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1859/concritconpoli/introducao.htm>. Acesso em: 03/07/2015.

¹⁸ HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1973, p. 17.

Esse trabalho de buscar identificar a relação entre as formas artísticas criadas e as estruturas sociais, fazendo uma ligação entre os estudos sociais e os artísticos para que sejam mostradas suas formas de autonomia e de influência, está muito presente na própria arqueologia do Teatro do Oprimido. Este poderia ser considerado uma espécie de “cobaia” nesse processo de construção de uma metodologia artística que se conecta com sua realidade social e que, assim, pode ser dissecada numa análise. Nele está presente e de maneira simples - não tão complexa, se considerarmos o conceito de complexo como sendo um conjunto de coisas simples - o processo de produção, circulação e consumo. Além de ser um exemplo de um trabalho artístico construído literalmente em diferentes momentos e situações na América Latina. E mais a diante poderemos observar como essa proposta de se debater e questionar o processo de produção não foi algo automático que surgiu a Boal durante o processo de criação da primeira técnica do Teatro do Oprimido, o Teatro-Jornal, em 1971, mas foi algo que esteve presente em diferentes momentos e de diferentes formas em seus aprendizados e vivências.

Canclini (nos anos 70) chega a indicar alguns exemplos e histórias do Teatro do Oprimido, como Teatro-Jornal, Teatro-Invisível, Teatro-Imagem e Teatro-Forum (1980, p. 165-170). Mas se faz importante resgatar seu processo de formação e seus procedimentos, por isso, vamos do início de Boal na sua relação com o teatro, sem necessariamente sermos totalmente cronológicos.

CAPÍTULO 1: BOAL CONHECE O TEATRO E A VIDA QUE LEVA AO TEATRO/O RIO DE JANEIRO CONTINUAVA LINDO

O trabalho que será desenvolvido, como foi dito na introdução, atravessará vários momentos da formação do Brasil, de Augusto Boal e também de outros países que considero importantes na construção do Teatro do Oprimido. Um dos primeiros momentos que acredito que tenha tido importância nessa construção foram as vivências e aprendizagens que Boal teve ainda no Rio de Janeiro, antes de ir para os Estados Unidos. Esse período nos Estados Unidos, entre 1953 e 1954, é pouco discutido,¹⁹ pois o destaque maior é dado à sua chegada ao Arena. Mas não só o período nos Estados Unidos como antes de ele se encaminhar para lá também é extremamente rico. Aos 22 anos, Boal já sabia quais coisas gostaria e o que não gostaria de alcançar. Decididamente ele não era mais “uma folha em branco”, como se costuma dizer

É interessante enfatizar do ponto de vista metodológico que, considerando que não há um número significativo de material que narre esse momento da vida de Boal, apoiar-me-ei em entrevistas (realizadas por mim e por outros pesquisadores) além de alguns registros de encontros em alguns arquivos como: Ipeafro-Abdias Nascimento e Arquivo Miroel Silveira.

Boal deixa claro na citação introdutória algo muito interessante “Mas também me influenciou poderosamente a vida social, a vida vendo as pessoas, vendo as conversas... Os amigos me influenciaram enormemente.”²⁰ Deixa claro, portanto, que não podemos ficar limitados somente aos livros ou àquilo que se estudou, mas é importante observar toda a “vida social” que todo ser humano tem. Como já bem dizia Marx: “Não é a consciência dos seres humanos que determina seu ser, mas, pelo

¹⁹ BETTI, Maria Silvia. Da Química ao Teatro. Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/265031377/4/INDICE>. Acesso em: 26/06/2015.

²⁰ ALTIERI, Antonio Luiz de Quadros. *A cultura do teatro de Augusto Boal: processos socioeducativos*. Campinas, SP: [s.n], 2012, p.22.

contrário, seu ser social que determina sua consciência.”²¹ Dentro desse princípio, abordaremos essas relações que expõe e impregnam Augusto Boal e a própria conjuntura.

Nesta etapa pré-Estados Unidos já existem apontamentos e conhecimentos da relação de Augusto Boal junto ao grande dramaturgo Nelson Rodrigues, que é considerado um dos precursores do modernismo no teatro brasileiro. O teatro no Modernismo teve destaque com as peças *O Rei da Vela*; *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*, de Oswald de Andrade. Mas pode-se dizer que é partir de 1943, com *Vestido de Noiva*, que o teatro brasileiro ganhou evidência e que “nasceu” de forma oficial o modernismo. Sua estreia foi um grande choque, desde a forma de representação com a direção do Ziembinski, aos cenários de Santa Rosa, mostrando uma influência do expressionismo através da deformação e pela manipulação de planos.

Como aponta Sabato Magaldi, em um texto comemorativo publicado na Folha de São Paulo, por ocasião dos 50 anos da estreia:

Não me lembro de peça que, no cinquentenário de sua estreia, provocasse a celebração de *Vestido de Noiva*. Comemoram-se o centenário do nascimento ou morte dos autores e algumas datas mais. O que se passa agora é inusitado. Talvez a razão dos festejos, além da grande voga de que Nelson Rodrigues goza hoje, esteja em que no dia 28 de dezembro de 1943, no Municipal do Rio de Janeiro, nascia o teatro brasileiro moderno.

O marco não se deve apenas às inovações do texto. Por feliz coincidência, o espetáculo do grupo amador “Os Comediantes” (que primeiro representou a peça) transplantava para estas plagas os novos conceitos de encenação. O polonês Ziembinski (primeiro diretor da peça), foragido da Segunda Grande Guerra, **impunha a noção de equipe, contra a anterior hegemonia do astro sobre o restante do elenco, e valorizava todos os elementos de uma arte que se queria autônoma.** Ficaram famosos os numerosos efeitos luminosos utilizados (mais de uma centena), quando a norma era a luz para a manhã, outra para a tarde e uma terceira para a noite. **E Tomás Santa Rosa desenhou um cenário insuperável, pelo arrojo da concepção e pela pureza de linhas. Na verdade, a “intelligentsia” teatral estava madura para o salto.**

O dramaturgo sempre explicou o seu “achado” como o produto de “ações simultâneas em tempos diferentes”. Ninguém vai contestar a procedência desse juízo. Dividida nos planos da realidade, da memória e da alucinação, a trama, diferentemente das obras de fatura normal, que obedecem a uma sequência cronológica, pula de um tempo a outro, repete várias vezes, ao longo da narrativa, o som inicial de derrapagem de um veículo e de vidraças partidas, e a sirena de uma assistência, sugerindo ainda no escuro que alguém

²¹ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Feuerbach. Oposição das Concepções Materialista e Idealista*. Editora Moraes, 1984. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1845/ideologia-alema-oe/cap1.htm>. Acesso em: 20/06/2015.

se acidentou. Cenas do presente alternam-se com episódios do passado, recuperados pela lembrança ou intuídos pelo delírio. Essa prodigiosa construção ficcional caía de fato como uma bomba sobre um palco rotineiro.”..” “a grande invenção de Nelson, dramatizando conquistas da psicanálise, foi ter libertado a personagem da aparência unitária do consciente, para trazer à tona as forças da subconsciência.²²

Essa estreia acontece em 1943, quando Boal tinha 12 anos. No entanto, obviamente esse foi um momento marcante para o Teatro brasileiro. Antes dessa peça, as linguagens eram solenes e mais formalizadas. Em Nelson Rodrigues é possível observar uma valorização da linguagem da classe média urbana e dos diálogos do cotidiano, algo que foi de grande riqueza para o futuro no Teatro de Arena, que já estava atrasado em relação a outras linguagens artísticas. A Semana de 22 foi importante, mas principalmente no campo do teatro, a proposta de se trabalhar as linguagens populares e intelectuais não teve tanta repercussão, talvez por faltar também o elemento encenação, que no caso do teatro é fundamental.

É importante destacar que nesse time, além do Nelson Rodrigues, teve também a participação do cenógrafo Santa Rosa²³, que Boal até sua viagem para os EUA, junto com Gláucio Gil e Leo Jusi²⁴ tentavam convencer a fazer os cenários para o sonho do “Teatro Artístico do Rio de Janeiro. Imitando ou parodiando o de Moscou, de Nemirovitch-Danckenko e Konstantin Stanislavski. Gláucio seria o ator principal, Leo o diretor e eu o dramaturgo.²⁵” Essa referência com Stanislavski acontecem antes de sua viagem aos Estados Unidos. Luiza Barreto Leite coloca que, em 1950, o primeiro curso de Interpretação que deu na Escola Martins Pena teve entre seus alunos justamente Boal. O que é confirmado por Boal²⁶ em sua autobiografia²⁷: “No Serviço Nacional de

²² Sábato Magaldi – texto publicado por ocasião do cinquentenário da primeira encenação da peça – *Folha de S. Paulo*, em 26/12/1993

²³ Considerado o primeiro cenógrafo moderno brasileiro. Faz a cenografia de *Vestido de Noiva*, do Nelson Rodrigues, 1943, espetáculo que marca o surgimento do teatro brasileiro moderno na década de 1940 e de muitos outros como *TEN: Recital Castro Alves*; *Terras do Sem Fim* - uma co-produção entre Os Comediantes e o *TEN* -ambos de 1947; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, 1948; e *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho, 1949.

²⁴ Leo Jusi dirige vários espetáculos como *Vestido de Noiva*, em 1954, o *Orfeu Negro*, em 1956, e outras do *TEN*, como *Sortilégio*, em 1957. Disponível em: http://teatropedia.com/wiki/L%C3%A9o_Jusi

²⁵ O Teatro Duse foi inaugurado na casa do teatrólogo Paschoal Carlos Magno, em 1952. Desta casa, prestigiada dentro e fora do Brasil, foram lançados atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, técnicos e autores. O único teatro-laboratório do Brasil, no entanto, foi fechado em 1957. Em 19 de dezembro de 2005 o Ministério da Cultura e a Funarte reabrem a Casa Funarte Paschoal Carlos Magno e o Teatro Funarte Duse.

²⁶ ALTIERI, Antonio Luiz de Quadros. *A cultura do teatro de Augusto Boal: processos socioeducativos*. Campinas, SP: [s.n], 2012, p. 22.

²⁷ No Serviço Nacional de Teatro, durante a noite, havia um curso onde Luiza Barreto Leite e Sadi Cabral, foram, ao que eu saiba, as primeiras pessoas a lecionar Stanislavski no Brasil.

Teatro, à noite, havia um curso onde Luiza Barreto Leite e Sadi Cabral, foram, ao que eu saiba, as primeiras pessoas a lecionar Stanilavski no Brasil.”²⁸. Em outro depoimento de sobre a frequência do Boal no Teatro Duse²⁹, foi Leo Jusi em depoimento: "...tive uma experiência no teatro Duse, que o Paschoal me chamou pra lá, e fiquei como uma espécie de supervisor. Foi quando conheci o B. de Paiva. Aí, conhecendo também o Nelson Rodrigues, o Boal e o Abdias Nascimento, fizemos um manifesto a favor do autor nacional...”³⁰

Esse manifesto é de 1953, quando Leo Jusi, Glaucio Gil, Augusto Boal, na chamada *Companhia Suicida do Teatro Brasileiro*, lutavam em favor do incentivo à dramaturgia nacional. Dessa forma, percebe-se em Boal e em seus parceiros da época, e até mesmo em Nelson Rodrigues, uma preocupação na dramaturgia nacional que mais tarde, no Arena, será praticada.

A relação de Boal com Nelson Rodrigues foi muito próxima na amizade e na paixão pelo teatro, apesar de muito distante, e diria oposta do ponto de vista político. Boal conta carinhosamente estas contradições em entrevistas e em textos. Num destes, ele apresenta sua versão das memórias imaginadas desse encontro:

Eu tinha dezoito anos magros, tímidos e assustadiços. Fui à redação do seu jornal com as pernas tremendo e os dentes ritmados, e o convidei para fazer uma conferência.

- Conferência para químicos? O que é que a química tem a ver com o teatro?

- Químicos só, não: vai vir todo mundo. E veja bem, química tem muita relação com teatro, sim, mas isso eu explico depois. Por que, sabe, desde os tempos da alquimia... Idade Média, essas coisas... Bom, deixa pra lá.

- Onde?

- Na Escola não dá, porque fica longe, na Praia Vermelha, e virá tanta gente que não haverá lugar no nosso pequeno auditório.

- Tanta gente?

- Claro: eu espero umas quinhentas pessoas.

- Quando?

- Na semana que vem, pode ser?

- Só se for à tarde. Seis horas.

- Melhor ainda.

Saí delirante. Como estudante de Química não lembro se ia bem nos estudos, mas como Diretor Cultural eu já me revelava um gênio. Nelson

²⁸ BOAL, Augusto. *Hamlet, o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000.

²⁹ O Teatro Duse foi inaugurado na casa do teatrólogo Paschoal Carlos Magno, em 1952. Desta casa, prestigiada dentro e fora do Brasil, foram lançados atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, técnicos e autores. O único teatro-laboratório do Brasil, no entanto, foi fechado em 1957. Em 19 de dezembro de 2005 o Ministério da Cultura e a Funarte reabrem a Casa Funarte Paschoal Carlos Magno e o Teatro Funarte Duse.

³⁰ BOAL, Augusto. *Hamlet, o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p. 125.

Rodrigues na Química? Melhor do que isso, só se fosse Getúlio Vargas se suicidando na Odontologia, com o motor no coração!³¹

O encontro foi um completo fracasso, poucos estudantes vieram, mas desse desencontro surgiu a amizade entre os dois e é interessante observar que poderia dizer que o Nelson foi praticamente seu primeiro professor de dramaturgia. Segundo Boal:

Ficamos amigos, apesar do fiasco. Tive coragem de pedir que lesse uma peça minha e ele não só a leu, mas escreveu em cima do meu texto as suas sugestões³² Leu outras peças minhas e eu as dele, que ele me dava em cópias de papel carbono azul, quase ilegíveis: a cópia que me dava era sempre a quinta que ele batia com força na sua velha máquina de escrever, mas a minha imaginação admirativa decifrava as palavras diáfanas.

O principal conselho que me dava e eu me lembro bem, era: - “Deforma!”

Apesar de escrever, mais tarde, uma coluna intitulada “A Vida Como Ela É”, Nelson me aconselhava a deformar a realidade como ela não era, ou, pelo menos, mostrar a minha visão da realidade – fugir da fotografia.

Tinha razão: teatro não é a reprodução do real, é a sua transubstanciação. Arte é Metáfora, não cópia servil.

Éramos amigos especiais. Grandes amigos psicológicos, digamos assim, e ferrenhos

adversários ideológicos. Em política, Nelson era um carinhoso inimigo irreconciliável.³³ [grifos meus]

O conceito do “deformar” ficou com Boal praticamente por toda a sua vida, seja do ponto de vista dramaturgico, seja na interpretação, seja na criação da imagem de um espetáculo, como ele coloca ao final “Arte é Metáfora, não cópia servil”. Aqui fica evidente a ponte que Boal busca para ir além de uma proposta naturalista e mesmo realista. Outra coisa interessante que revela a forma de escrita é a associação à leitura falada. Não se pode afirmar que Boal tenha recebido também esse conselho de Nelson Rodrigues, mas é sabido hoje que este ao escrever suas peças as lia em voz alta o que inclusive atraía a atenção de seus netos que gostavam de ouvir as histórias criadas por ele. Boal também usava a leitura falada para poder revelar a “música” que um texto teatral ou não pudesse ter ritmo.

Através de Nelson ou ao mesmo tempo, Boal tem acesso a Sábato Magaldi, importante crítico e que era admirado por ele como um intelectual do teatro de enorme conhecimento. “Sábato provocava minha admiração: tinha lido todos os livros, assistido

³¹ Texto escrito e lido por Boal na Flip em 2007.

³¹ Este comentário é muito interessante, pois na entrevista que fiz com Lauro Cezar Muniz ele faz praticamente o mesmo comentário em relação a Boal, nos anos 50 já no Arena. Mas agora, era Boal, o professor e não mais o aluno. (Entrevista - Lauro Cezar Muniz)

³³ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000, p. 113.

a todas as peças. Inteligente, tinha opiniões. Outros falavam por citações – Sábato com texto próprio.”³⁴ Essa amizade com Sábato permanecerá com ele praticamente por toda sua vida. Hoje, já se sabe que Sábato foi quem o indicou para José Renato³⁵ quando este precisava de um diretor, e foi uma das pessoas que fez a crítica de muitas de suas peças, reconhecendo o Teatro do Oprimido como um tipo, uma categoria própria dentro do Teatro, como coloca em seu livro *Iniciação ao Teatro*.

Seguindo a lógica que Boal apresenta em suas impregnações relacionadas à “vida social” e a suas amizades, mesmo não hierarquizando a importância de uma pessoa em relação à outra, se faz fundamental nesse processo a relação de amizade com Nelson Rodrigues como influência estética e dramaturgica, mas não do ponto de vista político. Aqui teria como um vácuo, apesar de Boal já deixar claro sobre seu processo sensível ao sempre contar sobre a sua politização a partir de sua vivência e anterior a qualquer teoria:

E como se deu a politização?

A politização foi fora do teatro. Meu pai era dono de uma padaria e desde os 11 anos eu o ajudava. Então, via uma população de trabalhadores do curtume carioca que frequentavam a padaria, a maioria negra e todos pobres. A politização se deu pelo choque de classes. Minha família não era rica, meu pai tinha padaria, duas ou três casas na Penha, um bairro operário, mas havia uma diferença muito flagrante entre mim e os colegas que jogavam futebol comigo. Eles eram pobres, passavam por dificuldades. Na hora de jogar futebol, o time era coeso, “todos por um e um por todos”. Depois, um ia dormir numa casa com o chão todo quebrado e eu ia para uma casa bonita e gostosa. Isso dava a um jovem com aquela idade um sentido de que alguma coisa estava errada. O senso de injustiça despertou.”³⁶

Esse processo vivido por Boal mostra as complexidades do processo de formação e que ele não é feito somente ao se deparar com a experiência do trabalho, ou com um partido político ou uma manifestação, mas que pode acontecer a todo o momento. Sartre (1960) ironiza as concepções tradicionais marxistas na *Crítica da Razão Dialética*, ao dizer “Os marxistas de hoje só se preocupam com os adultos: ao lê-los, podia-se crer que nascemos na idade em que ganhamos nosso primeiro salário;

³⁴ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000, p. **XX(VOU CONFIRMAR PAG)**

³⁵ 1º diretor e criador do Teatro de Arena .

³⁶ Entrevista à Revista Teoria e Debate, 2004. Disponível em :<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/augusto-boal?page=full>. Acesso em: 22/02/2015.

esquecem-se de sua própria infância.”³⁷ ³⁸

1.1 Abdias conta a Boal

Esse processo de vivência permite uma consciência das situações de injustiça, mas como fazer para combatê-las? De que forma entendê-las? Aqui, acredito que é fundamental um elemento novo na vida de Boal, que já buscava o teatro como uma forma de entender as injustiças desse mundo, mesmo sem saber exatamente como. Esse elemento novo para mim foi a amizade e relação desenvolvida com Abdias Nascimento. Para ilustrar esse ponto, exponho abaixo um pequeno texto que Boal enviou no aniversário de 90 anos de Abdias Nascimento:

Quinta-feira, 18 de março de 2004

Querida Elisa,

Não pude voltar ao Brasil a tempo, nem para os 90 anos do Abdias nem para os meus 73, no dia seguinte. Foi pena: Abdias é o meu mais antigo querido amigo, nós nos conhecemos desde 1950 – faz mais de meio século!

Abdias me ajudou muito no meu começo em teatro: lia minhas peças e me dava conselhos, sempre úteis, não só do ponto de vista teatral **mas, o que era para mim mais importante, do ponto de vista ético e político.**

Eu tinha um contato direto com a pobreza, morando na pobre Penha daquela época, mas **foi o Abdias que me ensinou a compreender as causas daquela pobreza. Eu via e odiava o racismo, explícito ou disfarçado, mas foi o Abdias que me ensinou a compreender as razões e a extensão, às vezes até mesmo inconscientes, do racismo brasileiro.**

Não esqueci, nem vou esquecer nunca, as conversas que tínhamos, vez por outra, tomando café de pé, em frente ao Vermelhinho, e que tanto me ajudaram na minha formação.

Abdias me ajudou muito, não só a mim mas a muito mais gente – gerações! Não só com aquilo que nos dizia com veemência – Abdias sempre foi um apaixonado! – mas principalmente com o seu exemplo de vida, de integridade, de trabalho: era impossível não ser influenciado por ele.

Foi pena que eu não tenha podido estar presente na festa do seu 90º aniversário. Mas o que me anima é que já marquei na minha agenda o dia 15 de março de 2.014: ao Centenário, com toda certeza, quero ir lhe dar um fraterno e agradecido abraço.

³⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Crítica da razão dialética: precedido por questões de método*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira; apresentação da edição brasileira, Gerd Bornheim. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p.56-57.

Esta bela carta, diria uma carta de amor, somente reforça o trecho incluído na introdução desta dissertação. A importância da leitura, do estudo, mas também das relações e como elas acontecem com cada ser humano e em cada período histórico. Como já havia falado anteriormente, Nelson Rodrigues, Sábato Magaldi e outros foram importantes do ponto de vista dramaturgico, teatral e estético, mas interessante observar a parte onde Boal frisa e reforça a importância de Abdias “do ponto de vista ético e político” e nas conversas de bar e na visão acerca do racismo, que é um ponto nevrálgico na formação do capitalismo brasileiro, na formação de relação dos países imperialista, do colonialismo e também da própria burguesia brasileira.

Sabemos que até hoje este é um tema caro e muito mal resolvido por muitos movimentos de esquerda, que ainda possuem uma visão economicista e simplesmente classista para o fim do racismo. Neste momento, dos fins dos anos 40, quando Boal conhece Abdias, esse debate está em ebulição desde as discussões sobre a Constituição de 1946, das posições conservadoras do Partido Comunista e em vários acontecimentos. Acho que se faz importante para entender um pouco esse momento e compreender melhor quem foi Abdias Nascimento e o contexto sociopolítico em que estava inserido.

Neto de africanos escravizados, filho de pai sapateiro e mãe doceira, Abdias Nascimento nasceu em 1914 na cidade de Franca (SP) e, desde criança, aprendeu com sua mãe que nunca deveria deixar sem resposta uma ofensa racial. No início da década de 1930, participou da Frente Negra Brasileira (primeira tentativa unificada de organização do Movimento Negro no Brasil) e, mais tarde, foi para o Rio de Janeiro, onde a cultura negra pulsava com mais força, passando a frequentar terreiros de candomblé, como o de Joãozinho da Goméia, em Duque de Caxias, penetrando mais profundamente na alma negra e se aproximando de suas tradições culturais. No Rio, centro do pensamento político e cultural do país, Abdias passou a conviver com importantes intelectuais negros, como Solano Trindade, fundador da Frente Negra de Pernambuco e militante político de inclinações marxista, a quem considerava o maior poeta negro do Brasil contemporâneo. Outro companheiro de muitas jornadas foi Abigail Moura, maestro da Orquestra Afro-Brasileira e pioneiro na criação de música

³⁹ Arquivo Ipeafro. Abdias Nascimento.

erudita com base na cultura negra.

Em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas dissolveu o Congresso Nacional, extinguindo os partidos políticos e instaurando a ditadura do Estado Novo. Por distribuir panfletos de protesto contra a ditadura, Abdias e mais quatro colegas foram presos e passaram seis meses na Penitenciária Frei Caneca. Em maio de 1938, após ser libertado, organizou, junto com Agnaldo Camargo e Geraldo Campos, o Congresso Afro-Campineiro de Campinas.

Em 1941, já em São Paulo, Abdias foi preso novamente pelo Estado Novo, que reabriu um antigo processo dos seus tempos de Exército. Levado para a Penitenciária de Carandiru, onde passou dois anos, fundou o Teatro do Sentenciado, “lá nós construíamos o Palco, fazíamos o vestuário. Éramos só homens e fazíamos as vestimentas de mulheres, tinha até uma Carmem Miranda que também fazia um Lampião”.⁴⁰ Os próprios presos que dirigiam e interpretavam suas próprias criações dramáticas (1943) e ajudou a fundar o jornal dos prisioneiros. Depois viajou para o Peru, com o grupo de poetas e artistas que fazia parte: Santa Rosa Hermandad. Por esta ocasião, ficou chocado, ao ver o ator Hugo D’Eviéri pintado de negro na peça “O Imperador Jones”, de Eugene O’Neill e, diante disso, retorna ao Brasil, com o propósito de criação de um Teatro Negro. Em seu caminho de volta ao Brasil, passa pela Argentina e em Buenos Aires, começa a frequentar o *Teatro del Pueblo*, dirigido por Leônidas Barletta, que já nessa época funcionava como uma escolar livre de teatro.

As peças eram assistidas e depois do espetáculo havia debates discutindo o texto, o cenário, o figurino, interpretação. A partir dessa experiência, Abdias foi sendo formado já nesse processo popular de teatro.

Leônidas Barletta, jornalista criou o Teatro del Pueblo em 1930. Abdias Nascimento esteve lá em seu período mais fecundo, quando, além de encenar obras nacionais e estrangeiras, Barletta conseguiu atrair poetas e romancistas argentinos para a produção de espetáculos dramáticos, e promoveu atividades externas, visando levar o teatro ao povo.⁴¹

O *Teatro del Pueblo* funcionava em cooperativa. Em seu estatuto existiam pontos como “*El orden y limpieza de la casa está a cargo de los mismos actores [...]*”

⁴⁰ SEMOG, Ele e NASCIMENTO, Abdias. *O Griot e as Muralhas*. Rio de Janeiro: Ed Pallas.2006, p.127

⁴¹ SEMOG, Ele e NASCIMENTO, Abdias. *O Griot e as Muralhas*. Rio de Janeiro: Ed Pallas. 2006, p.112.

pues en el Teatro del Pueblo no se admite ninguna servidumbre.”⁴² Todas as tarefas eram realizadas por todos, desde as mais elementares e técnicas até as artísticas. Somente a direção e que ficava a cargo de Leónidas Barletta.

Os objetivos do *Teatro del Pueblo*, em seu estatuto, eram:

a) Experimentar, fomentar y difundir o bom teatro, clásico y moderno, antiguo e contemporáneo, con preferencia o que se produzca no país, a fim de devolver esta arte ao povo em sua maxima potência, purificando e renovando-o.

b) Fomentar e difundir as artes en geral, assumindo a defesa da cultura.

Os integrantes do *Teatro del Pueblo* eram inspirados pelos ventos da Revolução Russa definindo um teatro do povo para o povo, que tinha inspiração no livro *Teatro Popular*, de Romain Rolland, que já visava um teatro popular, diferente e novo para um público especificamente popular.

Barletta também concordava com Romain Rolland acerca da ideia de que este é o “movimento”, no qual o ator deveria ser um militante, um revolucionário. Assim, Barletta buscava fazer um teatro de arte, de conteúdo social — agindo sobre a sociedade para refletir, orientando-a e educando-a. Havia então, como é possível observar, um teatro claramente político, mas com certa ingenuidade ao buscar ensinar ao povo.

Depois dessa experiência na Argentina, Abdias volta ao Brasil e funda o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, juntamente com Lea Garcia, Ruth de Souza, Aguinaldo de Oliveira, Claudiano Filho, Mercedes Batista, Solano Trindade, Arlinda Serafim, Haroldo Costa entre outros. “Bom, o concreto nosso é a estreia. Queremos estreiar no Teatro Municipal”, dizia Abdias, juntamente com uma comissão, ao presidente Getúlio Vargas em 1945. Havia para o grupo uma espécie de simbolismo no ato de adentrar num espaço onde os negros não entravam nem como artistas e nem como plateia, apenas como faxineiros. “E ele, para a minha surpresa, não só apoiou a ideia, como mandou que se reservasse a data que eu escolhesse para a estreia do Teatro Negro”. Assim, no dia 8 de maio de 1945, o TEN estreava o seu primeiro espetáculo no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro.

⁴² BARLETTA, Leónidas. *Boedo y Florida: Una versión distinta* Buenos Aires: Ediciones Metrópolis. 1967, p. 78.

O Teatro Experimental do Negro foi o primeiro elemento do movimento afro-brasileiro a ligar, na teoria e na prática, o conceito intrinsecamente político da afirmação e do resgate da cultura negro-africana brasileira, com a atuação política ostensiva⁴³

O TEN, em 1944, visava organizar ações de significação cultural, valor artístico e função social:

(...) De início, havia a necessidade do resgate da cultura negra e de seus valores violentados, negados, oprimidos e desfigurados. (...) o negro não deseja a ajuda isolada e paternalista, como um favor especial. Ele deseja e reclama um status elevado na sociedade, na forma de oportunidade coletiva a um povo com irrevogáveis direitos históricos. (...) a abertura de oportunidades reais de ascensão econômica, política, cultural, social, para o negro, respeitando-se sua origem africana.⁴⁴

Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país.

Logo no instante de sua fundação, o TEN deixa evidente o seu projeto de não ser “somente” mais um grupo de teatro, porém uma proposta de movimento político e artístico. É importante observar que a sua proposta era obter cursos de formação, como uma escola de teatro e política: A) Alfabetização- funcionando normal e permanente para crianças e adultos de ambos os sexos; B) Línguas; C) Dicção e Empostação de voz e Declamação; D) Música e Canto Coral; E) Dança; F) Interpretação; G) Decoração, Vestuário e Cenografia; H) Direção de Cen; J) História do Teatro e Literatura Dramática; J) Conferências sobre assuntos dramáticos e de ordem geral.

Neste sentido, Abdias Nascimento declara para a Revista TEN o seguinte:

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, proveniente de operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. Assim, se reforça uma fase prática, oposta a lóacadêmico e descritivo dos referidos e equivocados estudos. Não interessava ao TEN aumentar o número de monografias e outros escritos, nem deduzir teorias, mas a transformação qualitativa da interação social entre brancos e negros. **Verificamos que nenhuma outra situação jamais precisara tanto quanto a nossa do distanciamento de Bertolt Brecht.** Uma teia de imposturas, sedimentada pela tradição, se impunha entre

⁴³ NASCIMENTO, Larkin Elisa. *Pan-africanismo na América do Sul*. São Paulo: Vozes. 1981. p.188.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 188.

o observador e a realidade, deformando-a. Urgia destruí-la. Do contrário, não conseguiríamos descomprometer a abordagem da questão, livrá-la dos despistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do dogmatismo, da pieguice, da má-fé, da obtusidade, da boa-fé, dos estereótipos vários. Tocar tudo como se fosse pela primeira vez, eis uma imposição irredutível.⁴⁵ [grifo meu]

Ainda de acordo com o Abdias Nascimento: “O TEN nunca foi só um grupo de Teatro, era uma verdadeira frente de luta”⁴⁶

Para podermos entender melhor essa temática do racismo e sua repercussão no Brasil e suas formas de luta, importante destacar as orientações dos Partidos Comunistas no mundo, em especial do PCUS, que ditava as regras e era seguido praticamente de maneira cega. Os movimentos dos negros e suas lideranças sofreram vários processos de cooptação e manipulação pela esquerda branca e europeia. Abaixo vou destacar um trecho da experiência de George Padmore, importante militante, nascido em Trinidad, diretor do Bureau Africano do Comintern na Alemanha e organizador da Conferência Internacional de Operários Negros (Hamburgo, 1930). Padmore foi testemunha da traição e do oportunismo da Internacional Comunista nas décadas de 30 e 40 sobre o colonialismo e o imperialismo na África. O Comintern tinha uma Liga Contra o Imperialismo nos anos 20 que foi diminuída e depois desarticulada entre 1934 e 1935, pós entrada da União Soviética na Liga das Nações, e conseqüentemente sua aliança com Reino Unido e França contra Alemanha e Japão (Eixo).

O comitê Internacional dos Sindicatos dos Trabalhadores Negros, do qual Padmore⁴⁷ era secretário-geral, foi liquidado. Conforme lembra o também militante negro marxista-leninista C.L.R. James, companheiro de Padmore. Os dirigentes comunistas disseram-lhe:

Bem, George a situação está mudando e nos queremos que você agora tenha calma com os imperialistas democratas: Grã-Bretanha, França e Estados Unidos, e que você lidere o ataque contra os Imperialistas Fascistas, a Alemanha, a Itália e o Japão”. Padmore disse-lhes: “Mas como posso fazer isso? A Alemanha e o Japão não têm colônias na África, como vou atacá-los quando a Grã-Bretanha e a França que tem as colônias na África, e os Estados Unidos são o país mais racista do mundo? Como esperam vocês que eu diga na minha propaganda Africana a esses três, que elas são os imperialistas democratas?” Então, disseram-lhe: “Bem, George, você sabe, esta é a linha.” George disse que ele não podia fazer isso, e eles disseram: “Mas, George, você entende, precisamos ter disciplina.” Ele falou: “Vocês

⁴⁵ NASCIMENTO, Abdias. Revista TEN: *Trajetórias e Reflexões*. Estudos Avançados 18 (50), 2004.

⁴⁶ HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1973, p. 17.

⁴⁷ George Padmore. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/George_Padmore. Acesso em: 22/02/2015.

podem ter sua disciplina, mas não vão me disciplinar para dizer que Grã-Bretanha, França e os Estados Unidos são “Imperialistas Democráticos” e os amigos do comunismo. Isso não dá. “E fez a mala e foi-se para Londres.”⁴⁸

Esse texto é importante para situarmos a maneira na qual pensavam os integrantes dos partidos comunistas naquele período. Lembrando que os Estados Unidos criaram campos de concentração contra os japoneses e que dentro do exército estadunidense também havia um grande racismo, de modo que existiam divisões entre negros e brancos. Além dos exércitos franceses e ingleses, que convocavam africanos para a guerra e o tratavam com enorme racismo. Usavam a mesma estratégia de Caxias no Brasil, ou seja, eram literalmente “buchas de canhão”.

Para entender a lógica dos partidos comunistas em relação à questão do racismo, é necessário entender como esta prática opressora acontecia no Brasil. Em 1945, o TEN organizou a Convenção Nacional do Negro Brasileiro, que teve reuniões em São Paulo com cerca de 500 pessoas e no Rio de Janeiro, em 1946, com cerca de 200. Contou com a participação além de Abdias, de Ruth de Sousa⁴⁹, Geraldo Campos de Oliveira⁵⁰, Aguinaldo Camargo⁵¹, Sebastião Rodrigues Alves e não em um encontro academia ou científico, mas sim de mobilização popular. Ao final desta, se lançou o Manifesto à Nação Brasileira, onde se reivindicava a proposta de cotas raciais na educação e uma lei contra o ato de racismo que fosse pautada em medidas concretas e não meramente em uma proclamação judicial vazia e sem sentido. O Manifesto foi enviado a todos os partidos políticos e recebeu cartas de apoio da UDN, PSD e de Luís Carlos Prestes, dirigente do PCB. O senador Hamilton Nogueira sugeriu que a proposta da discriminação racial entrasse na nova constituição do Brasil. Então, Claudino José da Silva, do PCB, o único deputado negro na Assembleia fez um discurso contra a proposta. Tempos depois, em uma reunião da Convenção no Rio, ele afirmou ser a favor da proposta, mas disse ainda que precisou agir de acordo com a orientação e disciplina partidária. “A carta de “apoio” de Prestes não havia representado mais do que outro exemplo da retórica vazia e oportunista do PC, tão conhecido pelo movimento negro

⁴⁸ NASCIMENTO, Larkin Elisa. *Pan-africanismo na América do Sul*. São Paulo: Vozes, 1981, p. 62.

⁴⁹ FUNARTE. Biografia de Ruth Souza. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-ruth-de-souza/>. Acesso em:

⁵⁰ UNESP. *Biografia de Geraldo Campos Oliveira*. Disponível em: http://www2.assis.unesp.br/cedap/cat_imprensa_negra/biografias/geraldo_campos_oliveira.html. Acesso em:

⁵¹ Aguinaldo Camargo. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: http://teatropedia.com/wiki/Aguinaldo_Camargo. Acesso em: 24/02/2015

internacional nessa época. A alegação sob a qual o PC se opunha à medida que antes havia “apoiado” era de que ela viria “restringir o sentido mais amplo da democracia” constitucional. Qual seria a restrição que a lei antidiscriminatória faria ao “sentido mais amplo da democracia”, o PC não esclareceu.

O TEN agia em duas frentes: por um lado a denúncia do racismo e a valorização da estética negra e, por outro, fazia com que o próprio negro tomasse consciência da situação social em que estava inserido. Foi nesse sentido que realizamos em 1945 a Convenção Nacional do Negro, cujo Manifesto à nação brasileira embasou a proposta de legislação antirracista e de políticas positivas apresentada à Assembleia Nacional Constituinte de 1946. O TEN⁵² organizou a Conferência Nacional do Negro (Rio de Janeiro, 1949), e o 1º Congresso do Negro Brasileiro (Rio de Janeiro, 1950) e transformando-se em uma iniciativa revolucionária que buscava fazer com que os negros não continuassem representados socialmente para a diversão dos brancos, e sim afirmassem a sua verdadeira história.

A partir do trabalho do TEN qual foi sua atuação como liderança ativista?

Abdias Nascimento: minha atuação sempre teve uma dupla conotação, cultural e política (política no sentido mais amplo da palavra). Aliás, para mim essas esferas são dimensões da mesma iniciativa, que é a defesa e promoção dos direitos e da cultura da população de origem africana. Então meu trabalho como ativista se ligava ao cenário artístico e vice-versa; eram diferentes expressões da mesma coisa.

O grupo do TEN era talvez a única voz no Brasil a defender e divulgar a ideia da negritude de Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Leon Gontran Damas, uma linha de ação poética e política que lutava pela independência dos países africanos em relação ao colonialismo e pelo respeito à cultura e à dignidade humana dos africanos e de seus descendentes. Nos Estados Unidos, eu me identificava com uma corrente de pensamento parecida com essa. Além dos que adotavam essa linha de ação, havia os negros de “linha correta” marxista, e havia os mais conservadores, liberais democratas. Eu tive boas relações com todas essas correntes, porque a luta pelos direitos da população negra nos unia, mas me identificava mais com o que na época se chamava nacionalismo negro e hoje se identifica como a linha do pensamento afro-centrado. No VI Congresso Pan-Africano, que foi realizado em Dares-Salaam, em 1974, o conflito entre essa linha e a marxista-leninista se caracterizou de forma nítida. Intelectuais do Caribe, opositores aos governos locais (de direita e de esquerda), foram excluídos do encontro e prevaleceu a linha socialista que proclamava a ascendência da luta de classes sobre qualquer outra consideração. Esse cenário nós já havíamos vivido no Brasil, quando a esquerda “democrática” se recusava a reconhecer a legitimidade de nossas demandas. Hoje, com a evolução do movimento negro internacional na direção de uma ação e de um pensamento independentes, é fácil constatar que a nossa posição prevaleceu e se desenvolveu ao longo do tempo.

(Entrevista - Abdias Nascimento, 2009)⁵³

Em entrevista com Elisa Larkin Nascimento, pode-se conhecer um pouco mais sobre essa amizade entre Abdias e Boal, bem como a forte impregnação desse diálogo:

Segundo eu lembro, Abdias contava que o Boal chegou ao TEN, ainda adolescente, e foi frequentando e acompanhando os trabalhos do TEN. Ali ele aprendeu muito e conversava com o pessoal sobre os projetos e iniciativas do grupo e sobre teatro e literatura. **Não sei exatamente o que eles conversavam, mas desconfio que haja questões ideológicas como racismo versus a luta de classes, etc. A ideologia esquerdista, marxista, criticava e perseguia os intelectuais do TEN. Me parece que Boal tinha uma visão crítica e enxergava essas questões de uma maneira que outros intelectuais de esquerda não conseguiam. Mas certamente as conversas entre eles não se limitariam a isso, teriam muito a ver com teatro mesmo”**

Abdias conhecia e trabalhava com a conceituação teórica e o exemplo prático de Brecht, sim! O citava com frequência.

Não sei se Boal conheceu Guerreiro Ramos, mas acredito que sim, pois Guerreiro era uma das principais figuras do TEN. No jornal Quilombo tem artigos sobre o psicodrama, que Guerreiro depois cunhou de sóciodrama (sendo ele sociólogo). Um dos clássicos da sociologia brasileira é o livro dele Introdução crítica à sociologia brasileira, onde ele diz que o TEN foi o grande lugar de pesquisa e conhecimento prático dele. No outro clássico dele, A redução sociológica ele também fala do TEN.⁵⁴ (Entrevista - Elisa Larkin Nascimento)

Em entrevista, Boal diz o seguinte:

HUD – E sua relação com o Abdias Nascimento?

BOAL – O Abdias é o meu mais velho amigo, muito querido e admirado. A gente se conheceu em 1948. Por coincidência, foi o ano da Declaração dos Direitos Humanos. Esse é um dos direitos fundamentais: a amizade!⁵⁵

Neste momento, Boal já estava em pleno processo de formação e esses encontros com Abdias Nascimento e o TEN foram marcantes. Boal já no início dos anos 50 escreveu peças tendo personagens e universos compostos por favelas e famílias pobres. Elas não chegaram a ser montadas, mas entre elas pude encontrar quatro que já imprimiam uma realidade social, política e também da própria cultura afrobrasileira, com a temática dos cultos de matriz africana. Uma delas foi a peça *Filha Moça* que foi apresentada para a Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, em 27 de janeiro de

⁵³ NASCIMENTO. Abdias. Entrevista, 2009. Acervo, Rio de Janeiro, v. 22, n2, jul/dez 2009, p. 10. Disponível em: <http://linux.an.gov.br/seer/index.php/info/article/viewFile/113/92>. Acesso em: 24/05/2015.

⁵⁴ Elisa Larkin Nascimento. [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação de Celular

⁵⁵ Revista Direitos Humanos Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República do Brasil. Dez 2008. Número 1. p. 58.

1956, depois de sua volta dos Estados Unidos, e para o TEN-São Paulo, representado por Geraldo Campos de Oliveira. É uma peça que aborda o conflito numa família pobre de um subúrbio sobre a autoridade do pai sobre a filha e que foi vetada, conforme exposto no Relatório de Censura “a peça supra é vetada, não pode ser levada a cena, porquanto seu argumento prega a dissolução dos costumes, perverte a moral, o respeito ao lar, aos pais, a sociedade. Ofende frontalmente o acórdão 4.405-A. E as cominações do nosso Código Penal. Não há na peça um apreço, ou sequer, um final que fosse o alevantamento do nível de seu desenrolar; nem prevenir, por pequeno à virtude.”⁵⁶

As outras três peças são histórias que têm direta ou indiretamente o universo religioso de matriz africana. Sendo uma delas chamada de *O Logro*, que tem a data de 29 de agosto de 1952. - Tendo em “Nota – os nomes dos personagens foram sugeridos pelo sincretismo católico-fetichista.” e depois na introdução complementa:

Ato único: Cenário: um terreiro. Antes de levantar o pano, o teatro às escuras, ouve-se um bater monótono e depois furioso, cada vez mais furioso, dos atabaques, Como se fosse, numa ópera, a “ouverture”. Depois as vozes entoam cânticos a Xangô. E o mesmo ritmo se reproduz: os atabaques ora soam lentamente, ora com fúria, para depois esgotados voltarem à lentidão... E Jeronimo, o pai-de-santo. No fundo, distantes, vários assistentes que foram o coro, parecem petrificados observando a cena.

A terceira peça, chamada *O Cavalo e o Santo*, tem como data de entrada na SSP-SP, na Divisão de Diversões Pública, dia 13 de novembro de 1954, período que Boal ainda se encontrava nos Estados Unidos.⁵⁷ Nota-se que a peça certamente foi escrita antes, pois a mesma foi traduzida por Boal e enviada a Langston Hughes, em carta de oito de junho de 1955.⁵⁸ Interessante observar que os textos possuem algumas diferenças e algumas dessas mudanças parecem mais ligadas à questão moral. O texto em inglês expõe mais abertamente a sexualidade e a prostituição. Não é à toa, que a versão brasileira, mesmo sem muita pimenta, sofre alguns cortes em trechos onde fica claro uma intenção sexual. Na introdução do texto em inglês se coloca “Crônica: a vida,

⁵⁶ Relatório de Censura da SSP-SP. Dep de Investigações. Divisão de Diversões Públicas. Impugnada 27 de janeiro de 1956. Arquivo Miroel Silveira. USP

⁵⁷ Boal retorna para o Brasil, dia 24 de junho de 1955. Em carta a Langston Hughes dia 2 de junho de 1955, Boal fornece essa data. Sobre essa amizade haverá mais detalhes a frente.

⁵⁸ Juntamente com sua outra peça Martin Pescador, ambas em inglês. Langston Hughes Papers. The Saint and Horse JWJ MSS 26 Box 439 f. 10162 comp

caminhos e certos costumes feitos pela maioria dos brasileiros em algum subúrbio muito perto, mas não na Capital”.⁵⁹

E a última dessas peças foi talvez a mais trabalhada e complexa, chamada *Laio se Matou*, em que mostra uma mistura entre Candomblé e mitologia grega. É a história de Laio, Jocasta e Édipo, ambientada num terreiro de Candomblé. Boal mistura as histórias, alterando elementos importantes, mas preservando similiaridades e tradições. No texto se inverte a lógica original da tragédia grega, colocando Laio como o protagonista. A data da apresentação à SSP-SP, Divisão de Diversões Públicas, é 21 de maio de 1958. Sendo escrita bem antes, pois Sábato Magaldi a cita numa crítica no *Jornal Diário Carioca*, em 9 de abril de 1952 onde ele diz:

Esta é a quarta peça de sua autoria (Boal) , que tenho oportunidade de ler, e já no contato inicial com seu trabalho senti a presença do dramaturgo. Alguém que escreve teatro com linguagem teatral, com processos teatrais – peças para serem representadas. A extrema juventude de Boal (ele conta apenas com 21 anos) não permitiu o que será fácil compreender, amadurecimento completo de seus recursos. Daí se notar ainda um processo experimental nas várias tentativas. O que não significa restrição, desmerecimento, mas um motivo a mais de confiança no seu mérito: o autor procura dominar a forma, a técnica, para se lançar depois em caminhos de maior audácia.⁶⁰

Isso mostra que as peças elencadas do TEN que coloquei anteriormente possam ter sido escritas antes, já que o próprio Sábato afirma sendo a quarta peça de Boal que lia. Um outro ponto importante é a diversidade e pluralidade que já existia na formação de Boal ao mostrar conhecimento desde tragédias gregas ao candomblé. Em relação às tragédias gregas, estas podem ter sido lidas em bibliotecas, com amigos, e o próprio Boal tinha sua pequena biblioteca, algo que ele sempre prezou – “em todos os países do exílio, a primeira coisa que fiz foi a biblioteca”, mas e os conhecimentos relativos ao Candomblé? Pode-se dizer esse aprendizado foi construído a partir desse contato com Abdias Nascimento e outros do círculo do TEN. Um deles certamente foi Joãozinho da Goméia⁶¹, que era conhecido como o Rei do Candomblé e tinha um terreiro em Duque de Caxias, que era frequentado por artistas e políticos, desde Getúlio Vargas a JK.

⁵⁹ Tradução minha de “Chronicle: the life, ways and certain customs led by most of the people in some brazilians suburb very close to but not in the Capital”

⁶⁰ Augusto Boal. *Diário Carioca*. 9 de abril de 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_04&pasta=ano%20195&pesq=Augusto%20Boal>. Acesso em: 15/03/2015

⁶¹ Joãozinho da Goméia. In: Wikipédia: a enciclopédia informal. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3ozinho_da_Gomeia>. Acesso em: 16/03/2015

Em uma carta⁶² de 19 de dezembro de 1959, endereçada a Langston Hughes, Boal coloca “estou te mandando uma fita de um músico brasileiro, Joaozinho da Gomea, que canta em português e em alguns dialetos africanos, a música tem origem na “macumba”. E em um texto⁶³ de Joanne Pottlitzer, ela conta o seguinte:

Num jantar, em 1968, quando Augusto Boal e Sergio Vodanovic, o dramaturgo chileno, estavam visitando Nova York, Boal começou a descrever as muitas cerimônias do candomblé que ele tinha assistido em todo o Brasil. Ele pensou que era estranho que, quando um santo "entrava" no corpo de um dos participantes no Rio, São Paulo, Bahia, ele ou ela sempre falava com a mesma voz, na voz daquele santo particular. Foi muito assustador, disse ele, especialmente quando a cerimônia foi realizada em um cemitério. Sergio olhou de soslaio e perguntou, em sua maneira caracteristicamente seco e direto ", Boal, como você pode dizer essas coisas quando você diz que você é um marxista?" Boal respondeu enfaticamente: "Eu sou um marxista, mas eu ainda fico com medo quando os santos descem."⁶⁴

Os pontos e informações levantados indicam a complexidade que é um processo de formação, seja de uma pessoa, uma sociedade ou uma proposta de procedimento artístico e político. Esses processos não são simples de serem pesquisados e muito menos determinados. O que apresento aqui e durante o restante do trabalho são indicações não só teóricas, mas como sua relação com conhecidos e com próximos pode influenciar esse processo. O teórico inglês Raymond Williams apresenta um conceito chamado “estrutura de sentimento”,⁶⁵ em que reconhece que “o termo é difícil, mas sentimento é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’”, os quais se referem às crenças mantidas de maneira formal e sistemática, ao passo que a estrutura de sentimento daria conta de “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente”. Importante frisar que o conceito “estrutura de sentimento” não se opõe ao pensamento, mas procura abarcar “o pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada.”⁶⁶

Dessa forma, é importante frisar que, quando Augusto Boal decide ir para os Estados Unidos, ele não era mais meramente um jovem cheio de espinhas, na flor de sua

⁶² Langston Hughes Papers. Letter JWW MSS 26 Box. 15 f. 357

⁶³ POTTLITZER, Joanne. *Augusto Boal*. Disponível em: <<https://www.deepdyve.com/lp/duke-university-press/up-front-augusto-boal-1931-2009-t15a99907N>>. Acesso em: 30/05/2015

⁶⁴ Importante apoiadora das artes latino americanas, inclusive tendo produzido a ida de Arena Conta Zumbi, em 1969 e Arena conta Bolivar(1970) e a Feira Latino Americana de Opinião (1972)

⁶⁵ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.1979, p. 130.

⁶⁶ Ibidem, p.134-35.

idade, 21 anos, indo para uma das principais metrópoles do mundo, como Nova York, principalmente tratando-se de cultura, arte e teatro. E por que Nova York? Boal coloca em sua biografia que ficou atraído por um texto de John Gassner, importante professor de Dramaturgia. Texto que encontrou no livro *European Theories of the Drama* ⁶⁷.

Ao pesquisar o livro, foi possível descobrir que este se trata de um compêndio que conta com mais de 500 páginas sobre teatro com textos de diversos autores e países, uma antologia da teoria dramática e crítica. Tendo trechos que transita entre a Poética de Aristóteles, Horácio, Dante, Cervantes, Lope de Vega, Lorca, Johnson, Corneille, Molière, Racine, Hume, Goldoni, Pirandello, Lessing, Voltaire, Diderot, Schiller, Goethe, Schlegel, Wagner, Zola, Nietzsche, Freud, Durrenmatt, Ibsen, Strindberg, Korneichuk, Stendhal, Hugo, Dumas, Zola, Burnetiere, Bergson, Maeterlinck, Shaw, Archer, Yeats, O’Casey, Eliot, Baker, O’Neill, Lawson, Anderson, Williams,, Gassner e outros. Além desses autores que acompanharam Boal, têm também vários artigos específicos sobre Dramaturgia, que é o que Boal queria estudar. A abertura do livro Maxwell Anderson, importante dramaturgo da época diz: “Esse é o único livro que você precisa se quer estudar teoria dramática. Ele contém tudo que foi escrito sobre como fazer peças, conjuntamente críticos e escritores criativos. Eu o carreguei comigo por anos e às vezes ainda o consulto.” ⁶⁸

Neste livro também consta um artigo de John Howard Lawson⁶⁹, importante dramaturgo que fazia parte da direção do Partido Comunista Estadunidense e que fez parte da famosa “lista negra de Hollywood” do Macartismo, ele próprio interrogado em 1947.⁷⁰ Seus livros sobre dramaturgia eram usados em muitas universidades. Nos livros ele combinava diferentes teorias de dramaturgia com o marxismo. Posteriormente apontarei mais informações.

E obviamente, o artigo de John Gassner, o principal professor de Boal, com o qual ele criou uma grande relação. O artigo abordava uma temática que anos depois Boal vai elaborar de forma mais profunda, que é justamente sobre o papel da catarse no

⁶⁷ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p.117.

⁶⁸ *European Theories of the Drama*, de Barret Clark.

⁶⁹ Howard Lawson. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: < <http://spartacus-educational.com/USAlawsonJH.htm> >. Acesso em: 20/04/2015

⁷⁰ Howard Lawson HUAC Testimony Excerpt, 1947. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F7W3X_bDZqO4>. Acesso em: 15/04/2015

teatro. A crítica de Boal a forma que a catarse acontece é um elemento que será um dos pilares do Teatro do Oprimido na crítica ao teatro aristotélico. Conforme Boal conta em sua autobiografia⁷¹ sobre o livro: “Na livraria Civilização Brasileira encontrei *European Theories of the Drama*, de Barret Clark, com ensaios teóricos do teatro ocidental. O último capítulo colecionava escritores norte-americanos. Lá estava John Gassner – quis estudar com ele.”

O artigo chamava-se *Catarse e o Teatro Moderno*⁷², em que Gassner desenvolve conceitos teatrais e filosóficos que estarão presentes nos futuros trabalhos teóricos e práticos de Boal. Gassner nunca foi só teatro, mas como podemos perceber já tinha a noção da importância da relação entre o teatro e outras áreas de conhecimento. Ninguém cria nada sozinho. Assim, Boal desenvolve seu ensaio do *Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles*⁷³, em que mostra a relação nevrálgica entre teatro e política, partindo desde os filósofos pré-socráticos até a influência catártica que o Sistema Aristotélico tem nos dias de hoje no teatro, cinema e televisão e também a sua relação em nossa vida cotidiana e nosso entendimento estético do mundo. Neste sentido, este pode ser considerado até hoje uma das maiores críticas ao teatro aristotélico e fundamental para o entendimento da proposta do Teatro do Oprimido. Neste futuro texto de Boal, pode-se sentir que textos como esse de Gassner foram importantes na sistematização de suas ideias.

O artigo de Gassner aponta alguns pontos e críticas a Aristóteles e à própria noção de catarse: “Aristóteles chegou ao fundo quando declarou que o efeito da tragédia seria a purgação da alma pela piedade e medo.” No entanto, a análise de Aristóteles era no fim das contas muito fragmentária e da sua Poética, ao final, sobrou apenas um pequeno fragmento de seu texto original, ficando algo como pouco mais que uma coleção de notas. Nós nem mesmo sabemos precisamente o que a catarse significou para ele e como ele imaginava que “piedade e medo” causavam purgação. O assunto exercitou comentaristas desde a Renascença, quando eles se apossaram da pequena passagem: “Tragédia através da piedade e medo causa a purgação de tais emoções”. Gassner aponta que para os liberais e humanitários do Iluminismo, a tragédia purificava o

⁷¹ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 117.

⁷² *Catharsis and Modern Theatre*, *European Theories of the Drama*. Pag . Tradução minha.

⁷³ Boal, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 15.

observador ao habilitá-lo a exercer suas simpatias. Para Hegel, a tragédia reconciliava visões conflitantes, assim alcançando a catarse. Incluindo entre os filósofos e dramaturgos também opiniões de psicólogos como: Jacob Bernays⁷⁴ e Wilhelm Stekel⁷⁵, que concordam facilmente com as descobertas da psicopatologia e do senso comum – quais sejam, que a catarse é simplesmente a expulsão de direções e conflitos perturbadores de desejos em conflito com as normas da sociedade em que se vive.

E Gassner, no desenvolver do seu artigo, deixa claro também sua concordância sobre essa capacidade de purgação da tragédia.

Sem aderir a nenhuma escola específica da psicopatologia, é seguro dizer que se a catarse aristotélica é uma definição válida do efeito trágico (e eu creio que seja), isto significa uma coisa acima de tudo: Na experiência trágica nós expelimos temporariamente “piedade” e “medo”, para usar os termos de Aristóteles, e os termos são amplos o suficiente para cobrir a maioria dos elementos patológicos ou quase-patológicos – quais sejam, ansiedades, medos, luto mórbido ou auto-piedade, desejos sádicos ou masoquistas, e o senso de culpa que eles engendram e que são engendrados por eles. Em uma tragédia bem sucedida nós vemos estes direcionamentos atuados no palco diretamente ou através de seus resultados por personagens com quem podemos nos identificar. Eles são nossos representantes, por assim dizer.⁷⁶

Gassner continua seu raciocínio ao pontuar que a assim chamada “expulsão” não seria completa se ela ficasse somente no nível da pré-consciência, sem chegar a ser reconhecida pela consciência. Lembrando que estamos falando de um texto de 1937, e Gassner traz termos como consciência e pré-consciência, que podem ter conexão já com a psicologia e mais especificamente com as teorias da “peste”.⁷⁷ Gassner reforça que para acontecer uma “expulsão” mais completa, faz-se necessário uma outra “força” para

⁷⁴ Medical Term: The term *catharsis* has been used for centuries as a medical term meaning a "purging." Most commonly in a medical context it refers to a purging of the bowels. A drug, herb, or other agent administered as a strong laxative is termed a *cathartic*. In the 1890's, when [Sigmund Freud](#) and José Breuer introduced therapeutic psychotherapy, they termed it "Cathartic therapy." Freud was already aware of the modern medical interpretation of Aristotelian catharsis by Jakob Bernays in Bonn, who was the uncle of Freud's wife. The term *catharsis* has been adopted by modern psychotherapy to describe the act of expressing deep emotions associated with events in an individual's past which have never before been adequately expressed. Catharsis is also an emotional release associated with talking about the underlying causes of a problem. Disponível em: <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Catharsis> . Acesso em: 30/05/2015.

⁷⁵ Stekel considerado um dos grandes pupilos de Freud, depois rompe com ele. Tem frases como "em cada criança há um artista criativo dormindo"

⁷⁶ GASSNER, John. *European Theories of the Drama*. Catharsis and the Modern Theatr. Crown Publisher. 1960, p. 514

⁷⁷ “Não sabem que estamos lhes trazendo a peste!”. Frase dita por Freud no momento em que avistam a estátua da liberdade, ao ser referir a psicanalise, que chegava aos Estados Unidos, em 1909.

que o “reconhecimento real seja efetuado. Assim, Gassner apresenta não só um terceiro elemento que seria o “esclarecimento,”⁷⁸ mas como ele sendo decisivo. Na tragédia existe sempre uma precipitação do esclarecimento final – algum entendimento inerente, cumulativamente realizado. Temos visto uma experiência encenada no palco, e temos externalizado sua contraparte interior em nós mesmo pelo processo de vibrar pelas paixões encenadas ou possivelmente por algum outro meio, desde que processos inconscientes são abertos ao debate infinito. Assim, assegurando a externalização dos direcionamentos internos, temos dado a eles forma e significado – isto é, entendidas suas causas e efeitos, que nos trazem ao ponto mais além da inconsciência, ou de emoções nebulosas, já alcançadas pelo indivíduo. Esclarecimento, dessa forma, é o terceiro componente do processo de purgação.” Para Gassner, a combinação entre paixão e esclarecimento são os fatores para se reconhecer uma “superioridade da grande tragédia”, ou seja, “a importância de seu conteúdo, a profundidade e escopo de seu conflito, ou a relevância de sua ação aos aspectos e problemas principais da humanidade.”⁷⁹

Para Gassner, apenas o esclarecimento pode, portanto, complementar a experiência estética na tragédia, pode na verdade, assegurar um reconhecimento estético completo e pode-se observar já nesse artigo uma preocupação humanista em relação ao ser humano e à sociedade, ao usar, inclusive, o termo do *enlightenment*.

Ele aponta que o “esclarecimento” não poderia ser imposta, mas estar presente na apresentação da peça e em suas ações e reações. “O esclarecimento é um estado da mente, e inclui conclusões específicas apenas como concomitantes necessárias a cada estado de mente que não é vazio. É até mesmo uma forma de poesia da mente, não importa quão sério, sombrio ou opressivo.”⁸⁰

⁷⁸ Esse é um conceito filosófico importante. A princípio pode esta relacionado ao conceito que Kant desenvolve em seu famoso texto. O que é Iluminação? Iluminação é um homem liberto da auto-incorrida tutela. Tutela é a incapacidade de usar o seu próprio entendimento sem ser guiado por outro. Tal tutela é auto-atraída se a causa não é carente de inteligência mas antes uma carência de determinação e coragem por usar a inteligência sem ser guiado por outro.

⁷⁹ GASSNER, John. *European Theories of the Drama*. Catharsis and the Modern Theatr. Crown Publisher. 1960, p. 515

⁸⁰ GASSNER, John. *European Theories of the Drama*. Catharsis and the Modern Theatr. Crown Publisher. 1960, p. 515.

Gassner indica que o elemento da iluminação na catarse trágica é fundamental para se trabalhar, entender e produzir um drama moderno. Ele coloca que muitas peças modernas não são tragédias, mas uma nova forma de tragicomédia e que devido a isso é preciso criar um novo termo para elas. Ele aponta para o fato de que alguns enxergam esse debate sobre a importância da iluminação apenas como algo disfarçado de moral e que vão insistir em colocar a questão de apenas iluminação a “universos” e justificando-a ao drama pós-Ibsen porque ele trata de questões e problemas imediatos.

Gassner critica esse ponto de vista ao colocar que esses que não levam em conta a “iluminação”, estão no plano de um idealismo e de forma confortável sem levar em conta os conflitos sociais contemporâneos e que o chamado “universal” deles estaria morto, pois como pode ser universal se não funciona mais nos dias de hoje? Ele continua:

Qual vida há nele se ele não contém aplicabilidade direta ao que nos incomoda, e o que é deixado nele além de uma banalidade que nos impinge com uma compressa fria enquanto o corpo doente está cheio de micróbios. Uma distinção difícil e rápida entre o tópico e o universo é impossível na prática. Vivemos entre os imediatos de nosso tempo e lugar. São eles distinguíveis, podem ser separados das realidades fundamentais e das conduções humanas? As realidades imediatas contém e projetam os universos. Mesmo as nossas lutas políticas e econômicas menos envernizadas referem-se a universos de ansiedade, medo da privação, dor e extinção; elas envolvem amor e ódio, lealdade e traição, egoísmo e auto-sacrifício, honra e desonra, falsificação e verdade, bom e mau. E tudo isto também é outra forma de dizer que qualquer coisa chamada universal é apenas uma generalização dos interesses e preocupações específicos e imediatos. É seguro conjecturar que tudo que consideramos universal nessas peças foi uma vez imediato – socialmente, politicamente, psicologicamente. Não, o fracasso de qualquer tópico contemporâneo ou até a baixa propaganda como uma arte trágica tem causas outras que não a substituição do “tópico” pelo “universal”.⁸¹

Gassner traz para a atualidade o debate acerca das novas formas teatrais e seus limites de representação e potência em relação aos problemas contemporâneos e termina já incluindo algumas possibilidades para esse “novo” teatro, seus limites e desafios. Ele não tem uma resposta pronta, mas apresenta pistas e possibilidades, e para isto ele convoca ninguém menos que Brecht.

⁸¹ GASSNER, John. *European Theories of the Drama*. Catharsis and the Modern Theatr. Crown Publisher. 1960, p. 515

Ainda talhando o meu tema, eu gostaria de adicionar apenas que talvez a causa geral será encontrada no fracasso dos dramaturgos sociais e dos propagandistas de alcançar a catarse. Ele falha principalmente porque ao se esforçar tão conscientemente pela iluminação, ele frequentemente **substitui declarações por processos dramáticos** e negligencia ao efetuar a “misericórdia e medo” – isto é, as tensões e a conformidade emocional ou identificação implícita em termos aristotélicos. Embora seja a combinação de “piedade” e “medo” e “iluminação” que produz a catarse trágica, sua estratégia de ataque faz o ataque frontal com “iluminação”, mas esquece os flancos.⁸² [grifos meus].

Ele já aponta alguns perigos de um teatro “panfletário” e propõe em sua nota final, talvez um equilíbrio, nem tanto ao mar, nem tanto à terra e coloca inclusive possíveis contradições da própria teoria e prática de Brecht e apresenta já uma proposta feita nos Estados Unidos, que poderia ser associada ao que ele chamou que “substitui declarações por processos dramáticos”, pois é uma importante forma de *agit-prop* que é o Teatro-Jornal.

O ataque geral fracassa, e o ataque frontal sem apoio desaba brevemente, já que não há iluminação efetiva quando a peça fracassa. **Existe até uma escola de drama social que de um jeito ou outro nega o valor da catarse. De acordo com Bertolt Brecht, o campeão do épico ou da “peça didática” (*Lehrstück*), simpatia e identificação emocional, (*Einführung*) representam seduções ou evasões do entendimento e ação sociais.** Ele contesta “toda a ilusão que agita o espectador por duas horas e o deixa exausto e cheio de memórias e esperanças vagas”. A visão de Brecht de uma atitude que enfatiza muito o drama social que, apesar de seus méritos, precisa permanecer fundamentalmente não trágico. **Talvez proponentes do drama anti-emocional deveriam ir um passo a frente e denunciar a própria tragédia como errada para seus propósitos.**⁸³

Aqui ele chega a mencionar a necessidade que esses autores teriam de afirmar a importância de um teatro anti-aristotélico. Esse texto é de 1937, não sabemos sobre o que Gassner já tinha acessado acerca de Brecht, mas sabemos que é exatamente isso que Brecht e Boal vão desenvolver, cada um dentro de suas formas e propostas.

Apesar dessa sugestão de Gassner, ele reconhece que este é um dos caminhos que Brecht – nas peças didáticas e musicais - e as outras experiências de *agit-prop* e Épico já realizava:

⁸² GASSNER, John. *European Theories of the Drama*. Catharsis and the Modern Theatre. Crown Publisher. 1960, p. 516.

⁸³ GASSNER, John. *European Theories of the Drama*. Catharsis and the Modern Theatr. Crown Publisher. 1960, p. 517.

Em justiça a Bertolt Brecht vale à pena notar que há usos e efeitos teatrais não-trágicos na “peça didática” e em tais variantes como o “living newspaper/Teatro-Jornal” (Power, One-Third of a Nation). Também está aberto a questões se um poeta tão potente quanto Brecht não vai além da intenção de um Lehrstück, na medida em que sua música e imagem exercem um feitiço no espectador. Brecht, o poeta, não está sempre colaborando com Brecht o teórico.⁸⁴

Para encerrar essa primeira porta referente à pré viagem aos Estados Unidos, coloco alguns trechos da carta que o próprio Boal enviou a Gassner solicitando estudar com ele.⁸⁵

TRADUCAO DA CARTA DE BOAL⁸⁶

Sr. John Gassner
New School for Social Research,
a Oeste 66, Rua 12, Nova York 11,
N.Y.

Rio de Janeiro, 13 de março de 1953.

Querido Senhor:

Eu tomei conhecimento de você e de seus cursos na New School for Social Research ao ler sobre o ensaio “Catarse e o Teatro Moderno” publicado em “European Theatre Drama”. Como era minha intenção fazer um curso sobre dramaturgia nos Estados Unidos, eu pensei que seria perfeito fazer este curso sob a sua direção. Eu também estou particularmente interessado em Produção de Peça e História do Teatro. Como eu pretendo ser um produtor de peças depois de meu retorno, eu estou falando com você para que me fale sobre o caminho correto na minha intenção.

⁸⁴ GASSNER, John. *European Theories of the Drama*. Catharsis and the Modern Theatr. Crown Publisher. 1960, p. 518.

⁸⁵ BOAL, Augusto. *Hamlet, o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p. 117. “Glauccio Gil me ajudou com seu impecável inglês e eu escrevi uma carta, certo de que jamais teria resposta: professor tão importante ia lá encontrar tempo para responder a um rapaz suburbano?! Claro que não. Semanas mais tarde, Gassner respondeu dizendo que a partir do ano seguinte, estaria lecionando Playwriting na Columbia University.

⁸⁶ Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin. 13250

Para o seu melhor entendimento, eu gostaria de dar algumas informações sobre mim. Meu nome é Augusto Boal e eu tenho 22 anos. Considerando minhas experiências em obras dramáticas, tudo o que posso dizer é que eu já escrevi cerca de vinte peças, mas apenas uma foi encenada por uma companhia amadora. Duas outras peças de um ato estão para ser encenadas muito em breve. Eu também escrevi uma peça para crianças, cuja estreia será em 29 de março, em São Paulo, e outra peça que eu desgosto muito está em ensaio. Os temas sobre os quais eu estou trabalhando agora são os do folclore brasileiro que são realmente interessantes e encantadores.

Eu também estou escrevendo para a New School for Social Research pedindo as informações necessárias sobre as possíveis chances de matrícula e bolsas (ou um trabalho a respeito do teatro).

Acima de tudo, eu quero mencionar mais uma vez que meu desejo é aprender com você. No caso de você não estar ensinando mais na New School for Social Research, eu agradeceria uma resposta a esta carta me dizendo onde você está ensinando agora, assim eu poderia ter uma ideia sobre o que eu tenho que fazer para ser seu aluno.

Estou desejando muitos retornos felizes pelo 50º aniversário que você está celebrando este ano e esperando uma resposta,

Sinceramente,
Augusto Pinto Boal

Augusto Pinto Boal
Rua Lobo Júnior, 1130A
Penha-Circular
Rio de Janeiro – D.F.
Brasil

Boal revela essa questão de um importante professor responder ou não a sua carta, acredito que isso já mostra de certa forma um pouco de como era John Gassner, alguém aberto e liberal, falarei mais dele no próximo capítulo.

Depois dessa introdução, acredito também que fique claro que esse jovem de 22 anos não é um jovem qualquer e sem nenhuma formação, seja política ou teatral. Ele viveu esses momentos dos anos 50 em que o debate sobre a importância de haver um teatro brasileiro já estava presente,⁸⁷ teve esse contato intenso com o *Teatro Experimental do Negro*, que, como mostrado, não era somente um grupo de teatro, mas de uma intensa formação política e que já tinha em sua prática uma lógica de “escola ampla de teatro”, ou seja, não somente atuar, mas estudar as suas realidades e conflitos sociais. Sendo que num país da América Latina, com uma população de maioria negra, o debate sobre o racismo e o próprio colonialismo estavam muito presentes, tendo já algumas experiências de debate crítico de esquerda que não se limitavam ao Partido Comunista, que já era criticado por Abdias.

As entrevistas realizadas também mostram a capacidade de estudar e aprender sobre Boal e acredito que sua autobiografia vai desenhando um pouco os processos teórico, práticos e principalmente, os afetivos/emocionais onde podemos relacionar aqui com conceito de Raymond Williams de estrutura de sentimento.

⁸⁷ Assinatura do Manifesto da "Companhia Suicida do Teatro Brasileiro", p. 3.

CAPÍTULO 2: BOAL NA TERRA DO TIO SAM

2.1 Boal Nos EUA

Teatro Político nos Estados Unidos

No outono de 1935, Bertolt Brecht avisa seu amigo Erwin Piscator “para ficar longe dos então chamados teatros de esquerda” nos Estados Unidos, que eram “dominados por escritores de rascunhos e [tinham] os piores modos de produção da Broadway, se bem que sem o conhecimento de mercado desses últimos.”⁸⁸ Brecht fala sobre sua própria experiência com o *Union Theatre* de Nova York, que montou sua peça *A Mãe*, em novembro de 1935. Brecht discordou completamente da forma como a peça foi apresentada. Apesar de sua insistência de que ela fosse feita de forma épica, ela foi feita de forma naturalista na Broadway, levando a seu fracasso. O espetáculo ficou pautado numa relação familiar entre mãe e filha, um drama, não mostrando o processo de formação e aprendizagem entre militantes que evidencia que a relação mãe e filha não era o principal. Aliás, aqui poder-se-ia uma relação entre esta montagem e aquela de *Eles não Usam Black-Tie* que é um drama, mas com uma temática épica sobre uma greve que acaba envolvendo também contornos familiares.

Apesar dos avisos do amigo Brecht, Piscator montou, em 1936, a produção do seu próprio drama épico *Case of Clyde Griffiths – O Caso de Clyde Griffiths* pelo renomeado *Group Theatre*, um dos grupos mais à esquerda daquela época. A peça, apesar de dirigida por Lee Strasberg e interpretada pelos atores mais talentosos do Grupo, fracassou também, incitando um membro, Clifford Odets, um dos dramaturgos de esquerda, a concluir: “A América não está indo na direção de Piscator.”⁸⁹

A peça recebeu alguma aclamação crítica por sua atuação imaginativa, mas foi rejeitada pela imprensa liberal e dos trabalhadores igualmente, por sua formalidade

⁸⁸ Livre tradução, Brecht Werke, 535

⁸⁹ Frase dita a Maria Ley Piscator por Clifford Odets sobre a possibilidade de sucesso do Teatro Épico nos EUA. Piscator, Maria Ley. *The Piscator Experiment*. 1967, p. 43.

didática e propaganda militante. Ela foi apresentada dezenove vezes – definitivamente um fracasso pelos padrões da Broadway.

As reações foram predominantemente negativas e o *Group Theatre* chegou a escrever uma carta⁹⁰ para o jornal *New York Post*, respondendo e concordando com às críticas feitas a Piscator e sentiu-se na obrigação de anunciar publicamente a responsabilidade pelo conteúdo militante e a forma iconoclasta. Harold Clurman, um futuro “professor” de Boal no *Actor Studios*, explicou, expressando a opinião da maioria dos membros do *Group Theatre*, que considerou a peça de Piscator “esquemática de um jeito frio” que “definitivamente foram contra a engrenagem americana.”⁹¹ Ou seja, mesmo um grupo progressista e de esquerda como *Group Theatre* ainda estava preso a uma ideia nacionalista e de certo patriotismo, em que se poderia criticar certos pontos da sociedade, mas não ser radical a ponto de questionar a sua própria estrutura da sociedade estadunidense. Este se torna, portanto, um ponto fundamental que poderia fazer uma ponte com os futuros dilemas vividos pelo *Arena* e suas contradições e divergências quanto a forma, não o conteúdo, mas a forma de lidar, vide os conflitos entre os comunistas em todo o mundo. Deixando claro que aqui não se trata de separar forma e conteúdo, pois os dois estão intrinsecamente conectados.

Mas o que significaria esse “contra a engrenagem americana”? Piscator, na peça, ataca claramente a busca incansável de sempre se querer ficar rico como forma de realização e até mesmo o *american way of life*. A lógica do “eu quero, eu faço” que nega a questão da luta de classes e valoriza o esforço individual, um dos princípios formadores da nação estadunidense.

Além desse conteúdo, a forma utilizada na linha *agit-prop*, mais didática com uma fala narrada e direta à plateia, quebrando a lógica da quarta parede foram mal recebidas. Embora essa forma tenha sido utilizada um ano antes com uma das mais conhecidas peças do teatro de esquerda, a *Waiting for Lefty – Esperando pela esquerdade* Clifford Odets feita um ano antes, já havia entre os estadunidenses uma

⁹⁰ *New York Post*, 17 de abril de 1936. Ver também Harold Clurman *Os Anos Fervorosos* (1975). A carta foi escrita sob conselho de Lee Strasberg, e assinada por Cheryl Crawford – ambos, junto com Clurman, diretores do Grupo.

⁹¹ CLURMAN, Harold. *The Fervent Years: The Story of the Group Theatre and the Thirties*. The Gladys Book. 1983. p. 1741-75.

lógica de substituição no teatro de esquerda do *agit-prop* pelo realismo. Mesmo no *Waiting for Lefty* já se indicava um trabalho de aprofundamento psicológico dos personagens. No 1º Congresso de Escritores Estadunidenses, na primavera de 1935, a maioria dos delegados concordou que era hora de substituir o “drama com uma direção” com uma rendição verossímil e empática dos problemas sociais, isto é, retratar trabalhadores como personagens individuais com uma psicologia complexa assim como relações socioeconômicas e integrar o relato da sua luta de classe com assuntos domésticos e sentimentais.

Não é necessário dizer que essas propostas estavam longe do conceito de Teatro Épico de Piscator (ou de Brecht), que era formulado como a própria antítese do drama de empatia burguês. No entanto, foi indicativo da reorientação geral da esquerda americana em meados dos anos trinta. Em face da guerra e do fascismo e particularmente do endosso oficial da doutrina da Frente Popular de Esquerda, pelo Partido Comunista, em agosto de 1935, a esquerda foi forçada a abrir mão de sua instância anterior militante, seccionar e buscar a variedade das forças liberais na população, independente da afiliação de classe. Trata-se da velha negação do conflito, como seria anos mais tarde a linha do PCB.

Em termos de política cultural, isso significou que o teatro proletário do começo dos anos trinta era agora encorajado a apelar à classe média também. A mudança na estratégia da política esquerdista se tornou mais aparente depois do 1º Congresso de 1935 (que ficou, obviamente, bem à sombra do *Congresso Soviético de Escritores*, no ano anterior, e sua doutrina de realismo Socialista recentemente estabelecida) e durante a campanha eleitoral de 1936, quando o Partido Comunista mudou seu slogan de “Em direção a uma América Comunista!” para “Comunismo é o Americanismo do Século XX”. Ou seja, uma proposta que incorporava uma lógica mais nacionalista e não internacionalista, como podemos observar que aconteceu com muitos outros Partidos Comunistas, inclusive no próprio Brasil. Evidentemente, a adaptação de Piscator não se encaixa com o novo populismo que se acomoda, ainda evidenciando muito da oposição militante que havia marcado a política e prática estética do teatro de esquerda na República de Weimar.

De acordo com Saal: “Afim, pelo menos nesse país, nós somos ainda

instintivamente individualistas, mais que coletivistas, e nós preferimos, subconscientemente, nosso drama em termos de luta individual e conflito e choque.”⁹² O drama épico não oferece, por definição, nenhum desses parâmetros.

O diagnóstico de Odets resume convenientemente o fracasso generalizado do teatro político moderno europeu no palco estadunidense, em 1930. Claramente, os Estados Unidos não seguiam nem na direção de Piscator, nem na de Brecht. Como Mordecai Gorelik destacou:

Nós nos Estados Unidos temos só um vago conhecimento do trabalho experimental levado pelo teatro alemão entre 1919-1932, apesar de três peças do Teatro Épico de Brecht e Piscator terem sido apresentadas em anos recentes em Nova York... Mas mesmo quando os exemplos de produção épicas de Nova York estavam diante de nós, nós não fomos capazes de ver claramente o funcionamento e o propósito da forma épica.⁹³

Encontramos, assim, dois momentos culturais distintos no teatro político nos Estados Unidos: por um lado, a rejeição da abordagem altamente modernista de Brecht e Piscator nos anos 30 e sua adaptação criativa e transformação algumas três décadas depois; por outro, uma estética predominantemente nacional no palco do *New Deal* (Novo Acordo) e mais tarde o desabrochar do modernismo dos anos 60. Boal estava pegando justamente esse desabrochar do modernismo, esse momento de transição onde estava colhendo os problemas e frutos desse momento.

O caso de Brecht na Broadway aponta para a generalização sem limites entre a concepção do teatro político europeu e estadunidense na época, pelo menos em termos de palco profissional – uma incomensurabilidade que Piscator da mesma forma experimentou quando o *Group Theatre* apresentou a adaptação de *Dreiser Case of Clyde Griffiths* (Caso de Clyde Griffiths). O Teatro Épico de Brecht e Piscator era de um viés decididamente modernista. Havia herdado a oposição militante à frente dos seus tempos, o movimento do teatro com a iconoclastia formal da arte, a missão de expor escândalos políticos do naturalismo e a dialética sofisticada das estratégias do modernismo da escola de Frankfurt – tudo o que foi negado em um programa que confronta altamente e pedagogicamente o formalístico: a educação política da classe

⁹² SAAL, Ilka. *New Deal Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 6.

⁹³ GORELIK, Mordecai. *Epic Realism. Brecht's notes on the threepenny opera*. Theatre Workshop. 1937, p.29.

trabalhadora através da forma inovadora e do conteúdo militante. Isso necessitava uma quebra rigorosa com as convenções culturais estabelecidas e as tradições estéticas (pelo menos em um nível retórico). O Teatro Épico de Brecht e Piscator foi ainda mais o produto de contingências políticas concretas da Alemanha dos anos 20. Emergindo em um período de luta de classe intensa, o ele defendia a revolução proletária como a única forma de abolir com a desigualdade de social. Próximo ao fim, Brecht e Piscator radicalizaram a forma e o conteúdo para estimular a classe trabalhadora contra a autocomplacência e oportunismo burguês da república de Weimar. Em outras palavras, o Teatro Épico era, de certa forma, muito dependente na rede extensiva de trabalho organizado e a antiga tradição da característica de consciência de classe do proletariado radical europeu. Dado o histórico social e estético da esquerda europeia, o Teatro Épico poderia se dar ao luxo de ser iconoclastico e experimental, assim como militante antiburguesia e anticapitalista.

Ainda assim, precisamente essas características eram o que incapacitavam o Teatro Épico quando transferido para os Estados Unidos nos anos 30. Apesar da era do *New Deal* (Novo Acordo) que era tão marcada pela luta de classe e recessão econômica como a República de Weimar, uma consciência de classe difundida e profundamente enraizada não existia entre os trabalhadores nos Estados Unidos. Além disso, eles não acreditavam em uma revolução escancarada como a única alternativa para as desigualdades sociais. O objetivo do Teatro Político era, portanto, um completamente diferente. O Teatro Político americano preferia uma abordagem populista porque lutava para unir e consolidar um público diversificado e liberal (incluindo a classe média) em uma Frente Popular contra a recessão, a guerra e o fascismo, o que significava levar em consideração que a maioria dos estadunidenses, trabalhadores imigrantes não duvidavam fundamentalmente da viabilidade “moral” do capitalismo, mas defendiam a reforma Keynesiana e a intervenção do estado acima da revolução marxista. Mais importante, o movimento progressista tinha que lidar com uma identidade proletária bem ambígua, embaçada pelos históricos étnicos e acima de tudo, pela disseminação de valores de classe média que promovia o aumento do consumismo e a estética de indivíduos moderadamente cultivados em meio à classe trabalhadora.

O teatro profissional político tentou acomodar o último por apelar a identidade consumidora transcendental e por ativar a mentalidade latente de “Nós, o povo”⁹⁴, particularmente por evocar os valores democráticos de 1776. Assim como, por exemplo, a abordagem prevalecente do *Living Newspaper* (Teatro-Jornal) do FTP⁹⁵, permitindo que disseminasse um número de assuntos flamejantes instigantes para um público trabalhador amplo e heterogêneo.

Nos anos 30, nos EUA, o teatro estadunidense sofria não somente a questão da depressão econômica, mas também, devido a essa situação, o partido comunista estava querendo aproveitar de toda a crise como oportunidade de mudar o sistema e derrotar o capitalismo. Foram criados vários grupos de teatro político que tinham conexão com o partido diretamente ou com uma proposta de esquerda. Foi criado o *Worker's Laboratory Theatre – Teatro Laboratório dos Trabalhadores*, que tinha como lema *The Theatre is a weapon* o teatro é uma arma. Aliás, uma frase que Boal anos depois passou a usar e complementando-a: “Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la!”⁹⁶ Essa frase foi um lema marxista do *The Theatre Union*, criado em 1933, que tinha uma proposta clara de criar peças sobre os trabalhadores a partir do ponto de vista dos trabalhadores. E no próprio grupo de teatro de John Reed, na Filadélfia, no início dos anos 30 tinha dois objetivos: a propaganda comunista e a agitação, ou seja, era um grupo de *agit-prop*, que colocava como lema: “O teatro é uma arma na luta de classes”. Dessa forma, o Partido Comunista estadunidense incentivou inúmeras companhias teatrais a criarem e produzirem peças com temáticas sociais. Alguns autores que falaremos mais tarde como, John Howard Lawson, Elmer Rice e Sidney Howard faziam parte desse movimento.

O *Federal Theatre Project*⁹⁷ (FTP) foi criado em de agosto de 1935, por Roosevelt e teve como proposta criar um programa nacional de teatro para empregar milhares de artistas desempregados, devido a crise na qual os EUA viviam. O projeto

⁹⁴ *We, the People* foi o título da peça popular da Broadway por Elmer Rice (1933).

⁹⁵ Federal Theatre Project. Será explicado mais a frente.

⁹⁶ BOAL, Augusto. *Teatro dos Oprimidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1977, p.127.

⁹⁷ Federal Theatre Project. In: Wikipédia: a enclopédia livre. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Federal_Theatre_Project. Acesso em: 12/04/2015.

foi parte do programa de recuperação econômica *New Deal*. No FTP foram desenvolvidos vários projetos progressistas, uma das experiências foi a do *Teatro-Jornal*⁹⁸, que já havia sido experimentada no início da Revolução Russa e foi integrada como uma das técnicas do Teatro Épico de Erwin Piscator e Bertolt Brecht nos anos 1920, esta foi uma das técnicas mais usadas de *agit-prop*.

Nos EUA, um de seus principais apoiadores foi Elmer Rice, dramaturgo e produtor progressista. O *Teatro-Jornal* era composto por jogos escritos por equipes de pesquisadores e dramaturgos que pegavam notícias de jornais para debater teatralmente diversas temáticas progressistas e de esquerda, como, por exemplo, a questão habitacional. Essa técnica vai ser a primeira sistematizada por Boal no *Teatro do Oprimido*, mas é importante de antemão apontar que ela não foi uma invenção dele, mas sim fruto da realidade de diferentes momentos históricos na União Soviética, na Alemanha, nos EUA e, no caso de Boal, no Brasil⁹⁹. Esse ponto vai ser melhor desenvolvido na seção relativa ao Teatro de Arena, mas aqui já temos um diálogo de Boal com Piscator via Gassner, seu principal professor na Columbia University.

O autor John Howard Lawson¹⁰⁰, integrante do Partido Comunista dos EUA foi outro dramaturgo a contribuir com o FTP. Ele tinha peças progressistas e chegou a ser incluído na *blacklist*¹⁰¹/na lista negra¹⁰² de Hollywood e teve de responder, como Brecht, ao famoso órgão de caça aos comunistas, o *House Committee on Un-American Activities* (HUAC) - *Comite de Atividades Anti-Estadunidenses* em 1947.¹⁰³ Sendo, inclusive, condenando a 12 meses de prisão e a pagar uma multa. Assim, muda-se para o México e escreve vários livros de análise marxista de filmes da indústria de Hollywood, como: *The Hidden Heritage* (1950), *Film in the Battle of Ideas* (1953) e *Film: The Creative Process* (1964). Ele também escreve um dos primeiros filmes anti-apartheids *Cry, the Beloved Country* (1951).

⁹⁸ Citado também no texto do Gassner sobre Catarse.

⁹⁹ No livro "Coisas de jornal no teatro" (Expressão Popular). Eduardo Campos Lima pode-se conhecer melhor os detalhes dessa história.

¹⁰⁰ Lawson foi importante nos estudos de Boal sobre dramaturgia, mais a frente darei mais detalhes.

¹⁰¹ Hollywood Blacklist.< <http://www.english.illinois.edu/maps/mccarthy/blacklist.html> > Acesso em: 30/04/2015.

¹⁰² Assim chamado os subversivos e questionadores do sistema. Usando a palavra negra de forma pejorativa.

¹⁰³ Trecho do interrogatório de John Howard Lawson. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F7W3XbDZqO4>>. Acesso em: 30/04/2015.

E foi um dos primeiros a apontar como a indústria de Hollywood foi usada como uma grande propaganda do *american of way of life*, desvalorizando a luta dos trabalhadores e o papel da mulher. Seus livros de dramaturgia eram um dos principais na bibliografia passada por Gassner.

O legado do FTP também pode ser encontrado em uma nova geração de artistas de teatro cujas carreiras começaram com o FTP. Arthur Miller, Orson Welles, John Houseman, Martin Ritt, Elia Kazan, Joséph Losey, Marc Blitzstein, Arthur Arent e Abe Feder. Em 30 de junho de 1939, a FTP foi terminada quando seu financiamento foi cancelado, em grande parte atribuído a fortes objeções do Congresso para as evidentes ações de esquerda das muitas produções de FTP.

Boal estava indo para um Estados Unidos, saindo da segunda guerra, ainda no período de áureo do *New Deal*. Neste momento, iniciou-se a tensa construção do pacto entre Estado, trabalho organizado e capital, ou a regulação fordista keynesiana do capitalismo que, no pós-guerra, fundamentaria o peculiar Estado de Bem-Estar americano que culminou no longo período de prosperidade que se estenderia até fins dos anos 1960.

Mesmo com a vitória pelo partido Republicano, do conservador Dwight David Eisenhower, em 1953, essa política não foi interrompida e em algumas áreas até intensificada. Ao mesmo tempo, era o período da guerra-fria, do anti-comunismo¹⁰⁴ do Senador McCarthy com acusações de infiltrações de comunistas no governo, que já acontecia no mandato do Presidente Henry Truman (1945-1953), até meados dos anos 50 e que tiveram inúmeras perseguições e interrogatórios, como já apontadas anteriormente e inclusive com Brecht.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Aqui podem ser visto algumas propagandas anti-comunismo: <<https://www.youtube.com/watch?v=AWeZ5SKXvj8> https://www.youtube.com/watch?v=_4yjAb6eoCw e <https://www.youtube.com/watch?v=F7W3XbDZqO4>>. Acesso em: 30/04/2015.

¹⁰⁵ Bertolt Brecht speaks in the House Committee on Un-American Activities. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GkiqGxD4CZ8>> Acesso em: 30/04/2015.

2.1.1 Boal e os Estados Unidos

Boal chega aos Estados Unidos para estudar dramaturgia com John Gassner, na Columbia University, mas antes de explicar esse período, é importante mostrar um pouco sobre o próprio ambiente e os professores de Boal: Milton Smith, Maurice Valency, Theodore Apstein, Norris Houghton e, obviamente, John Gassner. Este último, sua principal referência. Mas entre as portas que abro, incluo um pouco mais sobre alguns dos professores. Vou me pautar basicamente por dois deles: Norris Houghton e John Gassner.

2.2 Norris Houghton

Sobre Norris Houghton, alguns pontos são muito importantes de serem colocados. Ele escreveu o livro *Moscow rehearsals: the golden age of the soviet Theatre* Trata-se praticamente de um diário sobre sua visita a Moscou, em 1934. Ele narra toda a vivacidade das produções teatrais e seu contato direto com Stanislavski¹⁰⁶, Alexander Tairov, Meyerhold, vindo posteriormente a se tornar um estudioso e conhecedor do trabalho da assim chamada interpretação biomecânica. Norris fala muito do Nikolay Pavlovich Okhlopkov (que começou com Meyerhold), um dos principais diretores de teatro, com quem Brecht¹⁰⁷ se identificou em sua visita à União Soviética, em 1935. Os dois diretores foram aliados no debate sobre estética com Lukács.

No livro, Norris fala do exército vermelho, da revolução, fazendo uma parábola com o livro do John Reed, os *10 anos do teatro pos-revolução*. Ele comenta que cada dia vê uma peça diferente, de diferentes estilos e formas, clássicos e textos soviéticos que falam de temas universais e da revolução: “A profecia bolchevista parece ter sido

¹⁰⁶ “Drama moderno estudei com um professor que tinha trabalhado com Stanislavsky” Peixoto, Fernando . *Teatro em Pedacos*. 1980, p. 28.

¹⁰⁷ “Brecht pertence à vanguarda dos construtores de um novo mundo. Os frutos de sua arte será colhida principalmente por aqueles que não copiá-lo. Sua arte exige independência e individualidade dos outros”(tradução minha). BRECHT, Bertolt. *Política Theory and Literary Practice Por International Brecht Society, Betty Nance Weber, Hubert Heinen* . University Georgia Press, 1980, p. 97 XXX

¹⁰⁷ Houghton, Norris. *Moscow Rehearsals*. Grove Press. 1936, p. 243.

realizada no teatro”.¹⁰⁸ Observando o Teatro Realista Russo, que tinha uma plateia mesclada em que “...espectadores e atores pareciam ser o mesmo. Havia pessoas do exército vermelho no palco e na plateia, haviam mulheres de xale e homens em ambos os lugares.”¹⁰⁹

Ele acabou se tornando uma referência aos estudos do teatro soviético, mantendo relações com os diretores citados. Na dedicatória a Norris, escrita por Stanislavky, no seu livro *Minha Vida na Arte*, o mestre escreveu “Para Charles Norris Houghton, meu querido companheiro na arte, com este conselho de amigo: **ama a arte em si mesmo e não a si mesmo na arte**”.¹¹⁰ Essa viagem acontece em 1934/35, ou seja ele assiste e tem acesso à chamada última etapa das montagens do *Teatro de Arte de Moscou*, incluindo obviamente a pesquisa sobre “ações físicas”.

Para entender um pouco mais sobre o impacto desse livro nos meios teatrais estadunidense, e ideologicamente quem era Norris Houghton, reproduzo abaixo um trecho final do livro onde ele justamente faz proposições e propostas nada sectárias e bem conscientes das possibilidades dessa época do teatro estadunidense:

Para onde vai os Estados Unidos?¹¹¹

Alguns leitores podem ter esperado que o estudante que voltasse de Moscou, se não exigisse que o teatro americano se tornasse proletário de uma só vez, seria, pelo menos exortaria o controle estatal do teatro. A eliminação do mercantilismo foi efetuada pela posse do governo da Rússia, e seria efetuada pela adoção do mesmo arranjo nos Estados Unidos. No entanto, eu não tenho exigido a primeira coisa, nem exortado a última.

Eu não argumento pela expansão do teatro proletário na América, que estará adiantado em relação à expansão do próprio proletariado. Os Estados Unidos é um país burguês; continua, para melhor ou pior, a ser uma grande e poderosa classe média na América. O teatro precisa continuar dirigindo-se a essa classe, não exclusivamente para ter certeza, pois é imperativo que o teatro admita a existência de outras classes no nosso país e os sirva tão bem quanto; ele deve admitir, também, a luta de classes. Mas o teatro deve seguir a vida, expressá-la, interpretá-la, mover-se com ela e mudar com ela. Se não puder, ele morre. Essa lição dos marxistas, pode ser boa para ponderar. Se a nossa sociedade é capitalista, então nosso teatro deve - não lealdade ao capitalismo - mas deve à sociedade a exploração de seus problemas. Se o seu principal problema é a vida e a morte, a luta do teatro por uma existência contra um proletariado em ascensão, então, o teatro não deve fechar os olhos para isso; e se o proletariado ganhar a luta e um novo sistema começar, então

¹⁰⁹ HOUGHTON, Norris. *Moscow Rehearsals*. New York: Grove Press. 1936.

¹¹⁰ HOUGHTON, Norris. *Moscow Rehearsals*. New York: Grove Press. 1936.

¹¹¹ HOUGHTON, Norris, *Moscow Rehearsals*. Octagon Books. 1975, p. 261.

- e não antes disso - é o momento em que o teatro deve virar proletário.

Houve uma conversa desconexa de um teatro do estado, um "teatro nacional" nos Estados Unidos. Quanto a isto, estou igualmente em oposição por duas razões. Uma objeção, e uma mais comumente avançada, é que o teatro permanece perdendo a sua liberdade de expressão se for subsidiado pelo governo. Isso é muito possivelmente verdade, embora eu acredite que influências tão poderosas possam ser trazidas para divulgar a expressão dramática pouco ortodoxa sob a atual organização do teatro por essas mesmas forças que ditam as políticas do próprio governo. As limitações à liberdade de expressão têm sido tão flagrantes em instituições particularmente financiadas de ensino nos Estados Unidos quanto nas apoiadas pelo Estado. No entanto, qualquer movimento que prive a liberdade dos nossos dramaturgos de enfrentar quaisquer problemas de nossa vida que quiserem, como quiserem, seria lamentável.

É muito possível que os limites que o regime comunista estabeleceu para o pensamento na União Soviética tiveram seu efeito sobre o drama da Rússia, que, como já referi, mais certamente fica para trás das outras artes do teatro. Os dramaturgos são, é verdade, os primeiros artistas do teatro a ser afetados pela perda de liberdade intelectual. No entanto, acredito que o grito de guerra para a liberdade-na-arte tem sido gritado um pouco mais alto do que o necessário, particularmente ao teatro soviético. A liberdade na arte realmente significa apenas uma das duas coisas, ou o direito irrestrito do artista para comentar sobre a vida como ele a vê, ou então o seu direito de se retirar completamente da vida e escapar para a sua arte.

A restrição de se manter dentro dos princípios do Marx-Leninismo parece para mim mais acentuada do que a restrição pela qual os escultores e fabricantes de vidro de Chartres foram obrigados a manter-se dentro da teologia da igreja medieval igualmente estrita e estreita. Eles parecem ter conseguido criar algo vivo e bonito e, o que é mais, universal, apesar do fato de que não há nenhuma janela que ilustre o Alcorão, nenhuma janela dedicada a Buda, e nenhuma peça de escultura que pareça sugerir uma representação de um Mary Baker Eddy pré-encarnado. (Incidentalmente, deixar aqueles que condenam a presença da propaganda na lembrança da arte, toda a catedral de Chartres, era e ainda é, uma peça gloriosa de propaganda simples e direta.)

O que os enlutados pela liberdade de expressão perdida na Rússia Soviética não conseguem perceber é que a vida como artista soviético a vê, é a vida realista do Estado comunista. Ele a vê com os olhos bolcheviques, não do ponto de vista burguês nostálgico. E ao vê-la, ele não tem nenhum desejo de fazer uso do segundo privilégio que a liberdade deve garantir: o direito de escapar. A arte como uma fuga é impossível em um estado onde as pessoas não têm nada do que escapar. As pessoas que glorificam o triunfo do socialismo não têm nenhum desejo de escapar para uma arte que não presta nenhuma atenção a ele. A arte tem sido escapista somente quando a sociedade perdeu a sua auto-confiança. Quando se tem a certeza, como, na Idade Média, a sociedade tinha certeza da Igreja, ou esperança, como na Renascença, quando os homens olharam para um futuro, a arte e a vida foram uma coisa só. Somente quando a sociedade estava confusa e perturbada, como no alvorecer do industrialismo e os primeiros dias do novo materialismo científico, quando a sua confiança nas verdades e costumes aceitos foi quebrada, a arte fugiu de vida para criações artificiais de sua própria imaginação. Na medida em que a vivacidade de sua arte está em causa, o teatro soviético não é nem melhor nem pior para o seu controle governamental.

Minha principal objeção aos subsídios estatais para o nosso teatro é que não há demanda para isso. A América não tem direito a um teatro nacional até

que a nação exija isso. O movimento para um teatro estatal não deve ser provenientes de artistas que acreditam que eles poderiam trabalhar mais facilmente se a pressão de um mercantilismo fosse removida, ou que teriam um alcance mais amplo para o proselitismo de sua arte. O movimento deve vir dos contribuintes que teriam de sustentar o subsídio estatal. Quando e se as pessoas do país realmente quiserem e sentirem a necessidade de um teatro nacional, como os vienenses, por exemplo quiseram e precisavam de sua música e ópera, então ele deve ser trazido à existência. Caso contrário, nosso teatro estatal seria tão vazio e tão sem propósito quanto a Comedie Francaise é hoje.

Mas, a propósito, o nosso país não é dramaticamente disposto, ele não se importa com a "grande arte do teatro." Ele não tem fome de espetáculos para alimentar sua alma, como Stanislavski afirma que a nação russa tem. Os subsídios estatais para os principais times da league ball seriam mais aclamados pelos nossos cidadãos do que o patrocínio de Washington para a Broadway. Se o governo estivesse para entrar na indústria cinematográfica e trazer um fim ao comercialismo de Hollywood através da criação de um cinema estatal, seria infinitamente mais justificado. Os filmes são uma arte popular nos Estados Unidos, o teatro não é, raramente tem sido, e duvido que ele será um dia. A oferta não criará demanda. Não há demanda para um teatro do estado.

O povo de Moscou quer o teatro, eles precisam dele, ele é parte de suas almas. O povo de Nova Iorque não precisa do teatro. E sim, de um show; uma diversão para escapar da monotonia e da rotina e da preocupação, sim; mas de uma arte, ainda não. Se precisassem, eles mesmos não exigiriam mais nenhum dos truques de conversa oca do circo que eles vêem todas as vezes. Eles pediriam que uma arte saísse da confusão e os alimentasse, e eu acho que poderia e viria (como às vezes acontece). A América tem dramaturgos bons, uma agregação maior deles do que qualquer outro país pode se orgulhar hoje. Tem bons diretores e atores e designers. O teatro pode ser um tremendo poder em nosso mundo se as pessoas quisessem que fosse. O teatro soviético subiu a um pico porque o povo da Rússia o empurrou para lá.

O futuro do teatro americano repousa com a missionários criados da América e Moscou que previram o apocalipse teatral Soviética e pouco podem fazer. Nem eles ou qualquer outra pessoa podem fazer as pessoas querem o teatro, mas, com a ajuda de todos os outros, podem fazer o teatro bom para o público que realmente o quer...

Norris acabou realizando também outras viagens, o que fez com que conhecesse diferentes tipos de teatros e mostrasse a diversidade. Isso fez também com que se articulasse e organizasse a possibilidade de um movimento comunitário de teatro em Nova York. Em 1940, ele escreveu um outro livro sobre teatro estadunidense que não se restringisse à Broadway: *Advance from Broadway, 19000 miles of American Theatre (1941)*. Ele cruzou ainda os Estados Unidos passando por mais de 70 palcos, conheceu o Teatro Infantil, Universitário, Teatro ao Ar Livre, Cortejos, Sindicatos, Teatros Comunitários, entre muitas outras experiências que possuíam uma lógica mais social do que aquela da *arte pela arte*.

Ele conheceu estruturas mais democráticas de produção, e entusiasmado com essas experiências e ao mesmo tempo decepcionado com o fato dessas, principalmente dos jovens autores estadunidenses não serem valorizados. No livro resultado dessa viagem, Norris afirmou "... a minha declaração de independência do teatro comercial e uma chamada para a descentralização de nosso estágio profissional."¹¹²

A segunda guerra atrasou seus projetos, entretanto, no início dos anos 50 se iniciava também um movimento de teatros experimentais, desde o famoso *Living Theatre*, de Judith Malina e Julian Beck (ambos alunos de Piscator e Gassner no *Dramatic Workshop*¹¹³), como também as iniciativas do famoso *Circle in the Square* (Teatro de Arena), dirigido por José Quintero¹¹⁴ e também Theodore Mann, outro importante produtor e diretor que articulou o início do movimento *off-broadway*, em 1951. Norris, em 1953, junto com T. Edward Hambleton, concordam em estabelecer um novo teatro baseado em um sonho mútuo *off-Broadway*. O seu teatro seria separado da Times Square, que seria uma empresa "permanente", eles produziriam 4-5 peças para acoplamentos limitados, em contraste com o sistema de estrelas, atores seriam listados em ordem alfabética e o preço do bilhete seria metade do topo da Broadway, com ingressos disponíveis também para um dólar.

A estrutura de gestão seria uma parceria limitada tradicional, mas sócios seriam convidados a financiar uma temporada inteira, em vez de cada produção. Estava erguido o Phoenix Theatre, criado em 1953. O experimento *Phoenix Theatre* foi fundamental no movimento *off-Broadway* que foi criado em Nova York e que Boal teve acesso assistindo a várias dessas peças, e quem sabe sendo um possível futuro modelo para o Arena.

2.3 John Gassner, o Hegel De Boal

Fazendo um paralelo audacioso, arrisco dizer que do ponto de vista de formação teórica, Gassner foi para Boal, o que Hegel foi para Marx. A partir da leitura de

¹¹² Moscow Rehearsals; the Golden Age of the Soviet Theatre. Grove Press. 1962.

¹¹³ Em seguida explicarei melhor.

¹¹⁴ A quem Boal conheceu seu trabalho em Nova York. Boal, 2000, p. 126.

inúmeros textos de Gassner, pode-se dizer que ele era uma verdadeira enciclopédia, não somente em relação a conhecimentos teatrais, como também filosóficos e políticos. Estava envolvido e participante ativo como crítico teatral e professor das transformações do teatro estadunidense desde os anos 1930 até 1967, quando faleceu. Foi presença marcante na formação dos principais movimentos teatrais progressistas como o *Group Theatre* e o *Theatre Guild*, sendo deste seu editor de textos teatrais e chefe do departamento de repertório (1931-1944). Por seus textos e suas relações, pode-se deduzir que era um intelectual aberto e sem preconceitos, um liberal de esquerda, não um marxista, mas que inclusive debatia com esses, nominando os autoritarismos do período estalinista. Posteriormente, pontuarei alguns trechos de importantes textos do próprio Gassner, que tem uma produção impressionante.

No entanto, acredito que um marco importante tenha sido seu período de aulas na *New School for Social Research*, que ficou conhecida como Universidade do Exílio, justamente por acolher intelectuais e professores que fugiam da Europa após a subida de Hitler ao poder. Então, no ano de 1940, foi criado ali, sob a direção Erwin Piscator, o *Dramatic Workshop*¹¹⁵ que transformou a vida cultural de Nova York e potencializou o chamado teatro *off-broadway*. Neste curso havia professores importantes como Lee Strasberg, Stela Adler, Harold Clurman¹¹⁶, Kurt Weill, Hanns Eisler, Mordecai Gorelik¹¹⁷, Harold Burris-Meyer, Abe Feder, Herbert Bergoff, Barrett H. Clark, entre outros, e tendo praticamente como um braço direito seu, na parte de dramaturgia, o professor John Gassner. A proposta do *Dramatic Workshop* não era somente de ser um curso isolado de ator ou de diretor ou outra função no teatro, mas, sobretudo, um curso no qual qualquer pessoa que entrasse teria acesso a um processo de formação coletiva e teria aula de noção de todas as etapas do processo de produção das diferentes funções do trabalho no teatro. Piscator chegou a aplicar algo parecido ainda na Alemanha, mas os ventos de Hitler o impediram.

Os integrantes das classes deveriam ter conhecimentos de todas as áreas: direção, atuação escrita, cenografia, som, iluminação, história do teatro mundial,

¹¹⁵ Estou optando por não traduzir o termo, que literalmente seria *Oficina de Drama*.

¹¹⁶Esses três primeiros inclusive já conheciam Piscator, na época diretor do MORT (Associação Internacional do Teatro Revolucionário) quando da visita deles a União Soviética, entre 1931 e 1935 para ver em 1ª mão o trabalho de Stanislavsky. *New School*, Por Peter M. Rutkoff, William B. Scott. Free Press. 1986. p. 182.

¹¹⁷ Esses três trabalharam e foram parceiros de Brecht, principalmente os músicos.

estadunidense, europeu, sociologia, etc. E, desde o começo, realizando montagens e conduzindo ensaios sob a supervisão dos instrutores. Os alunos são convidados a se integrarem ativamente. A proposta era de que as aulas de dramaturgia, direção e atuação estivessem totalmente integradas e fossem feitas produções coletivas.

A pergunta que o dramaturgo deve se fazer é até que ponto a sua peça toma vida isoladamente, em casa, por exemplo. O curso de dramaturgia, ou a sua presença nos ensaios da peça, são seus únicos contatos com o Dramatic Workshop? A dramaturgia está lhe tomando o tempo quando ele participa do trabalho coletivo ou no grupo de ideias? Seu trabalho, seus problemas, seu ponto de vista, material que precisa ser galvanizado à vida. Vamos inverter a pergunta. O que o Dramatic Workshop pode oferecer em dramaturgia além do curso em si? Pode oferecer muito que o neófito, necessariamente, não tem. Ele se torna parte da vida no teatro de uma forma que levaria anos para conquistar lá fora – talvez uma experiência amarga. Ele aprende com cada peça o que acontece na interpretação, na fala, nos improvisos; o que o ser humano contribui, o que o corpo contribui; os métodos que devem ser empregados, não meramente servindo ao dramaturgo, mas o estimulando a ter novas ideias e concepções, estimulando a uma expressão mais adequada, a realidade.¹¹⁸

O objetivo desde o início era fazer o seguinte:

Uma escola que é um teatro e um teatro que é uma escola. Treinar alunos para diversos ramos da profissão e, se possível, montando um conjunto de trabalho para estimular o desenvolvimento do repertório teatral como uma instituição não-comercial de expressão artística com a mesma posição desfrutada na nossa sociedade pela sinfônica ou pelos museus de arte.¹¹⁹

O conceito do teatro político pode ter sido posto de lado. Os ideais do movimento do Volksbuhne¹²⁰ não foram.

A faculdade elaborava planos especialmente interessantes nesse esquema de atividades conjuntas. Produções de estudantes eram selecionadas em cada ano, com temas e momentos críticos nas quatro linhas principais da história do teatro: clássico, satírico, realista ou naturalista, e drama épico.

O professor John Gassner era o principal responsável pela dramaturgia e a proposta era a de conectá-la a uma forma coletiva e à própria realidade. Ele dava uma aula chamada de *March of Drama*, em que passava por dramaturgos de quase todo o

¹¹⁸ PISCATOR, Erwin. Programa *Dramatic Workshop*. 1940/41. p. 4.

¹¹⁹ PISCATOR, Erwin. Programa *Dramatic Workshop*. 1940/41. p.5.

¹²⁰ Importante teatro experimental em Berlim, iniciou em 1919, mas em 1924 torna-se diretor do teatro. Encenou as suas peças de acordo com as suas teorias sociopolíticas, para influenciar a participação política, foi um dos berços do Teatro Épico.

mundo, do oriente ao ocidente e também com a preocupação de sempre contextualizar historicamente quem eram e a relação de suas obras e seus momentos de criação.

O objetivo do *Dramatic Workshop*, em relação às produções, era conduzir uma pesquisa sistemática e experimental baseada na necessidade perpétua da prática teatral, na necessidade artística e não focada na pesquisa em si. Uma série de experimentos muito interessantes ocorria em diversos teatros antes do *Dramatic Workshop*, eles sempre foram precipitados por circunstâncias específicas e proporcionaram expressão individual e pessoal de atores, escritores e diretores. Eram experimentos caros e feitos nos teatros comerciais.

No caso do *Dramatic Workshop*, eram feitas experiências com teatros comunitários e experimentais: escolas, comunidades, hospitais entre outros. Havia um estúdio-teatro com uma função educacional dupla: por um lado, dar aos alunos a oportunidade de observar e encenar ao lado de atores formados, ver a trajetória profissional e o desenvolvimento de um papel, e, por outro, fornecer uma produção terminada, não só de peças de nossos próprios estudantes, mas de várias peças importantes, que mesmo representando um grande risco comercial, são porém indispensáveis do ponto de vista do conhecimento teatral e de suas potencialidades.

O método escolhido era o de envolver os alunos em todos os aspectos do teatro. Piscator argumentava que escritores deviam participar das aulas de cenografia e atuação, que cenógrafos aprendessem direção e atuação e que os diretores em formação tivessem algum conhecimento de todas as áreas, e dessa forma, ele os trabalhou mais duramente que todos. Esse foi um método que aplicou na Alemanha, doze anos antes, quando montou o *Studio Piscatorbuhne*. O curso também tinha o *Studio Theatre*, que foi fundado em 1940 como *A Theatre of Professional Players – Um Teatro de Atores Profissionais*, criando sócios, oferecendo assinaturas de peças que não tinham o perfil Broadway. A proposta de Piscator é que o público também deveria ser atraído pelo trabalho da escola, participando de debates sobre a realidade, leituras e dos próprios ensaios. As apresentações seriam profissionais usando atores externos de primeira linha assim como aqueles envolvidos na escola, misturando-os. Durante esses anos também houve outros espaços que eram usados pelos alunos e para montagens do próprio

Piscator¹²¹, como o pequeno *President Theatre*¹²² que era mais específico para as aulas e montagens de Gassner de *March of Drama*¹²³. Ele buscou construir um Teatro Popular que pudesse juntar os assinantes, estudantes e outros interessados e também teve o *Rooftop Theatre*¹²⁴, que poderia se ver até seis peças por apenas US\$ 4,00, buscando assim, construir um movimento e um cotidiano teatral diferente da Broadway. Algo que poderia dizer bastante semelhante à proposta que o Teatro de Arena vai realizar no Brasil, anos depois.

2.3.1 As aulas e seus conteúdos: *Dramatic Workshop*

De acordo com Piscator: “o objetivo do teatro é envolver o público na ação, e a história do teatro é simplesmente a história da maior ou menor sucesso da participação do público”.¹²⁵

A seguir é possível observar algumas das aulas que eram dadas e seus respectivos professores: Trabalho de Corpo: Maria Ley Piscator; Ginástica: Gertrid von Eckardt; Movimento Rítmico: Ernst T. Ferand; Dança Dramática: Maria Ley Piscator; Psicologia do Movimento; Voz e Fonética: Marian Rich; Apreciação Musical: Ernst T. Ferand;

Canto: Viktor Fushs; Atuação: Stella Adler; Maquiagem: Kenneth Buckridge; Técnica de Direção: Erwin Piscator; Oficina de Filme: Lewis Jacobs; Dramatização Musical no Palco: Hanns Eisler; Regência: Jascha Horenstein; Peça Musical: Erwin Piscator; Técnica de interpretação musical e Performance: Georg Szell; Estudo Musical de Conjunto de Opéra e Cenas: Erich Leinsdorf; Opéra Atuação e Direção: Herbert

¹²¹ Abril de 1947, no *President Theatre*, montagem do próprio Piscator “*The Flies – As Moscas*” de Sartre, o qual usou palco giratório, jogou projeções em gaze, fez atores entrarem e saírem através do auditório, e começou com um prólogo filmado mostrando a ocupação alemã da França. Elementos épicos e originais para a época.

¹²² “O **President Theatre**, na *West 48th Street*, é o coração do distrito da Broadway, um teatro íntimo, com capacidade para 280 pessoas, com palco bem equipado incluindo plataforma giratória. Os cursos do repertório do *March of Drama* faz suas apresentações no *President Theatre*, de quarta à domingo, entre outubro e junho. Há um estúdio localizado no prédio do *President Theatre* utilizado para projetos experimentais.” Programa *Dramatic Workshop* 1949.

¹²³ Darei mais detalhes a frente

¹²⁴ O **Rooftop Theatre**, *111 East Houston Street*, tem capacidade para 1000 pessoas e um estúdio completamente equipado com plataforma giratória. Os cursos do repertório do *March of Drama* faz suas apresentações, de quinta à domingo, entre outubro e junho. Uma oficina equipada para Rádio, televisão e filmes é disponibilizada. Aulas são dadas à Rua 48ª Oeste, 247 e na Rua Houston Leste, 105. Salas de estudo e recreação estão disponíveis. Programa *Dramatic Workshop* 1949

¹²⁵ in “*The Theatre of the Future*”, published in *Tomorrow Magazine* in February 1942.

Graf; Projeto e Arte de Palco: Mordecai Gorelik; História e Sociologia do Teatro, da Montagem de Palco e Arquitetura Teatral: Paul Zucker; Iluminação: Abe Feder. Essas aulas tinham em sua ementa a proposta de serem interligadas e de poderem realizar alguma produção coletiva ao final.

Agora abaixo serão listadas as aulas que eram dadas diretamente por John Gassner ou que eram orientadas por ele. Essa ementa abaixo foi do curso de 1940¹²⁶, mas segue bastante semelhante nos cursos subsequentes na *New School Social Research/Dramatic Workshop* até os anos 50¹²⁷, após isso, serão listadas algumas informações das aulas na própria Columbia e da Universidade de Yale, para onde Gassner se transfere e que seria sua última universidade.

Como é possível observar, exponho praticamente o texto por completo¹²⁸ e acredito que dê uma noção do montante de estudo prático e teórico que era exigido e também da lógica de seminário e laboratório, como já nomeavam, nesse período.

VII DRAMATURGIA E HISTÓRIA
Professor-chefe (Chairman): JOHN GASSNER

1VII ESCRITA E ANALISE DE PEÇAS John Gassner

**Associados Carl Zuckmayer e
Edmund Fuller**

A. Iniciantes. 3 horas.

Uma introdução a escrita de peças: caracterização, exposição, desenvolvimento de enredo, conflito, clímax, e resolução de conflito. Dramatização de contos e poemas para a prática de adaptação de material para o teatro. Os problemas específicos apresentados na comédia, tragédia, e na farsa são examinados em peças representativas de cada estilo. **Estudo de novas formas dramáticas como Teatro-Jornal, a Didático, o Épico e os Teatro-Público/Cortejo/Procissão, um esforço será feito para estimular alunos a escreverem dramas mais flexíveis e a buscarem expressões mais adequadas da vida contemporânea.**

Espera-se que alunos preparem relatórios sobre peças selecionadas, para escrever diálogos como exercícios de dramatização, caracterização, etc e pelo menos uma peça curta.

B. Avançado. Parte I. 2 horas.

¹²⁶ Programa Dramatic Workshop. 1940/41. New School for Social Research. Disponível em: <http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Search/objects/search/piscator> . Acesso em: 10/01/2015. [Grifos meus]

¹²⁷ A primeira carta enviada por Boal a Gassner é endereçada ainda para a New School.

¹²⁸ Livre tradução.

Para aqueles que já fizeram o primeiro curso de escrita de peças ou possui treinamento equivalente ou experiência prática, curso composto por palestras, leituras e discussões de produções atuais e peças ilustrando formas diferentes ou convenções de drama. É dada atenção especial para problemas práticos da dramaturgia, alteração de concepções de caráter e forma de drama, psicologia de público, relação com interesses e pontos de vistas contemporâneos, e a conexão entre drama e arte de palco. Focado primeiramente no palco profissional, o curso também leva em consideração o ponto de vista de escolas e grupos amadores, frequentemente solicitando interpretações de eventos específicos de períodos históricos.

Espera-se que alunos montem cenários assim como terminem peças para discussão e crítica em sala.

C. Avançado, Parte II. 2 horas.

Esse curso é elaborado somente para aqueles que fizeram o primeiro semestre avançado de escrita de peças. É uma continuação intensiva da classe anterior, permitindo que os alunos revisem e completem suas peças sob orientação, e com ajuda da reação de público proporcionada pela classe. Alunos terão a oportunidade de experimentar em formas mais liberais de dramaturgia e embarcar em investidas coletivas.

2VII SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA. Chairman THERESA HELBRUN; VICE- Chairman, JOHN GASSNER

Em colaboração com Philip Barry, S.N. Behrman, Harold Clurman, Marco Connelly, Clifford Odets, Elmer Rice, Robert E. Sherwood e outros, que de tempos em tempos participam das aulas, leem roteiros e atuam geralmente como conselheiros.

Durante o curso cada aluno deve completar pelo menos um novo roteiro, entregue em seis cópias para leitura preliminares em casa, ou em partes separadas para que os integrantes leiam em sala.

Sessões são preferencialmente às terças à tarde e a sua duração pode variar de uma a três horas dependendo se a peça é lida em casa ou em sala. Debates incluem análise detalhada da peça escrita pelos estudantes assim como pelas produções teatrais atuais.

4VII O Drama americano dos nossos tempos. Chairman Barret H. Clark

Todos os alunos matriculados em um ou mais cursos na Oficina de Drama devem participar desse curso, a taxa para eles é nominal.

Uma série de conversas informais apresentam pessoas bem conhecidas, dramaturgos, empresários, técnicos, músicos, dançarinos, críticos e educadores, que discutirão vários aspectos do nosso teatro nativo, a arte, a profissão e o fenômeno social – não só o palco profissional de drama e música, mas o teatro não profissional como é conhecido e está sendo desenvolvido pelo país todo. Ênfase especial é colocada nas formas de drama, na importância de treinar jovens atores e escritores, o papel da música e da dança, o mercado, e as chamadas “relações legítimas” do teatro, cinema e rádio. Oradores incluem Maxwell Anderson, Aline Bernstein, Carl Carmer, **Harold Clurman**, Eddie Dowling, **Hanns Eisler**, Knowles Entrikin, Ernest Hanes, Lillian Hellman, Robert Edmond Jones, George S. Kaufman, Sidney Kingsley, Lawrence Langner, Erich Leinsdorf, Maria Ley, Howard Lindsay, E. C. Mabie, John Martin, Frederic McConnell, George Middleton, Brock Pemberton, Deems Taylor, Monty Woolley.

5VII A MARCH of DRAMA.

Esses cursos são formados em conexão com o programa prático de produções para fornecer um histórico e encarregar-se da pesquisa de problemas específicos para que as peças sejam produzidas.

A. PESQUISA GERAL.

John Gassner, Paolo Milano.

Esse curso é obrigatório a todos alunos matriculados em um ou mais cursos da Dramatic Workshop, taxa para eles é nominal.

O objetivo desse curso é fornecer aos alunos o conhecimento geral do drama, uma consciência de seus problemas e as soluções que já foram tentadas, uma compreensão das forças sociais e culturais as quais o teatro responde, e alguma preparação para a tarefa de ampliar o estilo e o escopo do palco contemporâneo para que este suba a altura dos desafios de hoje. O curso é constituído por uma pesquisa completa da história do drama desde o seu começo até os dias de hoje.

É obrigatório a leitura das peças designadas de cada período na forma original ou a tradução em inglês, e os alunos devem fazer relatórios mensais de suas leituras.¹²⁹

SEMESTRE DE OUTONO

- I. O drama primitivo e as peças passionais do Oriente
- II. Aeschylus e o começo da tragédia
- III. Sophocles e o desenvolvimento do drama
- IV. Euripides, o primeiro modernista, Aristóteles, o primeiro crítico
- V. O Oriente Próximo e a Índia
- VI. O Oriente Longínquo: China, Japão, Tibet, etc.
- VII. O religioso medieval e o drama leigo
- VIII. O drama humanista da Renascença
- IX. **Lope de Vega** e Calderon
- X. Marlowe e a ascensão do drama Elisabetano
- XI. Shakespeare e o mundo moderno
- XII. Ben Jonson e os últimos Elizabetanos
- XIII. O drama francês clássico: Racine, Corneille
- XIV. Molière e a comédia social – Congreve, Sheridan, Beau, archais, e outros
- XV. Lessing e o drama Iluminista
- XVI. Goethe e o espírito romântico; romancismo Alemão, fases iniciais e tardias
- XVII. Victor Hugo e o declínio do romancismo – Dumas Fils e Augier

SEMESTRE DE PRIMAVERA

- I. Ibsen e o triunfo do realismo
- II. Strindberg, Zola, e o naturalismo na Escandinávia e França
- III. Hauptmann e o naturalismo alemão
- IV. Schnitzler, Molnar, Zuckmayer e o drama do centro europeu
- V. Neo-romantismo na Europa Oriental: Maeterlinck e Rostand

¹²⁹A cada ano havia algumas várias de peças e autores, mas sempre se buscava ter essa amplitude de diversidade de autores e peças. Olhando os programas realizados durante esse período de mais de 10 anos da Dramatic Workshop pode-se observar ele inclui entre as peças sugeridas as mesmas peças realizadas pelo Teatro de Arena: 1956 *Ratos e Homens*, de John Steinbeck; 1957 *Juno e o Pavão*, de Sean O'Casey ; 1958 *A Mulher do Outro*, Sidney Howard; 1962 *A Mandrágora*, de Maquiavel ; 1964, *O Tartufo*, de Molière e 1966 *O Inspetor Geral*, Gogol. Estes autores e também algumas dessas peças estão na bibliografia de Gassner do "The Treasury of the Theatre", no "Master of Theatre" e em vários artigos dele.

- VI. Benavente e o drama espanhol moderno
- VII. Neo-romantismo e verismo italiano: Giacosa, Dánnuzio, etc.
- VIII. Realismo russo de Gogol a Tolstoy
- IX. Anton Chekhov
- X. Maxim Gorky e o drama soviético
- XI. Expressionismo: Wedekind, Kaiser, Toller, Copek, etc.
- XII. A ascensão do Teatro Épico: Brecht e Piscator**
- XIII. O drama francês do século 20
- XIV. O despertar do teatro inglês; Shaw
- XV. O teatro inglês do século vinte: Galsworthy, Barker, Barrie, Masefield, etc.
- XVI. Eugene O'neill e o despertar do teatro americano
- XVII. Drama americano desde 1918: Anderson, Howard, Rice, Paul Green, Bherman, Kaufman, Barry, Hellman, Odets, etc.
- XVIII. Novas forças do drama americano: o drama social, o teatro-jornal, o Teatro Épico.**

B. SEMINÁRIO: HISTÓRIA DA COMÉDIA. Paolo Milano

O seminário complementa a pesquisa geral com leituras obrigatórias e a pesquisa sobre a história da comédia. O assunto varia de ano em ano com o objetivo de estudar intensamente cada linha principal do desenvolvimento do teatro. Será solicitada uma dissertação documentada sobre alguns tópicos específicos, as quais esperamos serem dignas de publicação; alunos receberão apoio total em um esforço para tornar dissertações em publicações periódicas.

Dramaturgos são comentadores persistentes da sociedade de seu tempo, esse é o ponto de vista desse curso, que também dá atenção às formas frequentemente negligenciadas da comédia e da farsa. A comédia grega é examinada especialmente nos aspectos da sátira política, peças religiosas da Idade Média e suas figuras cômicas, e a Commedia dell'Arte é o desdobramento mais brilhante da arte de atuação no palco que já se viu. O desenvolvimento clássico da comédia na França, Inglaterra, Espanha, e Alemanha é comparado por toda parte com o teatro popular do mesmo período – personagens migrantes, máscaras, etc. O seminário tem o objetivo de penetrar a compreensão da comédia contemporânea em todas as suas formas, especialmente a comédia americana.

SEMESTRE DE OUTONO

- I. O festivais de Baccho e os Mímicos da Antiguidade
- II. Aristophanes, Menander, Plautus, Terence
- III. A farsa popular Latina, O Atellanae
- IV. O aspecto cômico do mistério da peça
- V. A comédia erudita da Renascença
- VI. As peças de Maquiavel e sua importância social
- VII. A Commedia dell'Arte na Itália e na Europa
- VIII. Comédia Elisabetana, Ben Jonson
- IX. O elemento cômico de Shakespeare
- X. A era de Ouro espanhola: Lopes de Vega, Tirso da Molina, Lope de Rueda, Calderon, Cervantes
- XI. Molière e seus sucessores

SEMESTRE DE PRIMAVERA

- I. Restauração da comédia inglesa: Wycherley, Congreve
- II. Gozzi; Goldoni e a ascensão das peças burguesas
- III. Regnard e Marivaux. O teatro do Iluminismo na França e Alemanha: Voltaire e

- Diderot; Lessing. O teatro da revolução: Beaumarchais; Büchner, Kleist
- IV. Holdberg e a comédia da educação
 - V. A explosão Russa: **Gogol**; Griboiedov; Ostrowsky
 - VI. A comédia “bem feita” francesa: de Scribe a Labiche
 - VII. O teatro de Nestroy e sua importância
 - VIII. Sátira de Ibsen
 - IX. Comédia realista: Becque, Hauptmann
 - X. Sátira Intelectual: Shaw e seus imitadores
 - XI. Comédia pós guerra: Brecht, OCasey; Rice, etc.**
 - XII. Comédia Soviética: Katajev, Erdmann, etc.
 - XIII. A forma da comédia épica: Schweik**
 - XIV. Comédia Americana Contemporânea de George S. Kaufman a William Saroyan

A.2. Avançado. Técnica de Direção.

Aqui a amplitude do teatro é concentrada em um tipo de oficina que correlaciona o trabalho de todas as outras áreas. Os problemas que surgiram em cursos individuais são discutidos e resolvidos em relação a todo o aparato.

Os alunos têm a oportunidade de aplicar seus conhecimentos de roteiro e análise e de escolha de elenco para preparar leituras de peças tanto clássicas quanto novas para a Marcha de Drama e o Estúdio de Teatro. Direção das cenas e das peças envolve ensaios com atores, problemas de gerenciamento de palco, etc. O trabalho individual dos alunos diretores é mostrado e criticado a cada semana.

Alunos auxiliam na direção profissional do Estúdio de Teatro e participam de forma ativa nas produções.

A. 3. LABORATÓRIO COMUNITÁRIO DE DRAMA.

Drama comunitário é um das esferas mais produtivas e satisfatórias da atividade teatral. Um diretor treinado na área, trabalha com grupos para os quais o teatro pode ser uma atividade de mero lazer, educação, ou até terapia. Pessoal treinado em drama comunitário são buscados por uma ampla variedade de escolas e empresas educacionais por todo país: faculdades, pequenos teatros, reformatórios, escolas públicas, igrejas, hospitais, e agências sociais de todos os tipos. Aqueles se preparando para entrar nesse ramo devem se tornar completamente fluente em todos os aspectos do trabalho teatral, incluindo improviso, produção de peças, formas de roteiro para comunidade e grupos de crianças; problemas para fazer funcionar um programa de drama com um centro comunitário, por exemplo, com iluminação, maquiagem, figurino, design de cenário, etc. Estudantes prospectando e que desejarem maiores informações devem manifestar detalhadamente a natureza do seu interesse e seu objetivo exato em fazer tal curso. É elaborado para atender as necessidades de profissionais e outros interessados na organização e direção de grupos de drama comunitário, assim como para complementar o conhecimento de pessoas já engajadas.

B. Departamento de Atuação

No último século, o Teatro Americano se glorificou com atores de “grande estilo”. Hoje seus imitadores pareceriam bombásticos, insinceros, e irrealis. Não é surpresa que os jovens receberam tão generosamente o que é geralmente chamado “o método Stanislavsky de atuação”, tão fiel a vida e tão verdadeiro aos sentimentos do ator. Nenhum outro estilo teatral moderno – O bioquímico Meyerhold, o simbolista Tairoff, os que estavam à frente do seu tempo Jovet, Pitoeff, Copeau – fizeram um apelo aos atores americanos.

O Dramatic Workshop alcança um meio feliz entre o “teatralismo” e o naturalismo, atraindo ao mesmo tempo o Teatro Épico renascido por Piscator. Tendo analisado uma peça do ponto de vista da peça como um todo e sua principal linha de ação, atores trabalham através do seu sentido-memorial e improvisação para desenvolver o seu poder imaginativo. A flexibilidade de expressão através de exercícios contínuos para o corpo e para a voz, libera as tensões físicas e mentais, permitindo que o ator evoque e componha repostas emocionais sinceras. Através da própria personalidade do ator, o personagem em si deve ser minuciosamente estudado e interpretado, ele mesmo é o material do qual a forma do personagem interpretado será moldado, finalmente expandido as dimensões ainda maiores do universo da peça.

C. Departamento de Dramaturgia

A Oficina de Drama acredita que a orientação mais completa possível para o aluno, independente do seu interesse principal ser atuação, direção, arte de palco ou dramaturgia. É essencial ao aluno ou outro trabalhador no teatro conhecer a história da arte, sua relação com formas e condições sociais, e a intersecção do teatro e filosofia e pensamento crítico. Ele deve aprender a entender a sua arte como um meio de expressão humana, conhecer o que há para se expressar, como tem sido expressado, como pode ser expressado hoje, e como o conteúdo e significado do drama antigo (que permanece como fonte importante de teatro do nosso tempo, e deve ser aproveitado ainda com mais frequência do que é no presente) pode ser traduzido em padrões significativos para os nossos dias.

O aluno deve desenvolver a compreensão da natureza e da psicologia do público, e os elementos de apreciação do teatro, incluindo algum conhecimento de como o criticismo contemporâneo avalia a influencia o teatro. Para funcionar como um criador completo e progressivo, ele deve, adicionalmente, investigar os alvos e os problemas da crítica, e saber seus padrões mais elevados. Finalmente, é imperativo que ele desenvolva as suas próprias faculdades críticas e aprenda como aplicá-las nas peças e produções. Isso não deve poupá-lo de cometer alguns erros de escolhas, interpretação, revisão, e produção de peças, mas irá reduzir o coeficiente de erro; e deve permitir que ele prossiga seu trabalho em plena consciência do alvo e da execução, complementando com intuição e gosto com objetividade e análise.

Os cursos de observação teatral são elaborados para atender essas necessidades, e portanto eles são compulsórios na maioria dos casos. Eles também estão abertos a interessados em um ou mais áreas especiais da apreciação por teatro.

C.I.a. March of Drama

Uma pesquisa sobre o drama, sua literatura e produção, resumida em palestras, amplificada por leituras no “Mestres de Drama” de John Gassner e ilustrado pela apresentação de grandes peças representativas de um estilo e um período muito proeminente, por alunos avançados e artistas convidados.

É um laboratório de produção prática para alunos participantes estudarem, analisarem, e representarem todo o repertório dos trabalhos de drama mais refinados do mundo; em colaboração com profissionais e sob sua supervisão.

C.II. Dramaturgia

Dramaturgia apresenta muitos problemas porque é uma arte que condensa a experiência e o pensamento humano, os expressa e interpreta através de tensões e crises, e faz diálogo e ação servirem a ambas ideias, do personagem e do dramaturgo. Resumindo, é a arte de escrever de uma forma que a projeção no palco enalteça ao invés de diminuir sua realidade e significado. Dramaturgia, mais ainda, exige não apenas hábitos de observação disciplinados, mas uma capacidade analítica e uma consciência lógica – a logicada motivação humana, a lógica dos eventos, da causa e do efeito – que permite ao dramaturgo construir a estrutura da diversidade de materiais. A escrita dramática sempre foi uma das formas de trabalho criativo das mais distintas; muitos dos maiores escritores do mundo usaram a forma dramática e trabalharam no teatro dos seus tempos, não porque a dramaturgia é dominada com facilidade, mas porque ela desafia todos os recursos do escritos pelos meios do teatro. Ele é confrontado pela demanda de criar algo para ser transmitidos a outros através de atores vivos capazes de encarnar seus pensamentos apenas se forem claros para eles, e algo que irá tocar o público, não como indivíduos mas como membros de uma plateia – isso é, de uma comunidade.

Nada é ressaltado com mais frequência do que a necessidade urgente do Teatro Americano por novas peças de qualidade, e de fato o nosso teatro sofre imensamente por falta de bons manuscritos. Mas quem sofre principalmente é a dramaturgia que possui algum talento, mas não tem oportunidade para ser orientada, para a crítica profissional, e a compreensão meticulosa do público.

As classes de dramaturgia são elaboradas para proporcionar ao dramaturgo essa oportunidade – de crítica e orientação. Ao mesmo tempo, através de cursos práticos do *Dramatic Workshop*, o dramaturgo consegue ter a relação prática com o teatro e suas necessidades especiais. (A não ser que por razões excepcionais, todos os alunos de dramaturgia são obrigados a fazer *March of Drama*.)

C.II. Dramaturgia I 2horas

Palestras, leituras, e debates sobre as produções e peças recentes, ilustrando formas diferentes ou convenções de drama, para aqueles que fizeram o primeiro curso de dramaturgia ou possuem treinamento equivalente ou experiência prática. É dada atenção especial para problemas práticos da dramaturgia, alteração de concepções de personagem e forma de drama, psicologia de público, relação com interesses e pontos de vistas contemporâneos, e a conexão entre drama e arte de palco. Focado primeiramente no palco profissional, o curso também leva em consideração o ponto de vista de escolas e grupos amadores, frequentemente solicitando interpretações de eventos específicos de períodos históricos.

C.II. b. Dramaturgia II 2horas

Esse curso é conduzido na forma de seminário. É elaborado somente para aqueles que fizeram o primeiro semestre avançado de escrita de peças ou com preparação equivalente. É uma continuação intensiva da classe anterior, permitindo que os alunos revisem e completem suas peças sob orientação, e com ajuda da reação de público proporcionada pela classe. Alunos terão a oportunidade de experimentar de forma menos convencional a dramaturgia e embarcar em iniciativas coletivas.

(Para cada curso um script de amostragem deve ser submetido com a inscrição).

D. Departamento de Teatro Experimental

Um verdadeiro experimento no teatro, assim como na ciência e na indústria é baseado, claro, na pesquisa extensiva de todas as informações. **Nossas informações teatrais não são limitadas a artes e letras: elas abrangem ciência também. O teatro moderno deve usar máquinas para expressar seus conceitos se esses conceitos são para afetar um mundo condicionado a máquinas.** Até agora como o nosso teatro contemporâneo tem ignorado que está defasado, moribundo. – atuando em um palco do século dezanove com equipamentos do século dezanove enriquecido pelas ocasionais “novas” características como mesa rotatória de shows musicais atuais que na verdade já vem desde a antiguidade. A vasta riqueza das inovações do século vinte não foram aproveitadas pelo teatro. E os nossos escritores refinados, sentindo suas limitações, tem se voltado para o rádio, os filmes, e os romances. Então nós, que temos respeito pelo grande drama do passado e fé no drama do futuro, nos sentimos obrigados, apesar dos meios modestos, de nos comprometermos a pesquisar por novos meios. Com isso em mira, nós oferecemos os seguintes cursos.

D.1. Novas Peças em Produção horas conforme a necessidade

Para apresentar novos dramaturgos realizados à prática nos palcos, tendo suas peças encenadas completa ou parcialmente. Sem trabalho de classe formal. Uma peça é trabalhada de cada vez (e portanto, com exceção de caso de colaboradores, um dramaturgo-estudante). Matrícula é competitiva e é restrita a dramaturgos cujos roteiros mostrem promessa como merecedora de uma produção-teste. Alunos avançados do Dramatic Workshop são convidados e atuam nessas produções.

D. 2. Pesquisa Teatral

Debates e críticas de todas produções do *Dramatic Workshop*, inclusive da *March of Drama*, leituras assim como performances, Peças Novas em Produção, Teatro das Crianças e Estúdio de Teatro. Críticas e debates seguem um sistema formal.

I. Necessidades da peça.

A. Propósito original do roteiro.

B. A mensagem da peça em termos de hoje.

II. O dramaturgo – seu mundo, seu ponto de vista.

III. A peça.

A. Enredo: história da peça em um parágrafo, destacando a situação, o conflito e o desfecho.

B. Ação: como o enredo é desenvolvido, descrição detalhada da história.

C. Estilo: diversas características, exceções específicas.

IV. A performance.

A. Direção.

a. Dramaturgia – adaptação, edição.

b. Estilo – a performance alcança a mensagem e o clima?

c. Os atores, o elenco, o ensaio.

d. Encenação – conceito total.

B. Atuação – descreve um ator com detalhe, todos em geral.

C. Design – de cenário, de figurino e de acessórios.

D. Iluminação.

E. Som e música.

F. Execução Técnica.

V. A opinião pessoal do crítico.

A. Objetiva – a peça atinge a sua necessidade?

B. Subjetiva – como você teria feito?

Discussão dos métodos e estilos dos diretores líderes americanos e europeus.

D.3. Seminário em Prática Avançada de Teatro 2 horas

Admissão por permissão especial do presidente.

Para instrutores do Dramatic Workshop e alunos graduados.

Estudo dos mecanismos de palco moderno. Cenário dinâmico: esteira, escada rolante, elevador de palco, mesas giratórias de palco e plateia; projeções e filmes sobrepostos e misturados no cenário, som. Inovações empregadas por Piscator no Teatro Piscator e prospectada por Walter Gropius no plano para o Teatro Total.¹³⁰

Aplicações na prática e na teoria dramática americana.

D.4. Estudos no Teatro Épico

O Teatro Épico é uma nova abordagem no sentido da criação do drama moderno no qual conteúdo e verdade ganham precedência sobre a forma e a ilusão. Ele retorna de certa forma do drama Chinês e Grego que eram essencialmente narrativas. Logo o adjetivo épico, que significa narrativa heroica, também incorpora um propósito moral. Esse tipo de peça são frequentemente baseadas em conteúdo históricos ou eventos recentes dos quais o pano de fundo não são menos importantes do que o enredo central. O alvo do Teatro Épico é colocar no palco o drama inerente a vida do ser humano, com toda sua cor, passado, psicologia, implicações morais e sociais. Sua estrutura dramática é portanto complexa e elaborada, empregando o uso de narrador, orador, monólogo, coral, e outras técnicas como filme, radio, projeção, mesa giratória, esteiras, escadas rolantes, etc.

A OFICINA DE DRAMA EM SAYVILLE

Legendas:Ensaio Externo/Trabalho Coletivo

¹³⁰ Teatro Total de Walter Gropius. Disponível em: <<http://arquitecturayciudad.com/blog/el-teatro-total-de-walter-gropius/> <https://vimeo.com/59497126>> Acesso em: 15/01/2015.

A Casa de Shows Sayville em Sayville, Long Island é cenário para as atividades de verão dos alunos do Dramatic Workshop. A casa de Shows está de frente a Baía de Great South, e é um teatro moderno totalmente equipado. Alunos do Dramatic Workshop conduzem o teatro de forma cooperativa, inclusive cozinhando refeições, limpando, construindo seus próprios cenários e encenando as suas partes. A iniciativa é financiada pelos próprios estudantes, logo proporcionando a muitos deles a oportunidade da experiência em administração da empresa teatral.” [Grifos meus]

As informações acima são praticamente um resumo dos programas dos cursos realizados no *Dramatic Workshop* entre 1940 e 1950. Não foram incluídos também outros cursos importantes que passaram a ser aplicados, como o de rádio, cinema e televisão, nos quais podemos ver a apresentação dele e do corpo docente formado por vários críticos de Hollywood, alguns inclusive que estiveram também na famosa “lista negra”: Arthur Knight, Erik Cripps, Paul Falkenberg, Leo Hurwitz¹³¹, Lewis Jacobs, Paul Petroff, Harry L. Robin, Nathan M. Rudich e Ira Wit. Abaixo reproduzo partes do texto introdutório do Departamento de Filme, Rádio e Televisão do Dramatic Workshop.

Talvez a deficiência mais flagrante na indústria está na falta de qualquer escola ou aprendizagem em filmes que equipariam o aspirante ao trabalho. **Um “senso de filme” treinado e sensível, pegando o termo de Eisenstein emprestado, deve se tornar inevitavelmente parte do equipamento do trabalhador de filmes de amanhã. Oferecer o treinamento e a experiência é a tarefa do Departamento de Filme do Dramatic Workshop.**

Equipada com professores que tem uma associação longa e importante com o meio, o **Departamento oferece muito mais que um mero treinamento técnico. O objetivo do trabalho de cada semestre é a produção de um filme de fato – sequências breves inicialmente, e um filme completo nos cursos mais avançados. E enquanto a ênfase devida é colocada na proficiência técnica, o pensamento básico que está por trás da escola e seu currículo é a natureza coletiva da produção de um filme. Especialização inteligente só pode vir após participação ativa em todas as fases de trabalho da produção de filme – eles também trabalham coletivamente no planejamento e o desenvolvimento da oficina.** E tudo isso dentro do esquema do Dramatic Workshop, cujo corpo é formado por atores treinados, diretores, designers e técnicos estarão a disposição da Oficina de Filme para as produções de seus alunos.

Televisão, o espectro que está assombrando Hollywood, entra ativamente no currículo do Departamento de Filme. Há inúmeros cursos ensinados escrever para TV, direção, e produção. Mas além disso, o **Departamento de Filme, reconhecendo a importância do papel que filmes tem na programação de televisão, planeja como objetivo final a filmagem – pelos próprios estudantes – de peças do repertório da March of Drama, o filme depois**

¹³¹ FOWLER, Glenn. Leo Hurwitz, 81, Blacklisted Maker Of Documentaries. New York Times. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/01/19/obituaries/leo-hurwitz-81-blacklisted-maker-of-documentaries.html>> Acesso em: 15/01/2015.

será televisionado.¹³² [Grifos meus]

Como pode ser observado, fiz vários grifos para marcar algumas pessoas e propostas, o programa aplicado no *Dramatic Workshop* é de grande riqueza, complexidade, atualidade e exigência. Há alguns autores que consideram que Piscator de alguma forma abriu mão de suas opiniões mais marxistas para poder se adaptar aos Estados Unidos. Este é um debate que não farei aqui, mas mesmo que ele tenha cedido em alguns pontos, para mim, é muito óbvio que temos um programa de teatro progressista e que teve entre seus professores, vários marxistas. Talvez não diretamente marxistas, mas críticos de uma sociedade conservadora. Mas se ele não conseguiu o que gostaria, como disse a famosa frase de Clifgord Odets¹³³ “Os Estados Unidos não irão na direção de Piscator” (ou seja de um teatro político), é comprovado, por outro lado, que essa lógica de estruturar um programa que tem como preocupação o trabalho coletivo e a necessidade de se ver o processo criativo do teatro, cinema, rádio, como uma cadeia de produção como um todo ser fundamental para identificar o teatro, não apenas como arte pela arte como também uma forma de atuação crítica na sociedade. E de buscar realmente mobilizar e criar grupos não somente de atores, mas militantes. No programa da *Dramatic Workshop* de 1949-50 tem um ponto onde é colocado:

Atividades de Graduados e Estudantes, 1947-1949

Desde o princípio, o *Dramatic Workshop* encoraja seus alunos a construir e se juntar as grupos do repertório. Estamos orgulhosos em anunciar o Décimo Aniversário do grupo mais importante formado em Nova York (organizado recentemente como a “Liga de teatro Fora da Broadway/ The off-broadway Theatre League”) foi não só fundada por alunos do *Dramatic Workshop*, mas a maioria dos seus membros (atores, diretores, técnicos) são graduados da escola.¹³⁴

Destaco também alguns depoimentos de Judit Malina¹³⁵, que foi aluna do *Dramatic Workshop* e que depois criou um dos grupos de Teatro Político que continua até hoje em atividade, o *Living Theatre*, um grupo com uma proposta anarquista que influenciou muito o *Teatro Oficina*, no Brasil. De acordo com Malina:

¹³² Programa do *Dramatic Workshop*. 1949, p. 45.

¹³³ Um dos principais dramaturgos de esquerda que chegou a ser do PComunista, mas segundo se relata, por somente um ano e depois em seu depoimento, assim como Elia Kazan, entregou vários companheiros. Bentley, Eric. *Thirty Years of Treason: Excerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities 1938–1968*. New York: Thunder's Mouth Press/Nation Books, 2002, pp. 498–533

¹³⁴ Programa da *Dramatic Workshop* de 1949-50. p. 30.

¹³⁵ Cheguei a conseguir um contato com ela, mas infelizmente ela faleceu antes que eu pudesse entrevistá-la.

O *Studio Theatre*, criado por Piscator, dessa maneira, com em muitos outros aspectos foi um precursor, como também uma inspiração, para todo o movimento off-broadway. O movimento nunca foi suficiente para produzir peças tipo Broadway mais barato, mas sim uma alternativa a criar todo um outro tipo de teatro que a Broadway nunca gostaria e havia abertamente rejeitado. O Studio Theatre criou um padrão para formas experimentais de teatro num contexto elevado de arte. E ainda serve a gente como um exemplo de liberdade contra uma produção de alto custo, através da inventividade do artista para criar grandes efeitos sem grandes orçamentos.¹³⁶

Nossa classe começava as 10h da manhã e a dia terminava as 11h da noite, ou depois da peça de sexta. Era o *March of Drama* que provava ser a semente da “escola que era um teatro”. Uma ideia linear e pedagógica. O *March of Drama* apresentava o panorama da história do teatro desde Ésquilo ao presente. A Escola de Piscator não poderia apresentar um curso de história sem relaciona-la especificamente aos tempos modernos, através da visão de Marx e Toynbee, através de lições sobre o fascismo e o socialismo, das duas grandes guerras e sobre nossa esperança no futuro¹³⁷

Nas noites de sexta-feira, John Gassner ou Paolo Milano discutiam um período, específico e suas perspectivas históricas. Eles analisam o trabalho específico a ser mostrado como um exemplo do estilo e da política da época. Gassner e Milano, duas das principais figuras da atualidade na história teatral e crítica, apresentam cada período dentro de seu contexto econômico e cultural. Eles nos mostraram a qualidade Épica que posiciona o drama no fluxo de mudança da história, e como isso aprofunda nossa compreensão da conjuntura. Depois Milano ou Gassner dão a palavra, um dos estudantes que dirigem e apresentam uma leitura da peça designado, realizado por alunos da oficina.¹³⁸

Depoimento de Judith Malina específico sobre Piscator:

19 de fevereiro de 1950

Ele fala desapontado como o trabalho do Dramatic Whorkshop não construí uma vanguarda de teatro político por todo Eua.

“Eu (Piscator) desejo fazer cada ator um pensador e cada dramaturgo um lutador”

Ele (Piscator) fala da necessidade de ações de massa

“ação individual não é o bastante no nosso tempo atual”. Ele fala sobre Marx “nos devemos fazer o nosso trabalho, como uma contribuição pessoal se juntar ao partido cuja política mais próxima expressa nossa possibilidade de contribuição social”¹³⁹

Judith continua ao comentar diferentes momentos das aulas de Piscator, falando desde a a produção coletiva ate a dificuldade de se fazer uma crítica teatral:

¹³⁶ MALINA, Judith. *The Piscator Notebook*. Routledge, 2012, p. 12. [tradução minha]

¹³⁷ MALINA, Judith. *The Piscator Notebook*. Routledge, 2012, p.129.

¹³⁸ Idem, p.128.

¹³⁹ MALINA, Judith. *The Diaries of Judith Malina*. Grove Press, 1984, p. 100.

Cada estudante diretor tentou usar a sua hora no palco para ir além do semi-círculo de cadeiras e de atores lento, roteiro na mão. não havia orçamento para estas leituras da Marcha do Drama, mas o diretor (poderia) adicionar um xale, uma coroa ou uma cadeira especial trazida de casa, ou adicionar uma música em uma flauta ou uma gravação. E o diretor poderia selecionar alunos que concordaram em aprender as falas e sair do livro, e então o que estava para impedi-los de se mover? E prosseguindo, adicionando algumas luzes, as leituras que ilustram as palestras da Marcha do Drama tornaram-se produções integrais semanais.

A tendência era imparável. As melhores produções toram-se o repertório da Marcha do Drama e lá estava ela - a escola que era um teatro

Pesquisa Teatral

A aula de Pesquisa Teatral foi o seminário de Piscator (...) a plataforma a partir da qual Piscator comunicou suas ideias para nós, (...) e expressou nossas próprias ideias. "O objetivo da pesquisa do teatro é estabelecer uma filosofia do teatro", disse ele.

Cito o folheto da escola: "Pesquisa Teatral. Palestra do Sr. Piscator e período de discussão servem continuamente para coordenar todos os estudos e as atividades da Dramatic Workshop e a relacioná-los com uma filosofia coerente de teatro. Com base em críticas ao programa de produção, ela investiga e interpreta todos os aspectos da herança clássica do teatro, uma arte contemporânea e uma instituição social e moral." Era a única aula que toda a escola esperava participar.

No dia após a morte de Franklin Roosevelt, Piscator usou a aula de Pesquisa Teatral para falar-nos da vida do presidente falecido para nos sintonizar com a dimensão histórica; isto é, uma sensação de estar dentro do processo histórico. Nós todos vivemos na história, mas podemos fazer isso plenamente conscientes do processo do qual estamos, nos somos parte ou podemos viver a vida ignorando, e sentir-se sem precisar da nossa participação, nem da nossa responsabilidade

Teatro de Pesquisa Crítica

Os trabalhos da Pesquisa Teatral foram muito específicos: apresentamos uma crítica escrita da performance da Marcha do Drama da sexta-feira à noite anterior. Piscator disse: "A crítica não é a coisa ignóbil que vemos hoje nos jornais, ela é uma nobre missão pela teatro. Existiram grandes críticos como Aristóteles e Lessing. Sem Lessing, não poderia haver Goethe ou Schiller. Criticamos com preconceito – o gosto é preconceito. Mas precisamos pensar dialeticamente (Hegelian) – isto é, devemos pensar a partir de mais de um ponto de vista.

Se achamos estas ideias difíceis, e nós achamos, foi nos dado o seguinte esboço para aplicar a nossa crítica da peça.

1. A Necessidade da Peça

A. O propósito original do dramaturgo

- B. A mensagem da peça nos termos de hoje
- I. O Dramaturgo – seu mundo, seu ponto de vista.
- II. A peça
 - A. O roteiro: história da peça em um parágrafo, situação expressa, conflito e resultado.
 - B. Ação: como o roteiro é desenvolvido, descrição detalhada da história
 - C. Estilo: Diversas Características, exceções específicas.
- I. A Performance
 - A. Direção
 - a. Dramaturgia – adaptação, recorte
 - b. Estilo – a performance realiza o humor e a mensagem prescrita?
 - c. Dos atores – elenco, treinamento
 - d. Encenação – conceito total
 - A. Ação – descrever um ator em detalhe, em geral
 - B. Desenho – da configuração, figurino (ilegível)
 - C. Iluminação
 - D. Som e música
 - E. Execução técnica
- I. A opinião pessoal do crítico
 - A. Objetivo: A peça realiza sua necessidade?
 - B. Subjetivo: Como você a teria feito?

Tabela 1: A tabela sugerida por Piscator para as atribuições da Crítica da Pesquisa Teatral¹⁴⁰. **Fonte:** The Piscator Notebook.

Judith Malina também comenta sobre os processos de adaptações que Piscator fazia. Interessante observar aqui que ela usa uma das peças de Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, assim como o Arena faria com “*O Melhor Juiz o Rei*” adaptando para a realidade brasileira da reforma agrária.

2.3.2 As Peças

Sheepwell (Fuente Ovejuna)

¹⁴⁰ MALINA, Juditn. *The Piscator Notebook*. New York. Routledge, 2012, p.132.

Fuente Ovejuna, The Sheepwell, por Lope de Vega, foi a primeira produção completa em que eu atuei no workshop dramático em abril de 1945. A peça, que Lope de Vega elaborou a partir da história da Andaluzia, no século XV, é um romance sobre um senhor tirânico, e a resistência que uma cidade chamada de Sheepwell coloca quando um jovem casal desafia direito senhorial do lorde para passar a noite de núpcias com a noiva. O tirano é assassinado e os habitantes da cidade são torturados para revelar o nome do assassino. Eles respondem a uma só voz: "Fuente Ovejuna".

Em "*O Teatro Proletário: Seu Princípio Fundamental e suas Tarefas*," que eu publiquei em 1920, Piscator escreveu:

Será possível transformar cada peça em um instrumento para reforçar o conceito de luta de classes, para aprofundar a visão revolucionária em necessidades históricas... Desta forma, uma grande parte da literatura mundial pode ser feita para servir à causa do proletariado revolucionário, assim como o conjunto da literatura mundial pode ser utilizado para a finalidade política de propagação do conceito de luta de classes.

No Sheepwell a luta de classes e a solidariedade de resistência são básicos para a trama, embora como sempre Piscator fez alterações no script.

A mim foi dado o papel de uma criança, uma das pessoas da aldeia de Fuente Ovejuna. Em seu primeiro discurso para nós Piscator destacou que "as pessoas são os verdadeiros protagonistas", e que nós, que atuamos as massas estamos desempenhando o papel principal. Na minha exuberância juvenil, eu, por este motivo, trabalhei no conjunto do meu papel como uma caracterização completa, criando um nome e uma história para o meu personagem, e me senti recompensada quando me foi dada uma única palavra a clamar, uma linha toda própria, o nome do meu do meu companheiro de peça, "Pedrito!" quando foi sua vez de ser torturado.¹⁴¹

Aqui é possível observar não uma carta, mas um depoimento de Judith Malina sobre os processos de criação de Piscator, bem como a participação de Gassner e outros. No caso, ela aborda a montagem de *As Moscas*, de Sartre, realizada em 17 de abril de 1947.

Piscator me pediu para escrever uma cantata relativa a história clássica para as circunstâncias da França ocupada, onde o autor tinha sido um prisioneiro de guerra-, antes de fugir e se juntou ao movimento de resistência. Ele destina-se a peça para refletir essa experiência. Eu escrevi a cantata, mas no final, Piscator teve um melhor ideia_ como prólogo, ele projetou um documentário dos nazistas marchando pelo Champs Élyse e sob o Arco do Triunfo. *As Moscas* foi produzido pela primeira vez por Charles Duilín em 1943, no Thotibtre de la Cité, na ocupada Paris_ Maria Piscator acreditava que era só por causa do desejo dos alemães para afirmar sua superioridade cultural que não pará-lo. Ela escreve em *The Experiment* Piscator "The Flies foi mais do que um credo existencial, era um compromisso com a resistência." No entanto, a utilização da película na produção de Piscator havia causado controvérsia. Durante o ensaio geral, várias pessoas, John Gassner entre eles, objetou que o impacto do prólogo enfraquecia a estrutura clássica. Notícias da controvérsia atingiu Sartre e mandou Simone de Beauvoir como seu emissário para Nova York. Piscator sugeriu que eles apresentassem duas versões, com e sem o filme. Era evidente que o público estava mais entusiasmado quando a peça foi precedida pelo filme. E Simone

¹⁴¹ Ibidem, p. 135.

de Beauvoir, também, aprovou-o, chamando a produção de uma das poucas experiências teatrais que elevam o teatro para além do seu absurdo de mera auto-satisfação, e dá ao público um papel ativo novamente¹⁴², "De Beauvoir veio aos bastidores para louvar o nosso trabalho, e em seguida, posou para fotos com a gente sob a estátua de papel machê de Zeus, com Piscator e Maria Ley, ... Esperando para a câmera, eu ouvi Beauvoir dizer para Piscator, "Esta peça não tem lugar no passado, mas no nosso futuro - é a crise moral do nosso futuro. "E Piscator educadamente a contradisse " Não, é a crise moral do presente que estamos representando aqui.". No programa se lê, "Dirigido por Paul Ransom sob a supervisão de Erwin Piscator." Cito Maria-Ley Piscator "The Piscator Experiment" «Supervisão era a maneira de Piscator de dizer, 'Nós trabalhamos em conjunto, como um grupo, em conjunto, como uma unidade e como uma pessoa. O teatro é um coletivo - o mais desafiador, e também o mais ambivalente, já que, em última análise, uma vontade tem de prevalecer "Pelo que me lembro nos ensaios, Piscator era um poderoso supervisor.¹⁴³

Pode-se ver que existe uma grande interação entre o processo do *March of Drama* e a própria criação coletiva dos alunos e a direção de Piscator. A parceria e admiração entre os dois pode ser ainda mais confirmada a partir das cartas trocadas, que começaram com o trabalho no *Dramatic Workshop* e continuaram até o final da vida entre eles. Destaquei algumas em diferentes momentos.

Carta de Piscator a Gassner: "Eu ainda estou procurando alguém que pudesse me ajudar nos diálogos de "Guerra e Paz". Eu hesitei em pedir a você por causa de seu excesso de trabalho/agenda, naturalmente eu ficaria feliz se você pudesse." Em 16 de maio de 1940.¹⁴⁴

Opinião de Gassner sobre a produção de Guerra e Paz: "Eu não tenho o hábito de escrever cartas de congratulações Mas eu não posso deixar de expressar a minha profunda admiração pela produção. Pareceu-me mais verdadeiramente criativa, inteligente, e engenhosa do que qualquer coisa que eu já vi na Broadway em 15 anos. " Em 27 maio 1942.¹⁴⁵

¹⁴² Boal inclusive cita esse fato ao falar do Teatro Épico. "Quando Piscator montou "As Moscas", de Sartre, em Nova York, para que nenhum espectador deixasse de entender que Sartre estava falando da França ocupada pelas forças nazistas, exibiu, antes do espetáculo, um filme sobre a guerra, sobre a ocupação, a tortura e outros males do capitalismo. Piscator não queria permitir que se pensasse que a obra tratava dos gregos, que eram aqui simples elementos simbólicos de uma fábula que contava coisas pertinentes do mundo atual" . Boal, Augusto. Ed.Civilização Brasileira. 1991.pag106

¹⁴³ MALINA, Judith. *The Piscator Notebook*. New York: Routledge. 2012, p.146

¹⁴⁴ PISCATOR, Erwin. *Briefe New York 1939-45*. B & S. 2012. p. 173.

¹⁴⁵ SCRC Special Collection Research Center. Southern Illinois University

Carta de condolências de Gassner para Maria Ley Piscator/família: "Eu sei que eu nunca conheci alguém igual em visão dramática, verve teatral, consciência social e graça pessoal, bem como a integridade artística." Em 31 março 1966.¹⁴⁶

Gassner publicou diversos livros, uma verdadeira biblioteca de teatro. Em português só temos *Rumos do Teatro Moderno*, com algumas de suas críticas, e o clássico *Mestres do Teatro*, em que ele apresenta a história do teatro através de diversos autores. Mas existem muitos outros livros, ele organizou uma série chamada "Treasury of the Theatre", em três livros, que vão muito na linha dos autores do March of Drama com pequenas peças de grande diversidade: Volume 1: Teatro Mundial: De Esquilo a Turgenev com peças dos gregos, teatro oriental, medieval, renascença, século XVII e XVIII, romantismo e início do realismo; Volume 2: Teatro moderno europeu, de Ibsen a Sartre, como peças divididas entre Realismo e Naturalismo e "Partida/saída" do Realismo onde inclui Maeterlinck, Strindberg, Rostand, Molnar, Pirandello, Copek, Lorca, Brecht e Sartre. Para fechar, faz uma das chamadas "peças modernas no teatro escandinavo", Europa central, França, Itália, Espanha, Hebreu e Russo. No Volume 3 ele pega justamente os modernos de língua inglesa como: Wilde, Shaw, O'Casey, O'Neil, Odets, Williams e Miller, listando ao final peças do teatro inglês, irlandês e estadunidenses. São ao total quase duas mil páginas juntando os 3 volumes.

Mas além dessa coleção, Gassner escreveu vários livros com coletâneas de seus artigos que focavam justamente no debate desse período, livros que debatiam e se perguntavam o que seria um teatro moderno hoje, os próprios limites do realismo e suas possíveis alternativas. Todo esse debate presente em artigos e críticas sobre peças, em livros como: *Dramatic Sounding*, *The Theatre in our Times*, entre outros. Fez um prefácio importante do livro *Drama was a weapon*¹⁴⁷, de Morgan Himmelstein, que conta a história do teatro de esquerda em Nova York, de 1929 a 1941. Mas penso que um livro que exerceu grande importância na formação de Boal foi o *Producing the Play*. Esse livro contém textos do próprio Gassner e de vários colaboradores em diversas áreas específicas do teatro, e seria como um sumário do que uma pessoa teria de aprender sobre teatro, como no *Dramatic Workshop*. Nele estão inseridos textos de alguns já conhecidos dessa história como: Lee Strasberg sobre atuação e treinamento de

¹⁴⁶ Erwin Piscator Papers. 1930-1971. Southern Illinois University Special Collections Research Center

¹⁴⁷ Já foi comentado como esse lema usado por artistas marxistas nos anos 30 e que foi aproveitado por Boal mais tarde.

atores, Harold Clurman sobre os princípios da interpretação, Mordecai Gorelik sobre cenário. Nele existem textos sobre os tipos e estilos de teatro, simbolismo, expressionismo, formalismo, construtivismo, teatralismo e o épico com um pequeno texto de Piscator chamado *O teatro pode pertencer ao nosso século*. Este texto fala sobre teatro comunitário, iluminação, produção, direção, figurino, maquiagem, música, dança, radio, entre outros. É um livro com um grande resumo dos conhecimentos dos diversos professores e apoiadores que passaram pelo *Dramatic Workshop*. Foi, sem dúvida, marcante para Boal, tanto que ele o cita numa entrevista a Fernando Peixoto, mostrando inclusive um pouco de seu cotidiano:

Mas o que eu mais fazia neste período era ler, estudar. Lia de manhã à noite. Passava dias nas bibliotecas. Foi a partir daí que realmente comecei a encarar o teatro como uma coisa séria. Comecei a compreendê-lo como um fenômeno social. Senti uma verdadeira importância. E explorei Gassner, até o fim: eu escrevia, ele lia, discutia, não concordava, etc. Eu queria que ele dissesse tudo, e realmente aprendi muito. Ainda hoje mantenho correspondência com ele. E Penso traduzir um de seus livros, *elements of production*. [aqui acredito que seja um equívoco do próprio Boal ou talvez da própria transcrição].¹⁴⁸

Dando continuidade às aulas de Gassner através de informações de arquivos da própria Columbia e da Yale, pude ter acesso às aulas que Boal teve e nelas, inclusive, é possível ver a bibliografia¹⁴⁹ usada por Gassner, que era composta pelos dois primeiros volumes do *Treasury of the Theatre*; e mais 4 livros de Gassner ou organizados por ele *Form and Idea in Modern Theatre*, *The Theatre in our Times*, *Best European Plays on the American Stage*, *Producing the Play*; o livro de Francis Fergusonson *The Idea of a Theatre*, o *European Theories of the Drama* de Barret H.Clark (o mesmo que Boal havia lido no Brasil e que o fez se interessar pelo Gassner); livros de Eric Bentley *The Playwright as Thinker*, *In Search of Theatre*.

Além dessa bibliografia, há ainda um plano de aula específico, realizado em seu período na Yale, pós-Columbia, e ele cita que usou também a metodologia de trabalho de G.P.Baker¹⁵⁰ e que foi um professor de dramaturgia, formado em Harvard, começando no ano de 1905 uma metodologia que chamou de *oficina 47*.¹⁵¹

¹⁴⁸ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*, Hucitec. 1980, p. 29.

¹⁴⁹ Yale University Library/Manuscripts & Archives. Ms_0560_s01_f0018.

¹⁵⁰ Piece Baker. Disponível em: <http://www.britannica.com/biography/George-Pierce-Baker> Acesso em: 20/01/2015

Continuou seu trabalho e, em 1912, cria o *Harvard Drama Club*, no qual tenta implementar uma classe de dramaturgia e não consegue. Então, em 1925, transfere-se para a universidade de Yale e ajuda a fundar a *Yale School of Drama*. A metodologia da *Oficina 47* é semelhante àquela em que Gassner já empregava, e foi aprendida ou complementada por seu trabalho com Piscator. A ideia era de que os próprios estudantes pudessem debater suas criações, ajudando a revisar e reescrever, de modo que depois pudessem ver o trabalho encenado.

Voltando à bibliografia indicada por Gassner, o fato de ter livros de Eric Bentley só confirma a maneira na qual ele tinha uma visão aberta a críticas e novidades. Bentley foi um dos principais estadunidenses responsáveis pela entrada de Brecht nos Estados Unidos, tendo traduzido e dirigido peças dele, além de se tornar seu amigo. Bentley também era amigo de Gassner, inclusive em alguns livros deste,¹⁵² agradece a sua ajuda.

Bentley começa a dar aula na Columbia University no ano de 1953, ano que Boal chega aos EUA, de modo que o cita numa entrevista para um jornal argentino,¹⁵³ em que comenta sobre sua formação nos Estado Unidos: “John Gassner e Eric Bentley tuvieran la culpa”. Não se sabe se através de aulas diretamente ou pelos livros indicados por Gassner. Outro ponto em comum entre Gassner e Bentley também foi Brecht. Numa carta de junho de 1949¹⁵⁴, de Gassner a Bentley, o primeiro fala sobre sua admiração ao autor Alemão.

Querido Sr. Bentley:

O “Experimental Theatre” me enviou a sua tradução da THE CAUCASIAN CIRCLE OF CHALK (Círculo de Giz Caucasiano) para uma opinião, e eu não pude resistir em lhe escrever o que achei dela. Apesar da tradução grosseira, você resgatou o sabor Brechtiano impressionantemente, eu sei o quanto é difícil fazê-lo após uma experiência tão triste como a de muitos anos atrás. E apesar de precisar de cortes judiciosos e alguns retoques, a peça atravessa como uma conquista completamente fascinante. Naturalmente eu

¹⁵¹ "47 Workshop" Productions. Disponível em: <<http://www.thecrimson.com/article/1913/4/21/47-workshop-productions-pa-plan-for/>> Acesso em: 20/01/2015

¹⁵² The Brecht Commentaries, by Eric Bentley. Grove Press. 1981

¹⁵³ Arquivo Augusto Boal. Letras/Ufjr. “Arena cuenta muchas cosas”, não tem a data precisa, mas pelo texto percebe-se que é depois de 1971, em seu exílio em Buenos Aires.

¹⁵⁴ Brecht Bertolt Archive.

estou recomendando-a entusiasticamente ao Teatro Experimental, apesar de imaginar como uma organização desse porte pode fazer uma peça como essa. Você realmente desistiu da esperança de vê-la na Broadway? Eu sei exatamente como o vento sopra na rua principal, apesar de manter minhas mãos ativamente nela, eu frequentemente me contento com as migalhas que consigo pegar lá. Mea culpa, mea máxima culpa! (minha culpa, minha máxima culpa!) De todo modo, eu gostaria de ter uma chance de colocar a peça na Broadway, aconteça o que acontecer, tocar os tamborins nos escritórios de alguns produtores que trabalham próximos a mim, contudo, o alto custo de uma produção, quase certamente impedirá meus esforços. Posso tentar? E você poderia ceder mais uma cópia? Eu estou devolvendo a cópia que eu li para o “Experimental Theatre”. Mas a história acabou sem um final feliz. Brecht não soube de seu nome ter chegado até Gassner e de sua avaliação positiva e então não se conseguiu uma produção para montar Círculo de Giz Caucásiano. Mas o entusiasmo de Gassner para Brecht, sem dúvida influenciou decisão do Experimental Theatre para 3 meses depois escrever para Brecht sobre o preparo de outra peça sua que estava prestes a entrar em ensaio quando primeiro escreveu Gassner, foi a versão estadunidense de Galileo.¹⁵⁵

Na verdade, Gassner conheceu Brecht pessoalmente muito antes, ainda em 1935, quando ele esteve nos Estados Unidos. Brecht recebe uma carta do Union Theatre em 6 dezembro de 1935, para participar de um simpósio que acontece no dia 11, do mesmo mês, e entre seus participantes estavam Archibald MacLeish, Aaron Copeland, Fannie M. Cohn e John Gassner. Desde essa época, Gassner tornou-se um admirador de Brecht, apesar de sua crítica desfavorável à montagem da peça *A Mãe*, que o próprio Brecht não havia gostado e criticado.¹⁵⁶

Gassner tem vários outros textos em que dá sua opinião sobre Brecht. Embora, em sua maioria, os textos sejam elogiosos, há também críticas no que se refere ao fato de ocorrer um marxismo sectário e também pelo fato de muitas vezes o teórico Brecht cair em contradição com o poeta Brecht.

Outro autor que Gassner indicava na bibliografia e que era conhecido dele foi o já comentado John Howard Lawson, conhecido militante comunista. Sobre um de seus livros clássicos de dramaturgia *Teoria e Técnica da dramaturgia*¹⁵⁷, Gassner diz:

Essa sem dúvida é a mais incisiva e iluminada forma de tratar a dramaturgia como uma arte dinâmica. Não existe nenhuma página nesse estudo que não seja estimulante e provocativa. Não conheço nenhum melhor remédio para a

¹⁵⁵ LYON., James K. *Brecht in America*. Princeton Press. 1980, p. 166.

¹⁵⁶ LYON, K James. *Bertolt Brecht in America*. Princeton University Press. 1980. p. 16.

¹⁵⁷ LAWSON, John Howard. *Theory and Technique of Playwriting*. New York: Dramabook. 1960

morna e inconsequente dramaturgia de língua inglesa. O livro de Lawson é de extraordinário valor para dramaturgos, estudantes e professores de teatro.

Neste livro, Lawson passa pela história da teoria da dramaturgia de Aristóteles, Renascença, século XVIII e XIX, chegando nos modernos. Fala sobre o teatro de hoje e as regras da estrutura dramática: lei de conflitos, ação dramática, unidade, processo de seleção, conjuntura e contextualização social, composição dramática, continuidade, exposição, progressão, cenas obrigatórias, clímax, caracterização, diálogo e público. Todo o livro é construído de forma a deixar claro que as alterações e ações dramáticas têm conexões diretas e indiretas com suas realidades políticas, sociais e econômica, com uma linguagem literalmente marxista, mas sem sectário.

Para ilustrar, transcrevo um dos trechos em que ele apresenta de maneira concisa a teoria marxista:

Nestes 20 anos, Marx e Engels foram moldando o mundo da filosofia no sentido de guiar o curso do movimento operário. Frequentemente o marxismo é assumido como um dogma mecânico, e as tentativas de reduzir o ser humano e a natureza a um estreito determinismo econômico. Aqueles que sustentam esta opinião não são, evidentemente, familiarizados com as grandes obras filosóficas de Marx e Engels, nem com base no seu pensamento econômico. Marx adotou o método da dialética hegeliana, mas rejeitou a metafísica de Hegel. Era necessário, de acordo com Marx, para "descobrir o núcleo racional dentro da concha mística." Em vez de se considerar os fenômenos do mundo real como manifestações da ideia absoluta, ele disse que "o ideal não é nada mais do que o material quando ele foi transposto e traduzido no interior da cabeça humana." Isto significa a negação consistente de uma verdade final: Engels disse: "Filosofia dialética dissolve todas as concepções de verdade definitiva, absoluta, e de um estado absoluto final da humanidade correspondente a ela Pois nada é definitivo, absoluto, sagrado Ela revela o caráter transitório de tudo e em tudo. "Ao mesmo tempo, o materialismo dialético rejeita a abordagem mecanicista do materialismo anterior, que, sendo não preparado com o método dialético, tinha considerado fenômenos como fixo e descolado.¹⁵⁸

Boal absorveu vários pontos das regras colocados por Lawson e fez uma proposta própria que ele desenvolveu, praticou e a ensinou na EAD-Escola de Arte Dramática de São Paulo, anos 60.¹⁵⁹

Gassner é realmente um teórico de mão cheia e que tem uma riqueza impressionante e que se vê claramente sua busca por novas formas de teatro. Abaixo

¹⁵⁸ Ibidem, p. 46.

¹⁵⁹ Sobre o Arena, desenvolverei melhor esse ponto.

reproduzo um pequeno trecho de um artigo seu chamado *Formas de Drama Moderno*,
¹⁶⁰ que vai nessa linha:

Para Ibsen, o mundo como refletido, analisado, e julgado no drama teve que fazer sentido a fim de ser verdadeiramente real. Para um surrealista consistente o mundo era limitado para não ser real quando a ação era mais coesiva e o argumento mais coerente. Refletir o mundo da razão e ação deveria vender uma realidade de ouropel; engajar-se na análise era equivalente a bater em cachorro morto; fazer avaliações ou chegar a julgamentos era fútil quando a realidade social era descartada como um quadro de referência.

O avanço do niilismo dramático em várias guisas e programas estilísticos para a arte dramática se tornou particularmente marcado nos teatros de vanguarda depois da Primeira Guerra; e isto é tão significativo quanto lamentável que o progresso do niilismo no palco foi impedido principalmente pelo espírito de filisteu do público geral mais que por um forte movimento contrário do neorealismo.

Se excetuarmos o Realismo Socialista do mundo comunista, que clama por um tipo de drama realista “de menino ama trator” guarnecido pela propaganda, dois movimentos no teatro tenderam a opor diretamente as tendências niilistas do modernismo pós-realista. Um é o existencialismo; o outro, o realismo épico.

A breve voga do drama existencialista durante os anos 1940 reintroduziram alguma jurisprudência moral Ibsentista dentro do teatro ao destacar o tema de auto-apoio e responsabilidade pessoal. Mas as afirmações nas peças de Sartre e sua escola normalmente soaram como conselhos de desespero; e o odor da decadência não era dissipado pela ética existencialista no caso de algumas das peças mais famosas, como *Huis clos* de Sartre ou *Calígula* de Camus. **Além do mais, o existencialismo falhou em engendrar alguma forma e estilo dramáticos especiais.**

Um movimento mais importante tem sido o Teatro Épico desenvolvido na Europa Central desde os anos 1920. Seus líderes, Erwin Piscator e Bertolt Brecht, carregaram a objetividade ao ponto de desenvolver vários tipos de drama documentários e semidocumentários; um desenvolvimento algo paralelo nos Estados Unidos, principalmente sobre os ímpetus fornecidos pelo “Federal Theatre Project-FTP” dos anos 1930, levou à composição do “Living Newspapers”(Teatro-Jornal), como a revisão de Arthur Arent do problema da habitação nas cidades americanas, One-third-of-a-nation (Um terço de uma nação). Com ou sem características de inclinação marxista, os dramáticos do estilo “épico” tem aderido à orientação positivista que sustentou o realismo do século XIX. Ao mesmo tempo, contudo, eles rejeitaram a dramaturgia e estilo dramáticos como muito restritas, tal como Brecht e Piscator rejeitaram até o expressionismo socialmente orientado como muito pouco realista porque era pouco objetivo.

Em vez disso, os líderes do Teatro Épico elegeram uma abordagem teatralista para a dramaturgia e produção de palco. Seu real desejo de expressar a realidade social os levou a criar um estilo de drama, épico em extensão e apresentacional no método. A típica peça épica consiste de episódios separados, menos relacionados pelo enredo que pela ideia apresentada em um estilo teatral livre. Episódios objetivamente proferidos como em uma peça realista são suplementados por um ou mais dispositivos realistas, que normalmente quebram a conexão emocional, destroem a “ilusão”, e aniquilam as convenções da quarta-parede. Estes dispositivos podem ser narrações, explicações, exortações (por uma voz, um narrador, ou um coro entregue à “massa encantada”) francamente direcionadas ao público

¹⁶⁰ GASSNER, John. *Dramatic Soudings*. New York: Crown Publishers. 1968, p. 651.

– também letras de música, demonstrações de uma ideia, ou auxílio visual como slides projetados, tabelas, e slogans. A peça épica ideal era grandemente uma peça de lição – um *Lehrstück*, ou peça didática, como Brecht a chamou. Algum tipo de demonstração domina cada variante do Teatro Épico, sendo uma ópera cômica como *Threepenny Opera* (Opera dos 3 vintens), um *Living Newspaper* do FTP, um drama biográfico como Galileo de Brecht, ou uma parábola como sua *Good Woman of Setzuan* (A alma boa de Setzuan)

O factual ou imaginativo no assunto em questão assim como o tratamento, o drama épico é o drama das relações objetivas. Ele constitui uma arte de “realismo épico”, o termo que Brecht agora é favorável. No entanto, o Teatro Épico representa um afastamento revolucionário do século XX da mundo da classe média essencialmente acomodada, orientada-individualmente, emocionalmente-baseada do drama realista. O realismo dramático visa a um objetivo unificado; **o realismo épico tende a ser uma mistura de estilos – narrativo, dramático e lírico, descritivo e exortatório ao mesmo tempo. O realismo favorável favorece a ação compacta; realismo épico, ação episódica. O realismo dramático tende a apresentar o indivíduo como um fim em si mesmo; o realismo épico renuncia qualquer intenção mesmo quando o gênio ou simpatia do dramaturgo e dos atores criam caracterizações arredondadas e em movimento.** (Brecht era perturbado, por exemplo, quando seu público de Zurique se identificou com a “nobre-heroína” de seu *Mutter Courage*, e ele fez alterações no texto com o objetivo de diminuir a carga emocional. A seguidora de acampamentos, que perde todos os seus filhos, não deveria ser permitida interpor sua humanidade sofredora entre o público e a intenção do autor ao demonstrar em sua história “a natureza puramente mercantil de guerra”. (Ver *Versuche 20/21* de Brecht, Frankfurt am Main, 1949). Brecht rejeitou o valor da identificação emocional e a catarse sob o argumento de que uma peça deveria deixar o público em posse de suas faculdade críticas pelo propósito de aprender algo condutivo da ação social. Por esta razão, ele tem sido um forte oponente da produção de palco ilusionista e da ação Stanislaviskiana, que é o “realismo interior” individualista baseado sobre o autor através da identificação com o personagem que ele encena. Brecht, chamando por *Verfremdung* (efeito alienação), requere que o ator permaneça fora da parte em um grau, tanto que sua performance possa constituir um comentário mais ou menos afastado sobre o personagem. **O Teatro Épico é anti-realista e anti-aristotélico; e este neorealismo escola racionalista do neorealismo realmente impulsionou as fundações do drama ocidental mais drasticamente, porque foi muito mais efetivo que qualquer dos desvios subjetivistas primários do realismo.**”[grifos meus]

No artigo completo, essa é só uma parte, Gassner discorre desde o, podemos dizer, início do modernismo, fim do século XIX, 1890 até a atualidade dos anos 1950, e fica muito claro o entendimento dele sobre o que é o Teatro Épico, percebe-se sobre o conhecimento dele ao dizer as características deste e informações da teoria de Brecht que eram muito recentes – O Pequeno Organom para o Teatro entre outras - e por que o Épico seria uma possível resposta para o teatro moderno e sem deixar de fazer críticas e apontar possíveis limites e interessante como sempre que fala do Épico ele se reporta a experiências semelhantes dos anos 30 nos Estados Unidos, como o Teatro-Jornal. Fica muito claro de que lado Gassner está e coloca inclusive uma crítica metafórica, contundente e inteligente ao que seria a proposta do realismo socialista. Acrescento ainda um outro trecho de um artigo que ele elabora especificamente sobre Brecht. O artigo se chama *Drama e Distanciamento: A visão do estilo brechtiano de teatro*¹⁶¹

¹⁶¹ GASSNER, John. *The Theatre in our Times*. New York: Crown Publishers. 1954, p. 82.

Visto que Brecht é um homem vigoroso no início da casa dos 50 anos e tem sido um artista em constante desenvolvimento, não há como dizer quais novos caminhos ele ainda pode cruzar. Mas este trabalho até agora já é um corpo coeso do drama e crítica exemplificando uma abordagem especial ao palco. Ela tem sido chamada por ele de abordagem anti-aristotélica, porque ela desafia o valor do princípio de unidade e de natureza emocional do drama que Aristóteles destacou em *Poetics*. Este anti-aristotelianismo, **além do mais, não é uma contribuição negativa e um interesse acadêmico, porque Brecht o tornou uma prática de dramaturgia,** treinamento de atores e direção de palco, assim como dentro de uma filosofia da arte, distintivamente relacionado a uma época científica e temperamento analítico, que se manifesta em outros campos além do teatro. Ele reivindicou para o teatro a função de demonstração que permeia a mídia de comunicação de massa do rádio, televisão, e o filme “documentário”, como também o encontro industrial e científico, o discurso sociológico, e as exposições que a sociedade emprega tão efetivamente na prática cotidiana. **E como essas mídias, seu “Teatro Épico” não tem dado primazia nem à emoção nem à unidade, por que emoção é um impedimento à demonstração bem sucedida; e unidade significa algo além do demonstrador, que organiza seus materiais para o propósito de clarificar o assunto, que do narrador que tenta alcançar suspense – ou do poeta ou músico que protege um humor e evita quebra-lo.**

Mais que qualquer outro dramático da nossa era, Brecht procurou desenvolver um meio dramático moderno para uma moderna realidade social.

Brecht viu o passado e o presente com uma mente do século XX. Sua perspectiva política sempre esteve muito à esquerda do centro, embora sua ortodoxia esquerdista tenha sido questionável mesmo quando ele falou dogmaticamente. Ele é essencialmente um individualista extremo, se não um artista-intelectual boêmio, tecendo seu caminho através de labirintos de ideais e políticas como um poeta mais que como político. **Como outros de seu tempo, ele andou pelas duas vias do idealismo e materialismo, ou do romancismo e Marxismo, sem nenhum senso particular de desconforto ou incongruência.** Ele também foi um moralista do calibre contemporâneo de melhor ou pior, ponderando problemas éticos em relação a realidades e expedientes políticos até que a ética e estratégia se tornassem indissociáveis em seu pensamento – uma maneira perigosa de pensar mitigada, no caso dele, por um humanismo essencial aparente em sua paixão por justiça e sua simpatia pelo oprimido. Brecht não terá sucesso ao suprimir a simpatia humana que ele teoricamente baniria do palco, se suas teorias fossem construídas rigorosamente. Ele objetivou fazer drama sem os temas e materiais normalmente excluídos do teatro dedicado a emoções privadas. De formas que lembram os esforços de Koestler, Malraux e outros romancistas contemporâneos, **Brecht certamente tentou fazer da realidade política o centro de sua arte e o trampolim de sua pesquisa dentro de uma conduta pública e privada.** Mesmo quando seus principais personagens tem apenas uma consciência embaçada da política, eles exemplificam a natureza política da existência humana, e a “condição humana” com a qual Brecht se preocupa tem sempre sido intrinsecamente uma condição política. **Como a perspectiva de Brecht tem determinado sua forma é, contudo, a questão suprema; sua singularidade como artista não repousa em seu conteúdo ou política, suficientemente comuns hoje em dia, mas na maneira na qual ele traduziu um viés dentro do drama, estilo de produção e teoria dramática.**

De modo geral, Brecht impôs a si mesmo o papel de um experimentador, empregando personagens e enredos apenas como o material e os meios de sua pesquisa ou lição, embora a instrução pudesse ser oblíqua. **Em suma, Brecht rejeitou a técnica do realismo, um produto da classe média desde Lillo, para o bem de um realismo mais funcional que requiera análise e exemplificações. Em seu trabalho, então, Brecht combinou**

expressionismo ou simbolismo com a verossimilhança favorecida pelos realistas convencionais, argumento reforçado com a variedade de dispositivos imaginativos, e lançado a baladas populares satíricas e exortatórias sempre que elas satisfizessem seus propósitos. Ele também fez bastante uso da música, não apenas para efeito intermitente mas para estrutura forma; e, claro, rejeitou a música convencional banhada pelo humor dos românticos patéticos, favorecendo uma música empática e aguda especialmente fornecida por ele para modernistas como Hans Eisler, Kurt Weill e Paul Dessau.

(...) dramaturgia intencionalmente fria de Brecht, gostando dela ou não, tem um lugar especial na arte teatral moderna, se a devida atenção fosse dada à expansão do rádio, televisão, e dramas documentários ou semidocumentários. **Seu método objetivo parece, sim, o mais apropriado para tratar de eventos históricos.**”

Brecht executa um “esfriamento” do drama através de um tom zombeteiro, interrupções líricas do enredo, e um “ângulo de visão” que contorça a imagem de vida com ênfase sarcástica. **Brecht, que pode ser um mestre da eloquência, sabe que “frieza” também pode ser uma espécie de retórica – se não uma retórica aristotélica de persuasão, então uma retórica de investigação e análise. O método é Socrático ou, mais acuradamente, Silênico.**¹⁶²

Brecht favorece um tipo de composição dramática que projeta as várias facetas da vida do homem na sociedade sem aceitar a obrigação de tolerar qualquer unidade estrita de tempo, lugar, ação, humor e estilo. Suas peças frequentemente tem a extensividade de uma crônica Elizabethiana como Henrique VI, e como muita variedade de ação e tom. **Uma cena pode transmitir uma imagem realista e outra pode tomar a forma de discussão ou narração; ou pode não existir cena, só uma música ou recitação.** Mas os episódios, combinados com passagens narrativas e líricas, e aumentados com pantomima, dança, slogans projetados, sinais ou letreiros, slides, e mesmo sequências de imagens, se necessário, todas seguindo uma a outra em rápida sucessão, podem formar uma peça bastante tumultuada à maneira da “multiplicidade de romances” de John dos Passos.

O resultado desta dramaturgia horizontal é o “drama épico”, de acordo com Brecht. Desde que ele também toma uma visão analítica da realidade e institui uma investigação ou demonstra seu argumento com todos os dispositivos concebíveis, seu estilo épico serve de aos propósitos de realismo social, e o termo mais acurado para seu tipo de drama é “realismo épico”. **Expostas as vantagens estéticas de uma síntese completa por tom ou humor (o ideal desde o século XIX de realistas convencionais e simbolistas da arte pelo bem da arte), Brecht se concentra na diversidade de um problema ou situação, porque a interrelação de muitos fatos e forças compreende sua realidade social.**

Brecht está convencido de que o palco pode ser interessante e divertido sem criar ilusão – justamente por isso, eu acredito, embora não signifique, obviamente, que somente o “Teatro Épico” possa ser interessante e divertido. Brecht acredita que o teatro precisa “entretê-lo”. Suas peças contém bastante humor largo, sagacidade depravada e argumentação extravagante, e a produção de palco que ele favorece nunca deve ser um negócio de rotina e sem sangue. Ela precisa ser jovial e vívida, ela pode ser vibrante também e não precisa ser desprovida de emoção, fornecer a emoção não atenua o objetivo a ser realizado e não é tão cuidadosamente sustentado que o frequentador de teatro deixe de ser um espectador ou observador capaz de um julgamento objetivo. **Empatia sustentada pode produzir um estupor, mais que o alerta mental que**

¹⁶² Sileno é um sátiro do cortejo de Dioniso. Ele vivia rindo. Talvez o silêncio seja um silêncio irônico como o de Sócrates. Quando você ri silenciosamente e ironicamente. É uma resposta retórica, onde o riso silencioso é uma reação irônica ao que foi dito pelo interlocutor.

Brecht requer de seu público; identificação completa com o personagem do palco prejudica a objetividade e embala as faculdades racionais a dormir. O dramaturgo e o diretor de palco precisam, então, levar o público para fora do círculo mágico da ilusão e abreviar ou neutralizar a possibilidade de empatia.

Ninguém foi tão longe quanto Brecht em banir a pena, terror, catarse, unidade e ilusão de Aristóteles como principais valores dramáticos. Ele se orgulha sobre refletir o espírito científico e analítico da sociedade moderna, assim como a dialética Marxista especialmente materialista. A partir desta orientação ele deriva sua “modernidade” bem como seu desafio ao teatro que, não importa quão realista em detalhes, não importa quão apegado à verossimilhança, permanece casado ao “sentimentalismo” do século XVIII à la Diderot e Steele enquanto falha ao utilizar as técnicas de demonstração de mídia de comunicação em massa ou a forma de “Teatro-jornal” introduzida pelo Federal Theatre dos anos 1930 – uma forma que deve algo aos experimentos de Brecht com a “peça didática”, ou Lehrstücke.

Pode ser reafirmado, de fato, que geralmente o teatro contemporâneo é pseudo-realista mais que realista, e muito raramente oferece a alternativa da imaginação e poesia. Por ele esta alternativa seria “pré-moderna” e insatisfatória para Brecht, embora ele mesmo tenha fornecido a mais genuína poesia que a maioria dos dramaturgos contemporâneos são capazes de escrever. **Nada é mais notável na carreira de Brecht que o fato de que ele tem sido capaz de satisfazer duas necessidades contemporâneas ao mesmo tempo – estender o realismo e revigorá-lo, por um lado, e promover um teatro da imaginação e poesia, por outro lado. Drama imaginativo e realista devem ser os polos opostos da arte teatral. Brecht resolveu a maior dicotomia do palco moderno em seu próprio trabalho e provou que ela não precisava existir.**

No trabalho de Brecht como dramaturgo, diretor de palco e crítico, o drama está se movendo para além de Aristóteles e sem aniquilar valores estéticos nem na dramaturgia nem na produção de palco. As possibilidades de argumentos sobre os méritos de suas peças e teorias são amplos, mas o beco sem saída no teatro contemporâneo justifica ao menos interesse suficiente em sua abordagem “não-aristotélica” para investigação adicional dentro de suas possibilidades e encorajar experimentação não-dogmática com realismo épico.¹⁶³

¹⁶³ Brecht apresentou suas teorias em um número de ensaios. Entre eles, o resumo mais acessível é *The Alienation Effect* (O Efeito Alienação), traduzido por Eric Bentley, em *Actors on Acting* (Atores Atuando). Ed. Por Toby Cole e Helen Krisch Chinoy (Crown Publishers, Nova York), pp. 38-40, sob o título *A New Technique of Acting* (Uma Nova Técnica de Atuação). Este ensaio inclui uma definição significativa do propósito que sublinha o “princípio da alienação” na atuação. “Desde que ele [o ator] não identifica a si mesmo com o personagem, para criticá-lo”. (Página 284). Esta abordagem alcança da “historificação da vida cotidiana” que Brecht considera o principal traço de seu Teatro Épico. Este ensaio deve ser comparado com o ensaio de outro diretor épico, Erwin Piscator, *Objective Writing* (Escrita Objetiva), op. Cit., 285-291. Ao contrário de Brecht, Piscator não escreveu peças originais, embora tenha colaborado ao adaptar romances como *The Good Soldier Schweik* (*O Bom Soldado Schweik*) e *An American Tragedy* (Uma Tragédia Americana). Como diretor de palco na Alemanha, Piscator até demonstrou a possibilidade de usar encenação “épica” para peças românticas, expressionistas e naturalistas tais como *The Robbets* (*Os Robbets*) de Schiller, *Hoppla* de Toller, *wir lazen*, *The Lower Dophths* (Os Departamentos Inferiores) e *What Price Glory?* (*O Preço da Glória?*) de Gorky. Entre 1940 e 1950, Piscator também demonstrou o estilo ‘épico’ de produção em Nova York, no “Teatro Estúdio” na Nova Escola e no President Theatre. Sua aplicação do estilo épico a *King Lear* (O Rei Lear) com Sam Jaffe no papel principal, foi singularmente mau sucedida. Mas uma encenação épica de *The Flies* (As Moscas) de Sartre por Paul Ransom sob a supervisão de Piscator provou ser extraordinariamente efetiva; e uma produção de *All the King’s Men* (Todos os Homens do Rei) de Robert Penn Warren, a peça que Warren escreveu antes de escrever seu romance Pulitzer Prize, foi altamente provocativa se não mais inconclusiva.

Outros dois ensaios iluminadores por Brecht disponíveis em inglês são: 1) *A Model for Epic Theatre* (Um

No trabalho de Brecht e no drama “épico” em geral, encontramos a fusão de todos os elementos que tem aparecido na história teatral recente. É drama objetivo mesmo quando se torna em lenda e se lança dentro da poesia. “Épico” é realista em sua perspectiva, por tomar um visão fria, objetiva da cena humana e do problema que impõem ao indivíduo. Mas “épico” também resolve o problema do afastamento de uma estrutura de peça estritamente realista que nos permite apresentar apenas uma imagem pequena, geralmente subjetiva – e subjetivismo realista no nosso teatro tem sido há muito empobrecido. As possibilidades para o drama imaginativo estão largamente abertas na “produção épica”, que projeta a questão dramática em vez de reproduzi-la literalmente. Corais, letras de música, narrações, simbolizações, técnicas de motion pictures, slides e outros auxílios visuais para compreensão são combinados aqui com outras cenas que podem imitar a ação mais ou menos como ocorreria na vida “real”. **O poeta e o orador, o criador de parábolas e o realista, o fantasioso e estatístico mediam suas diferenças no Teatro Épico.**

Se o teatro “épico” tem um futuro, assim como um passado, é porque ele deixa oportunidades sem limites para a peça da imaginação e oferece uma saída para o dramático que quer criar poesia e arte teatralmente estilizada sem escapar da vida moderna dentro do vazio da extravagância ou das áreas de vácuo da sentimentalidade. Se o drama “épico” apareceu na Broadway apenas à guisa da comédia musical. *Love Life* (Vida Amorosa) de Weill, as razões podem ser as de que o teatro tem sido insuficientemente treinado em estilização e é avesso a lições de qualquer tipo. “Teatro Épico”, no entanto, é a aproximação mais próxima de um rito dramático que é adequado à civilização urbana e industrial na qual ele tem as qualidades de uma ilustração e explicação de fatos e ideias.

De fato e em teoria, o drama do “realismo épico” tem sido o tipo mais aristoteliano de drama desenvolvido pela civilização ocidental, e seu líder proponente, Brecht, insiste em sua heterodoxia. **Ele não tem uso para tudo quanto for de “unidade”, o drama épico é escrito para ser compreensivo e tomar em conta a diversidade da realidade social e a variedade de forças que colide sobre o indivíduo.** Mais que isso, Brecht torna claro que o objeto do drama épico é abolir não apenas a “ilusão”, mas a sujeição do espectador à uma orgia emocional através da simpatia e identificação com os personagens no palco, que podem, ser consideravelmente individualizados; isto é, eles não precisam ser fantoches da sociedade ao ser representativos, nem precisam ser autofalantes do autor quando suas atitudes e ação são suficientemente reveladoras. A estrutura disjuntiva do drama épico, a interrupção da ação pelo comentário, a contínua refrigeração da emoção, e o truncamento do enredo só quando promete suspense e uma pequena e agradável história – estes são meios que pretendem prevenir o espectador de se tornar ocupado em tal grau que não possa pensar claramente e chegar a uma perspectiva. Mesmo a ação deve evitar levar o espectador dentro da órbita da ilusão. **O público precisa ser lembrado de que a peça é uma**

Modelo para o Teatro Épico), traduzido por Eric Bentley, em *The Sewanee Review* (Verão de 1949), no qual Brecht descreve sua teoria de técnica de encenação; e 2) *A Little Organum for the Theatre* (Um Pequeno Organum para o Teatro), traduzido por Beatrice Gottlieb, em *Accent* (Inverno de 1951), pp. 13-40, na qual Brecht elabora uma estética para nossa “era científica”; O Organum não é sempre fácil de seguir, mas é estimulante.

A melhor exposição das peças e teorias de Brecht em inglês por mais alguém são a de Eric Bentley em *The Playwright as a Tinker* [O Dramaturgo como Pensador] (New Directions, 1944), pp. 117-136, e *German Stagecraft Today* (Experiência de Palco Atualmente) na *Kenyon Review*, XI (Outono de 1949), pp. 630-648.

demonstração sobre o que é base para conclusões a serem efetuadas pela ação no mundo exterior. E o cenário deve prevenir a imersão emocional. Para o público não se perder na cena que é uma réplica completa de um cômodo, Brecht não nos permite ver mais do que um cenário fragmentado. “Pena” e “terror” são repudiados por Brecht como ideais, porque podem ser alcançados apenas ao banhar o público no emocionalismo. “Catarse” é descontada, porque o objeto de Brecht não é nos purgar das tensões, mas nos fazer conscientes das condições sob as quais as tensões surgem. **Além disso, a catarse deve ser uma descarga completa dentro das fronteiras do teatro, onde o objetivo da demonstração épica é nos preparar para descarregar o entendimento que temos adquirido a partir da peça dentro da vida, fora do teatro. Aqui está o teatro para um drama extrovertido, não subjetivo, como contrastado com o drama introvertido, realista subjetivo, simbolista ou expressionista, mas drama com poesia.**

A que ponto este ou qualquer estilo de dramaturgia não Aristotélica nos dará um grande drama não pode ser determinado. Temos ganhado muita liberdade para o experimento. Por seus frutos suas liberdades devem ser testadas. [Grifos meus]

Mantive até mesmo parte das notas para mostrar como Gassner estava atualizado em relação ao trabalho de Bentley, no sentido de trazer os ensinamentos e as peças de Brecht para os Estados Unidos. Além disso, o conhecimento do próprio Gassner acerca dos trechos de Brecht, como o importante *Pequeno Organum para o Teatro*, que mostra sua admiração pelo trabalho e pesquisa de Brecht, conceituando-o e combinando como “drama imaginativo e o realismo” e colocando que o Épico teria essa capacidade de “estender” o realismo sem perder sua poesia, mostrando a possibilidade de “resolver” essa que seria como uma falsa dicotomia. Além disso, ao trabalhar diferentes estilos numa mesma peça, seria possível combiná-los e dar conta da complexidade da atualidade de se teatralizar o mundo de hoje, buscando não aceitá-lo, mas propôr a sua transformação, uma ação no mundo real. Existem outros textos escritos por ele, em que desenvolve essa a questão dos limites do realismo, inclusive, falando de outros autores e onde busca novas formas teatrais.

Ele usa esse conceito “teatralismo/teatralista” (depende da tradução) em que expõe claramente o *Épico* e o *Teatro-Jornal* como sendo possibilidades dessas novas formas. Sabe-se que ao mesmo tempo um conceito semelhante “teatralidade”, ou seria o mesmo, foi forjado pelos franceses para esfriar as diferenças entre a vanguarda destes e os avanços do Teatro Épico, a começar por Maiakovski e Meyerhold. A partir de minha pesquisa, identifico que Gassner sempre se mostra aberto e em busca, fazendo afirmações precisas sobre os limites do realismo, mas não dando respostas fechadas, embora demonstre sem sombra de dúvida uma admiração pelo Épico. Acredito marcar

aqui que Gassner, já no período que Boal estava em Columbia, tinha esse debate afiado, ainda mais depois de 10 anos trabalhando com Piscator e tendo visto, debatido e contribuído com suas montagens.

Gassner mostra em seus textos um grande conhecimento em relação à diversidade de iniciativas teatrais. Mostra uma clara opção por um liberalismo de esquerda, que sabemos que em se tratando dos Estados Unidos, é uma posição extremamente avançada, embora não imediatamente identificada com o marxismo. Principalmente pensando no momento em que o país se encontrava, ou seja, em pleno período de caça às bruxas – Macartismo.

Ele identifica o Épico como uma possibilidade, mas não enxerga como um passo à frente ao Drama. Ele enxerga o dilema que o teatro vive nos anos 40/50, de como representar essas realidades. Possui ainda certo lado nacionalista, buscando uma maior valorização de autores estadunidenses. Nos próprios documentos das aulas do *Dramatic Workshop*, aparece como um dos objetivos a criação de autores e peças estadunidenses (da mesma forma que Boal, junto com muitos outros já colocavam essa preocupação, que vai explodir no Arena). Mas como o movimento de esquerda de teatro nos EUA também não consegue “chegar” ao Épico, vide a sentença de Odets¹⁶⁴ e todo o debate do início deste capítulo sobre a montagem da peça *A Mãe*, com Brecht e a “vanguarda” teatral e política dos EUA como o próprio grupo do *Theatre Union*, o partido comunista e *Partisan Review* criticavam a opção pelo Épico classificando-o da seguinte maneira:

Teoria dele (Brecht) é a de que o teatro é um tipo de escola, onde as pessoas são ensinadas. Sua concepção, então, é a do drama como educação. “Mãe”, a história de uma mãe trabalhadora na luta de classes e o movimento revolucionário, pode assim ser aceita como uma espécie de escola itinerante “...“Mãe, parece para mim, pode ter sido uma peça satisfatória para apresentar a um público que ainda não emergiu de seu analfabetismo... É justo deduzir que Brecht, ao insistir em seu tipo de adaptação de sua peça para um público americano, estava simplesmente cedendo a si mesmo. Tal esforço é uma atitude esnobe revolucionária desnecessária. Mãe foi uma palestra ilustrada que deduziu que os públicos em Nova York... Eram capazes de entender muito pouco.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Nota 89. Frase dita a Maria Ley Piscator por Clifford Odets sobre a possibilidade de sucesso do Teatro Épico nos EUA. Piscator, Maria Ley. *The Piscator Experiment*. 1967, p. 43

¹⁶⁵ FARREL, James T. *Theater Chronicle*. *Partisan Review* 3. 1936.

A crítica ao teatro como uma “escola itinerante” pode ser até considerada interessante, caso participasse de uma perspectiva crítica, mas como se sabe, aqui está impregnada com a ideia de que simplesmente se trata de impor algum conhecimento sobre quem “nada” sabe, como pode ser observado a partir da continuidade do raciocínio. O próprio Gassner¹⁶⁶ escreve para o jornal de esquerda *New Theatre & Film*, insistindo que a porção dramática da peça *A Mãe*, precisava de mais desenvolvimento psicológico. Na verdade, foi somente Stanley Burnshaw, do *New Masses* que detectou na peça épica de Brecht um tipo diferente de realismo e avisou à esquerda da sua estética altamente paroquial, cujo padrão eles transportam nas suas críticas da peça.

A crítica maior não estava na temática da luta de classes, mas a forma como foi considerada altamente didático. No entanto, o que seria o “épico de Brecht”? Lembrando que o próprio Brecht não aprovou a forma naturalista que foi apresentada.

Esse é um dos pontos fundamentais para entender melhor os limites e possibilidades de Gassner. Tanto as montagens de Brecht na *Broadway* e de Piscator pelo *Group Theatre* apontam a generalização sem limites do que era o teatro político europeu e americano na época, aparecendo a questão mesmo no trabalho do *Dramatic Workshop*. O Teatro Épico de Brecht e Piscator era de um viés decididamente modernista, feito a partir da efervescência de um movimento teatral que rompia com conceitos artísticos e expondo os limites do naturalismo, tendo ainda na dialética sofisticada da Escola de Frankfurt a sua proposta. Mas o fundamental é que não pode ser nunca esquecido é que esse Teatro Épico de Brecht e Piscator foi resultado da conjuntura política da Alemanha dos anos 20, com a luta de classes no auge, logo após a revolução russa e com os trabalhadores altamente mobilizados. Nesses anos, Brecht e Piscator radicalizaram a forma e o conteúdo provocando ainda mais a classe trabalhadora contra o oportunismo burguês da república de Weimar. Esse teatro, portanto, não seria possível existir e era muito dependente de toda essa mobilização, sendo assim experimental anti-burguês e anticapitalista.

Talvez Gassner não dê esse salto para o Teatro Épico, mesmo que o identifique

¹⁶⁶ GASSNER, John. *Mother. New Theater and Film*. 1935.

como uma possibilidade, por conta não só de suas limitações como também por partilhar da visão de praticamente todo teatro de esquerda nos EUA, como Odets, Clurman, Strasberg e outros que não chegam ao épico, até fazem a velha crítica de ser só propaganda, “não ser teatro”, mas importante saber que não houve nos EUA um movimento de massa como teve Alemanha e Rússia, que levou a conjuntura a provocar novas criações. Neste sentido, o Teatro Épico é filho dessa conjuntura histórica. A realidade estadunidense não é decididamente a mesma da Europa dos anos 20 e 30. Por mais que houvesse mobilizações. Levando em consideração algumas exceções como grupo de John Reed e outros.

Quando os EUA estavam na sua grande crise na década de 29, momento que poderia ser de mobilização – que até provocou o surgimento FTP¹⁶⁷ e outros movimentos teatrais de esquerda – mas mesmo nessa época não chegou a acontecer uma conjuntura revolucionária ou pré-revolucionária e conseqüentemente, não aconteceu essa conexão entre os artistas e os movimentos sociais. E depois com a Guerra, aconteceu o grande salto capitalista, o que realmente eliminou de vez, mesmo com algumas iniciativas de um teatro popular, comunitário, como as propostas de Norris Houghton e outros, mas só com os anos 50/60 é que se torna possível dizer que se buscou algo mais radical no teatro, seja o *pop*, o anarquismo do *Living Theatre* ou mesmo iniciativas marxista – teatro campesino.

Dentro desse raciocínio, Gassner é um legítimo descendente da tradição inglesa. Importante frisar que em seus textos, quando fala de "classe média", na língua inglesa essa expressão está associada à própria burguesia. Seu pensamento não só não é marxista como também poder-se-ia dizer que seu reconhecimento do valor da obra de Brecht é pré-brechtiano.

Isso fica mais claro quando são colocadas questões como o "moralismo em Brecht", que é uma ideia extremamente conservadora e já era no século XX. Brecht, depois de "Boal", se distancia de qualquer ideia de moralismo: ele passou diretamente para a questão política, passando a estudar o marxismo – colocando inclusive, Marx como sua plateia ideal – e entra na arena da luta de classes. Estas questões estão

¹⁶⁷ *Federal Theatre Project*, já explicado anteriormente.

completamente fora do horizonte de Gassner. O que não o impede de entender o Teatro Épico melhor do que quase todos os outros críticos estadunidenses (sobretudo Bentley), pois é um estudioso e crítico sério que consegue avançar em vários pontos. Considerando sua postura liberal, ele não atina para a dialética dos gêneros. Acredita, nesse período, em formas diferentes e críticas ao capitalismo do fazer teatral – como o Épico – mas também opta pelo drama, por isso mostra seu interesse pela questão da catarse e toda sua recepção ficando, dessa forma, em um meio termo. Avança, mas não radicaliza.

Falta-lhe a dialética. Não tem a mesma percepção que o Brecht da (*Aufheben*¹⁶⁸) SUPERACÃO do drama pelo Teatro Épico.¹⁶⁹ Quando Gassner usa “estender”, ele quase se aproxima do “superar” ou mesmo “suspender” que é outra tradução possível para o termo *Aufheben*, visto que a palavra no texto dele é “*to extend*” - que também pode ser traduzido por “ampliar, alargar, prolongar, alongar”. Em outras palavras, ele não “suspende”, ele não “se eleva”, não sai do nível, como se achasse que poderia fazer a “superação” ficando no mesmo nível da realidade que se oferece (sabendo, obviamente, que para se ter a realidade da conjuntura épica da Alemanha, não depende somente dele), no mesmo campo, bastando para isso “somente” ampliar, alargar a questão e não justamente “superar”, ou seja, enfrentar o conflito, não negá-lo, não somente ampliar, mas passar de nível do próprio processo da luta de classes, e avançar na crítica. Seria como acontece no caso da tradução da *Ciência da Lógica* (Hegel) para o inglês, o tradutor diz sempre que não há para *Aufhebung* sentido completo, mas em passagens de um ponto a outro, ele usa o termo *transpassar*.

Como se Gassner ficasse um pouco na tensão entre a tese e a antítese. Como se provocasse a tensão, mas por não ter a conjuntura histórica, não chega a gerar a síntese, ou seja, tem as contradições, mas não surgem, não são suficientes para aprimorar a ideia, a forma. Ele enxerga possibilidade na forma épica, mas não a define nem a elege.

Como se conseguisse chegar somente à negação determinada, mas não ao

¹⁶⁸ Termo usado por Hegel. Disponível em: <https://www.marxists.org/glossary/terms/a/u.htm> Acesso em: 30/05/2015.

¹⁶⁹ Alguns tradutores Hegel preferem suprassunção em vez de superação. Pois seria mais completo, porque suprassunção faz par com subsunção, que também é um modo de incluir um conceito no outro.

resultado positivo, fruto das contradições, pois não tem o conflito de classes que repercutiria nessa conclusão..Então, o resultado do que é suprassumido, o todo em que ele e seu oposto sobrevivem como momentos, não chega a ser superior ao que foi suprassumido. Fica aí a dúvida da possibilidade de ser sem vir a ser ou poderia dizer do ser, sem tornar-se, sem realizar o processo do devir.

Seria como se ele quase alcançasse, chega a colocar a boca fora d'água para respirar, mas depois volta a se afogar e não saísse todo da água. Mas, percebe-se que de uma forma geral, ele está atento ao que é fundamental. Ele chega a fazer, digamos, combinações - não sínteses - que se alternam: ora para um lado ora para outro. E acho, mesmo, que não tinha possibilidade de síntese no horizonte dele e nisto ele estava certo: a síntese teria primeiro de acontecer na realidade, como aconteceu na Alemanha (e mais ainda na União Soviética), mas não nos Estados Unidos. Suas observações e reflexões ajudam a tentar buscar algum tipo de síntese, se ela fosse possível.

Vemos que em alguns textos de Gassner ainda há uma indefinição em relação ao conceito de realismo. Ele fica dando voltas e acaba não especificando a questão. E também acaba justamente por não ter a clareza do Teatro Épico como resposta, mas somente como possibilidade. Então, também inclui a questão do Teatralismo, que foi o truque do teatro francês para esvaziar a luta verdadeira que estava em andamento (Teatro Épico = aliado da revolução x teatralidade = um esteticismo a mais), mostrando como até nos Estados Unidos essa proposta do teatralismo teve espaço.

Mesmo que Gassner tenha sido melhor do que outros autores que acreditam dogmaticamente que tem que ser UM (empatia) ou OUTRO (distanciamento). O texto dele é ótimo porque mostra que já para Aristóteles é possível ser UM e OUTRO, tanto alternados quanto ao mesmo tempo (esta é a tese de Brecht: os dois ao mesmo tempo). E que até imagino que ele, Gassner, no próprio debate estético de possibilidades tenderia muito mais ao Brecht do que ao Lukács, que já tinha as suas regras pré determinadas, mesmo não sendo um marxista, mas sendo um “hegeliano esquerda”, provocador, alguém aberto às experimentações.

Brecht tem como referência a Revolução de outubro de 1917 e os movimentos na Alemanha dos anos 20, que fez com que ele e Piscator propusessem o Teatro Épico.

Esse momento é a sua síntese (suprassunção) que passa a ser o critério a partir do qual vai avaliar avanços e recuos em todos os campos. Inclusive o da arte e o do destino da União Soviética. E como a própria existência de Brecht tem outubro como pressuposto, seu teatro e sua teoria dão régua e compasso para propostas críticas.

No caso de Gassner, que não é marxista, toma a realidade estadunidense como referência. Por isso, também os pontos de vista (dele e do Brecht) podem ser tão diferentes, mas nem por isso inconciliáveis (desde que sejamos dialéticos e não se perca o horizonte, que ainda é o da revolução, ou da suprassunção propriamente dita). Por isso, em Gassner a contradição não se resolve na realidade, mas havendo o conhecimento dela, sua solução pensada pode funcionar - com pleno direito - como critério para avaliar o que se passa.

Poder-se-ia dizer que Gassner está no campo do idealismo inteligente, que como diz Lênin, nos *Cadernos Filosóficos*: “O idealismo inteligente está muito mais próximo do materialismo inteligente do que o materialismo tacanho”¹⁷⁰

Dessa maneira, espero ter ficado clara a afirmação de que Gassner foi como um Hegel para Boal. Pois, Gassner forneceu ferramentas, textos, elementos, conhecimentos, teorias para que quem aprendeu com ele tenha a capacidade de enxergar, identificar e realizar a partir de uma realidade, uma conjuntura com terreno fértil (Brasil anos 50/60), então poderia se concretizar uma síntese, criar uma forma artística que pudesse ou não, juntamente com a realidade posta, ter sua suprassunção ou melhor dizendo, sua revolução. E é essa possibilidade que vai ser abordada no próximo capítulo (processo do Teatro de Arena, CPC e outras iniciativas). Poderia, para que fique mais claro, fazer uma versão com a frase de Marx: “A filosofia não pode se efetivar sem a suprassunção [*Aufhebung*] do proletariado, o proletariado não pode se suprassumir sem a efetivação da filosofia.¹⁷¹” e dizer - A arte não pode se efetivar sem a suprassunção (*Aufhebung*) do artista, o artista não pode se suprassumir sem a efetivação da arte.

¹⁷⁰ LUKÁCS, Georg. *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, I. Halband e Band I. Luchterhand Verlag, 1984.

¹⁷¹ MARX, Karl. *Crítica da Filosofia do Direito*. Boi Tempo. 2005, p. 157.

2.3.3 Depois de Abdias, agora era a vez de outro artista e líder negro: Langston Hughes

Boal conta em sua autobiografia seu encontro com o famoso poeta Langston Hughes:

Descobri que a universidade tinha um programa cultural. Langston Hughes, famoso poeta negro, ia fazer uma conferência. Me lembrei de uma carta que Abdias queria que eu lhe entregasse.

Fui. No fim dos aplausos, cumprimentos. Fila. As pernas começaram a tremer e eu me lembrei da tremeadeira que tive quando vi Nelson Rodrigues. Imaginei a emoção que teria apertando aquela mão, celebridade mundial.

“Mr. Hughes....my friend...Abdias, you know... my very good friend... a brother...this letter...see? It is for you... He wrote himself...by himself...for you...for himself...não sei. It is yours! Take it” – as palavras estavam, na maioria, certas; o estilo sincopado. A sintaxe, aleatória.¹⁷²

Esse encontro de Boal e principalmente a forma como se dá, levando em consideração toda a timidez envolvida, é muito curioso, pois, para mim revela e apresenta o que iria acontecer anos depois com outras pessoas ao querer cumprimentar Boal.

Desse encontro com Hughes, Boal continua e diz que através de Hughes conheceu vários locais do movimento negro de NY. Convite para ir ao Harlem e seu famoso Apollo Theatre, local histórico de vários artistas como Duke Ellington, Louis Armstrong, Aretha Franklin, James Brown entre outros. Boal também diz que ia a vários encontros nos bares e brinca com a possibilidade de ter encontrado outras personalidades negras da época. O que não acho impossível, visto que estava em NY, anos 50, e já se tinha um início da movimentação do que viria ser em breve o grande movimento dos direitos civis.

É importante também retomar quem foi Langston Hughes, que foi um dos principais artistas do chamado Renascimento do Harlem, que ocorreu de 1919 a 1940, e foi originalmente chamado de *Novo Movimento Negro*. Ele influenciou o país, seus artistas e propostas políticas dando o pontapé inicial do que no futuro se chamaria movimento dos Direitos Civis. Durante esses anos, a população de Harlem era, em sua maioria, de afro-americanos, e local de origem de escritores, poetas, pintores e músicos. A renascença do Harlem englobou desde textos políticos, até jazz e é lembrada

¹⁷² BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record 2001, p. 125.

especialmente devido a poetas como Contee Cullen, Claude McKay e Jean Toomer. E claro, Langston Hughes, que foi provavelmente, o poeta mais famoso da renascença do Harlem.

Hughes foi um admirador do comunismo e tem vários poemas que refletem sua ideologia. Em 1932, inclusive, teve a oportunidade de conhecer a União Soviética porque foi àquela região para realizar um filme mostrando o racismo estadunidense *Negro Life*. O filme acabou não sendo realizado, sendo cancelado depois que os EUA reconheceram a União Soviética. Mas Hughes teve a oportunidade de viajar por várias partes do país, inclusive áreas da Ásia Central.

Sua poesia era publicada muitas vezes no jornal do Partido Comunista Soviético, apoiando várias iniciativas de organizações comunistas e também esteve na Espanha, no ano de 1937, em apoio aos republicanos na luta contra Franco. Nesta mesma época chegou a apoiar uma declaração de 1938, dos expurgos de Stalin e também na liga comunista criada por John Reed e na *Liga pela Luta dos Direitos dos Negros*.

Hughes foi acusado de ser comunista, mas ele sempre negou. Quando perguntado por que ele nunca aderiu ao Partido Comunista, ele escreveu: "este era baseado em uma disciplina rigorosa e a necessidade de aceitar certos comandos que eu, como um escritor, não poderia aceitar."¹⁷³ Em 1953, ele foi chamado perante o Senado na *Subcomissão Permanente de Investigações* liderados pelo senador Joséph McCarthy. Ele afirmou:

Eu nunca li os livros teóricos do socialismo ou o comunismo ou os dos partidos Democrata ou Republicano para qualquer assunto, e por isso o meu interesse em tudo o que pode ser considerado político tem sido não-teórico, não-sectário, e em grande parte emocional e nascido fora da minha própria necessidade de encontrar alguma maneira de pensar sobre todo esse problema comigo mesmo.¹⁷⁴

Após seu depoimento, Hughes se distanciou do comunismo. Ele foi criticado por grupos de esquerda que o haviam apoiado e se afastou dos poemas abertamente políticos.

¹⁷³ Testimony of Helen Goldfrank (Kay) and Langston Hughes. Disponível em: http://www.k-state.edu/english/nelp/childlit/radical/McCarthy_Kay_Hughes.html#hughes. Acesso em: 26/05/2015.

¹⁷⁴ Testimony of Helen Goldfrank (Kay) and Langston Hughes. Disponível em: http://www.k-state.edu/english/nelp/childlit/radical/McCarthy_Kay_Hughes.html#hughes. Acesso em: 01/06/2015.

Langston Hughes foi o primeiro autor a utilizar o blues e o jazz, formas imediatamente reconhecíveis da tradição oral negra, como fonte e motivo de inspiração poética. Ao fazê-lo, ele sabia dos riscos que o efeito de estranheza dessa opção poderia provocar junto do público leitor. Mas nos anos vinte, o elemento negro estava na moda e a qualidade da música negra surgia como via capaz de recriação poética, onde se evidenciasse e até se sublimasse o valor da cultura de raiz popular negra.

Hughes buscou a alma negra na toada do blues, desafiou velhas formas que foram recriadas dos elaborados improvisos que a irreverência do jazz sugeria e instigou orgulho mediante fortes convicções em texto simplesmente lírico, onde afirmou a beleza da raça – *black is beautiful* – muito antes de isso virar slogan do movimento negro (*the night is beautiful/ So the faces of my people*)¹⁷⁵

Deste modo e por tudo isto, Langston Hughes é o poeta da Renascença Negra que ao escrever poesia inspirada na música e no dialeto negro, não trouxe apenas reconhecimento ao vernáculo da tradição oral afroamericana, mas transformou também a poesia americana moderna ao infundir nela a vitalidade da contribuição negra. Esse é um processo interessante, pois trabalhou a poesia de uma forma estética diferente e popular.

Assim, ao abraçar do modo como o fez o discurso do negro e as suas formas de expressão musical, Hughes não hesitou em se libertar dos convencionalismos que tolhiam a poesia afroamericana nos anos vinte e instaurou uma estética própria que fez jus à história do negro. Nesta ação consumou a promessa que havia feito nas linhas finais do seu “manifesto” como *New Negro*, em que assumira uma inabalável determinação de independência artística reclamada para si e para as gerações vindouras: *We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on top of the mountain, free within ourselves.*¹⁷⁶

Foi exatamente nessa época, em 1953/53, que Boal encontrava-se com ele, num momento de anti-stalinismo e com críticas à União Soviética, mas ao mesmo tempo ainda permanecendo fiel à luta contra o racismo e o capitalismo.

¹⁷⁵ *My people*. Disponível em: <http://allpoetry.com/poem/8495469-My-People-by-Langston-Hughes> Acesso 01/06/2015.

¹⁷⁶ Hughes's "The Negro Artist and the Racial Mountain (1926). English Illinois. Disponível em: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm. Acesso em: 01/06/2015

Boal, ainda nos Estados Unidos, trocou com Langston Hughes vários diálogos artísticos e políticos, por exemplo, suas peças *O Santo e o Cavalo*, a mesma que ele fez para o TEN antes de ir para os Estados Unidos, enviada em 24 de junho de 1954 e a peças *Martim Pescador*, a mesma que proporcionou a estreia de Boal em Nova York, em 8 de junho de 1954.¹⁷⁷

Em sua própria autobiografia e em cartas trocadas com Abdias, Boal fala das idas ao Harlem e as experiências de conhecer as atividades artísticas daquele importante momento político e cultural do movimento negro. Boal continuou amigo de Hughes e continuaram trocando cartas¹⁷⁸ entre 1954 e 1961, a última que se tem notícia está datada de 8 de julho de 1961. Nelas, Boal fala sobre sua chegada a São Paulo, seu início no Teatro de Arena, suas opções de montagens de textos estadunidenses, de sua articulação junto ao TEN para a montagem da peça *O Mulato*, de Hughes, que acabou sendo apresentada pela primeira vez em 17 de julho de 1956.

E também através de Hughes teve contato com Louis Peterson, um dos principais dramaturgos negros que estudou e era próximo de Clifford Odets. Ele foi o primeiro negro, em 1953, a ter uma peça na Broadway, *Take a Giant Step* e a mesma foi representada mais de 240 vezes na *off-broadway*. Também teve contato com Willam Branch, outro dramaturgo negro e um dos incentivadores do *Teatro Negro Comunitário*, no Harlem. Conversam também sobre a possibilidades de montagem de outra peça de Hughes, *Soul Gone Home* (Boal fala de possibilidade e desejo dele mesmo dirigir essa peça no Brasil), *Joy To My Soul* e até de tradução de livros dele para o português e a vontade de Boal de montar a peça de Sean O’Casey, *The end of the beginning*.

Em outra carta de 1955, Boal fala da instabilidade política depois do suicídio de Vargas e da possibilidade de um golpe de Estado. Na carta de 18 de julho de 1956, Boal fala de sua ida para o Teatro de Arena e diz que ficará “por cerca de dois meses. Eu estou dirigindo John Steinbeck *Of Mice and Man/Ratos e Homens*” e sobre a tradução que estava fazendo de seu livro *Simple Speaks his Mind*.

Na carta de agosto de 1956 Boal fala da impossibilidade de dirigir no momento *Soul Gone Home* e de ter visto uma bela montagem do O’Casey, de “*Juno e o Pavão*”, quando ainda em NY.

¹⁷⁷ Langston Hughes Papers. Box: 439 f. 10163 e f.10162

¹⁷⁸ Langston Hughes Papers. Box 15 f. 357

Em suas últimas cartas, de 1957 e 1959, Boal comenta sobre o sucesso de *Ratos e Homens* e do fracasso de *Juno e Pavão*. Ele diz ainda não entender, pois acreditava ter sido um de seus melhores trabalhos e comenta a escrita da sua *Revolução na América do Sul*, fazendo também uma referência com a peça *Simply Heavenly*, em que diz: “Eu estou escrevendo uma peça sobre um personagem que é, de alguma forma, relacionado com Simple (personagem, Jesse B. Simple, da peça de Hughes). O ambiente é diferente, os problemas são diferentes, mas eu senti algum tipo de influência muito parecido com ele”.¹⁷⁹

Essa peça de Hughes se trata de uma comédia musical em que ele aborda em algumas cenas o racismo existente através de uma empregada negra na casa de um branco rico e nos sonhos de um negro liderar soldados brancos no Mississipi, entre outras cenas. O seu personagem principal retrata as lutas dos que vivem no Harlem. Encontrar e manter o trabalho, pagar o aluguel e as lutas do cotidiano por uma vida melhor. Suas peças em geral, possuíam como ambiente a fábrica de trabalhadores, lavadeiras, trabalhadores da estrada e mendigos.

Pode-se perceber que a relação de Boal e Hughes foi de amizade e também de intensa troca de ensinamentos políticos e artísticos. Digamos que essa vivência com Hughes e toda a atmosfera do Harlem daquele momento foi o lado não acadêmico que Boal teve a oportunidade de experimentar, e que sabemos que é tão importante quanto a perspectiva teórica, visto que lia as poesias e peças de Hughes e via seus personagens em corpo e alma nos bares e teatros da cidade. Uma experiência complementar e semelhante ao que teve com o TEN no Brasil.

2.3.4. Augusto Boal, o crítico

Aqui mais uma coincidência entre Augusto Boal e Bertolt Brecht: ambos foram críticos teatrais. Como Boal aponta em sua autobiografia¹⁸⁰, ele escreve para o Jornal Correio Paulistano. Nessa época, com 23 anos, já pode se observar apontamentos seus, fruto de seu conhecimento teatral. Abaixo selecionei alguns trechos de críticas suas:

¹⁷⁹ Langston Hughes Papers. Box 15 f. 357.

¹⁸⁰ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 126.

Quinta-feira, 08 de julho de 1954 - CORREIO PAULISTANO - EM NOVA YORK...

“COLOMBE” DE ANOUILH

NOVA YORK – (De AUGUSTO BOAL – especial para o “CORREIO PAULISTANO”)

Antes da estreia de "Colombe", o "New York Times" publicou um artigo no qual Anouilh, o autor, confessava desconhecer as razões porque suas peças fracassam tão sistematicamente quando representadas aqui.

Veio a estreia e vieram as críticas, entre elas a de George Jean Nathan. Nathan resolveu ajudar Anouilh a compreender o fenômeno, e citou **três razões fundamentais: porque tratam cingidamente da derrota de amor romântico, porque são geralmente mal representadas e mal dirigidas, porque não são peças suficientemente boas.** E acrescentou que, se "Colombe" fracassasse, fracassaria por esses mesmos três motivos. "Colombo" fracassou. **Anouilh tem, na minha opinião, um grande defeito: apresenta situações esquemáticas que nunca conseguem atingir o espectador "emocionalmente".**

O efeito conseguido é sempre intelectual, nunca dramático. E um efeito conseguido pelas frases mais ou menos cínicas, como disse Nathan, sobre amor, adultério, família, etc.

Os personagens, quase todos, são "clichês": a atriz rival de Sarah Bernhardt, o galã de cinquenta anos, o cabeleireiro, etc., etc., etc. Durante toda a peça eles se definem com frase como esta: "Eu não compreendo. Eu não compreendo"; como em "Jesabel" Marcos passava toda a peça gritando: "Eu quero ser livre. Eu quero ser livre". Está bem, mas "mostra" que quer ser livre, não "fala". Direção de Harold Clurman

Quinta-feira, 08 de julho de 1954 -- CORREIO PAULISTANO ----EM NOVA YORK...

ANDRÉ GIDE É REPRESENTADO PELO “O IMORALISTA”

NOVA YORK – (Por AUGUSTO BOAL – especial para o “CORREIO PAULISTANO”) – O que me desagrada profundamente no teatro de Gide e na minha opinião, **o que o desvaloriza bastante, é a clara intenção de propaganda da “filosofia” (desculpem o eufemismo) do autor. Não porque creia não existir tragédia no “tema gideano” mas porque a tragédia está ausente no tratamento a que esse tema é submetido.**

SAUL, por exemplo. O drama de Saul não é o seu homossexualismo. Saul sofre apenas porque suas inclinações não são correspondidas: David está preocupado com Jonathan... Homossexualismo é o background da peça. De quase todas as peças de Gide. Gide escreve sobre um mundo estranho — que pelo menos se supõe estranho — ao comum dos mortais. Gide trabalha com valores diferentes dos comumente aceito. **Em suas peças o homossexualismo não produz conflito entre os personagens porque todos os personagens o aceitam como cotidiano e lógico. Em "O Imoralista", entretanto, Michel está sozinho. Michel luta contra um mundo normal, mais ou menos normal. E nesse mundo não o aceitem. Em "O Imoralista" existe conflito.**

ESSAS OBSERVAÇÕES são válidas quanto ao texto. **A representação, entretanto, foi decepcionante. A direção indecisa. O espetáculo se mantinha na mesma "temperatura dramática" da primeira à, última cena. Todas as cenas tinham, ou eram representadas com o mesmo valor dramático. Os atores representavam quase que com a mesma ênfase, situações diferentes, de conteúdos diferentes: uma cena de amor e uma discussão filosófica, por exemplo.** Nesse particular a interpretação de Louis Jourdan, como Michel, esteve inaceitável. Quando era necessário criar contraste entre certas cenas, Jourdan que durante toda a peça gritava seu papel, ia além do admissível. O ator não transmitia o sentimento de tragédia latente no texto, mas apenas irritação pelo que estava acontecendo. E em cenas destinadas a "caracterizar" o personagem, Jourdan parecia que... estava

com vergonha... **Geraldine Page** foi **Marcelline**. É uma atriz nova, que se firmou como uma grande atriz interpretando a protagonista em "O anjo de pedra", de **Tennessee Williams**, fora da **Broadway**, em teatro de **Arena**. Esteve excepcional em algumas cenas, e pouco expressiva em outras. Os demais atores, mais ou menos desconhecidos, nenhum sobressaiu. Direção de **Daniel Mann** que na temporada passada dirigiu "Caminho Real", de **T. Williams**. A iluminação a cargo de **Abe Feder**¹⁸¹ foi qualquer coisa de maravilhosa, emprestando ao cenário uma sensação de sonolência, letargia e sensualidade

NA BROADWAY: TEMPORADAS SEM BRILHO.

NOS ARREDORES: TUDO O.K.

Nova York – (De Augusto Boal, especial para o "CORREIO PAULISTANO") – **Se a temporada na Broadway, não tem sido das mais brilhantes, segundo a crítica local, um fato tem sido bastante promissor: o teatro da off-Broadway fora da Broadway), o teatro de Greenwich Village, principalmente, tem tido este ano uma das temporadas mais movimentadas e brilhantes, segundo a crítica.**

Aproximadamente 15 grupos de teatro amador, semiprofissional ou profissional funcionam no momento em Nova York, fora da Broadway. As peças apresentadas vão desde "Hamlet" até "Ai Vêm os Palhaços", de Philip Barry, desde "A Opera de Três Centavos" de **Bertolt Brecht** até "O Amor de Quatro Coronéis" de Peter Ustinov, apresentado no ano passado por Rex Harrison e Lili Palmer, incluindo peças modernas de autores mais ou menos desconhecidos. Entre estas, "Time of Storm", de Sheldon Stark, que é o assunto desta crônica.

Greenwich News é uma organização de teatro amador, internacional, que funciona anexa a uma igreja presbiteriana. O seu programa é apresentar peças que digam alguma coisa quer sejam clássicas ou modernas, quer sejam bastante conhecidas ou originais. O que é importante nas produções de Greenwich News é a "mensagem", embora o termo esteja tão corrompido.

Terça-feira, 06 de junho de 1954 ----- CORREIO PAULISTANO -----

"ORIGINALS ONLY" CONTINUA A FUNCIONAR

Nova York – (De Augusto Boal, especial para o "CORREIO PAULISTANO") – Entre os diplomas distribuídos este ano pela revista "SHOW BUSINESS" um foi dedicado a uma **companhia de teatro amador chamada ORIGINAL ONLY, por "arte e mérito" e pelo "enriquecimento que trouxe ao teatro americano"**.

ORIGINALS ONLY funciona em um dos muitos teatros de porão que existem em Greenwich Village. As condições físicas, como sempre, são as piores possíveis. Mas existe um palco e existe uma plateia, e isso é o bastante.

Uma cena de "One Foot To The Sea". Os jovens componentes do "Originals Only" são atores capacitados. Porque são cuidadosamente selecionados, após testes e testes. **Tom Hill, o diretor de "Originals Only" pretende, num futuro próximo, aumentar o número de produções cada ano, e com isso transformar o seu teatro num verdadeiro laboratório, não só em relação a atores e diretores, mas também em relação aos dramaturgos.**

Existe um palco, e existe uma plateia e isso é o bastante. **Tom Hill, o diretor, é um dramaturgo. A mesma pergunta que ocorre a nós brasileiros com tanta frequência, ocorreu também a ele: "Como é que um escritor principalmente pode saber o que criou, como pode avaliar os**

¹⁸¹ Participou do teatro político anos 30, com o FTP e também foi professor de iluminação, no Dramatic Workshop, de Piscator.

defeitos e as qualidades de sua obra, se não pode nunca ver essa obra representada num palco?”

Os grifos são meus, para vários pontos. Fica muito claro que Boal já tem uma noção da arte de representar, da necessidade de conflito numa cena teatral, da questão da diferença entre uma montagem de um texto teatral (ação dramática) e literatura. Também aponta para o fato dele conhecer montagens de diretores diversos, como seu futuro professor Harold Clurman, conhecer Geraldine Page e a partir dela também José Quinteros, momento no qual vai conhecer o seu famoso Teatro de Arena (*Circle in the Square*). Na crítica ao “*Original Only*”, há uma perspectiva de um grupo que pretende se coletivo, com laboratório de atuação e dramaturgia, experiência que muito em breve, ainda na montagem do *Writers Groups* vai realizar e também no Arena.

É importante observar também a questão do teatro “mensagem”, pois estamos nos anos 50, em plena Nova York e em um período de grande efervescência. Aqui Boal também cita a famosa montagem da *Ópera dos Três Vintens*, de Brecht, que foi montada por Lotte Lenya, esposa de Kurt Weill, o autor das músicas.

2.3.5 O Actors Studio e Boal, um momento de prática

O Actors Studio, fundado em 1947, foi um centro de ensino de representação que marcou época, tendo entre eles muitas estrelas de teatro e cinema como: Marlon Brando, Geraldine Page, Al Pacino, Marylln Monroe, Dustin Hoffman, entrem muitos outros. Seus fundadores foram por Elias Kazan, Chrel Crawford e Robert Lewis. Entre seus professores também estavam Harold Clurman e Lee Strasberg. Assim, o *Actors Studio* pode ser considerado um fruto do *Group Theatre*, que desde os anos 30 reunia esses e muitos outros artistas e que tinham entre sua proposta, um teatro crítico e de esquerda.

Um dos principais legados de escola foi o chamado o *Método*, desenvolvido mais a cargo de Lee Strasberg e que nos anos 50 ganhou enorme reconhecimento em peças em Nova York e também sendo utilizado no cinema. *O Método de Interpretação Para o Ator* ou simplesmente *O Método*, foi desenvolvido a partir dos conhecimentos do sistema criado por Stanislavski através de aulas que teve no *American Laboratory Theatre*, em 1920, que foi criado por Richard Boleslavsky, Maria Ouspenskava e,

posteriormente, Maria Germanova, todos integrantes do Teatro de Arte de Moscou, em que trabalhavam com Stanislavski. Entre os estudantes do *American Laboratory Theatre* já estavam Lee Strasberg, Harold Clurman e Stela Adler.¹⁸²

Boal, em sua biografia, coloca:

Entrevistei Harold Clurman, Stela Adler e Kazan, depois da estréia de “Gato em teto de zinco quente”. “...” Gassner conseguiu para que eu fosse admitido em sessões do Actors Studio, como ouvinte – melhor dito, vidente, pois via mais do que entendia”...”Desde aquelas sessões tenho fascínio por atores que vivem de verdade seus personagens – não fazem de conta. Ver ator criando, metaforseando-se, dando vida as suas potencialidades adormecidas, é uma das maravilhas da natureza humana. É a melhor maneira de se entender o ser humano: ver ator criar. Actors’ Studio, Arena – ator era o centro do universo. Meus melhores espetáculos foram de ator, não de luz ou cenografia.¹⁸³

Não tem como saber por que Gassner indicou a Boal as aulas do *Actors Studio* ou se era comum que ele o fizesse com seus alunos. Mas de alguma forma e por algum motivo, aconteceu. Aqui acredito que se faz importante conhecer um pouco mais do que acontecia em NY naquele momento em relação às montagens, direções, Stanislavsky e suas diferentes interpretações. Strasberg, Kazan, Adler e Clurman se conheciam há anos, estes últimos, inclusive, foram casados.

Existe um grande debate até hoje sobre as diferenças dos métodos entre Brecht e Stanislavski e, obviamente, também entre os “herdeiros” dos dois mestres, qual seria o mais original e mais mantenedor das ideias de seus “pais”. Aqui acredito que se abre um importante debate sobre a forma como as diferentes técnicas são trabalhadas e as realidades onde elas são aplicadas. Por isso, acredito que vale para praticamente toda teoria, seja ela teatral, política, filosófica ou de qualquer área do conhecimento.

No caso de Brecht, Piscator e o próprio Teatro Épico, como apontado no começo do capítulo, sabe-se que nos anos 30 as tentativas de montagens de peças de Brecht realizadas por movimentos de teatro de esquerda não usaram as várias técnicas do Épico e transformaram suas peças num realismo dramático, carregado de emoção além do necessário, pois Brecht não era contra a emoção, mas dizia que esta teria de vir a partir de um processo de descoberta. Inclusive, visando quebrar a empatia com sua proposta anti-artistotélica. Mas as montagens de *A Mãe*, do *Union Theatre* não o foram feitas

¹⁸² Lembrando, conforme já apontado anteriormente, que os 3 já haviam se encontrado pessoal a Stanislavski, em Moscoou, quando da visita do Group Theatre, nos anos 30.

¹⁸³ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Pag 126.

dessa forma e muito se falou que nos Estados Unidos o Épico não daria certo, não teria espaço.

Esse debate não estava isolado dessas opções de técnicas de interpretações. Nos Estados Unidos estava se descobrindo a forma de se utilizar Stanislavski e também haveria influências e diálogos com Brecht. Mesmo que as experiências de Brecht não tenham ido numa linha Épica, talvez mais aplicada por Piscator em suas experiências no *Dramatic Workshop* e elogiadas por Gassner, havia uma troca, uma relação entre os de linha Stanislavkiana – Kazan, Strasberg, Clurman e Adler – e Brecht. Acredito ser importante marcar essas “interações”, pois muitas vezes se pretende, principalmente os herdeiros destes, delimitar Brecht X Stanislavki mais do que os próprios autores.

Brecht tem textos de crítica, mas também elogia pontos de Stanislavski, inclusive esse ponto sobre emoção. O que Brecht não aceitava era a forma dogmática de como os estalinistas transformaram Stanislavki, como algo congelado no tempo e espaço.

Para ilustrar essas pontes, é importante mostrar um pouco da própria história da formação de como Stanislavski foi apropriado nos Estados Unidos e até mesmo o debate de diferenças entre seus seguidores. Lembrando mais uma vez que Strasberg e Adler (também Herbert Berghof), dois seguidores que tinham uma visão diferenciada de Stanislavki, foram professores de interpretação no *Dramatic Workshop*, que tinha a direção de Piscator e no próprio programa exposto¹⁸⁴ existe uma tentativa de combinação de formas de interpretação.

No livro de Lee Strasberg, ele conta um pouco desse percurso, seus aprendizados e suas diferenças e incompreensões que ainda continuam até hoje nas diferentes interpretações de Stanislavski. De acordo com Strasberg:

O trabalho de Stanislavski e do Teatro de Arte de Moscou tinham me convencido de que a atuação era o processo da vida no palco. Todas as minhas observações, todo o meu conhecimento e todas as minhas leituras tinham me guiado em direção as ideias certas. Mas a questão definitiva permanecia: como se consegue tudo isso? Como dar vida ao que se sente?¹⁸⁵

¹⁸⁴ “O *Dramatic Workshop* alcança um meio feliz entre o “teatralismo” e o naturalismo, atraindo ao mesmo tempo o Teatro Épico renascido por Piscator.” Programa Departamento de Atuação. *Dramatic Workshop*.

¹⁸⁵ STRASBERG, Lee. *Um sonho de Paixão, o desenvolvimento do Método*. Ed. Civilização Brasileira. 1987, p. 89.

Strasberg coloca que ao entrar para o *American Laboratory Theatre*, teria de se fazer um teste dividido em três partes. O 1º seria um exercício de mímica relativo à memória sensorial, no qual teria de lidar com um objeto imaginário. O 2º era sobre a imaginação do ator, o que ele coloca como “memória emocional” e além de concentração e memória afetiva havia um elemento a mais que era de “ação”. Aqui se faz importante todo um debate, pois uma das grandes diferenças que se apontava é que Strasberg e toda sua escola não havia se fixado exclusivamente nas primeiras etapas do sistema de Stanislavski, que estaria totalmente pautado pela memória emotiva/afetiva (aqui Strasberg também aponta que algumas diferenciações podem ter sido causada pela tradução de termos do russo para o inglês). Mas a principal “acusação” para insuficiência de Strasberg e de seu Método, seria a não presença da chamada “ações físicas” que são relativas aos últimos trabalhos de Stanislavski realizados no anos 30. Lembrando que esses integrantes do *Group Theatre* tiveram com Stanislavski em Moscou, neste período.

Para que não parem dúvidas, transcrevo o trecho que Strasberg expõem o tema da “ação” dentro do processo de interpretação:

Ação não o é uma paráfrase literal das palavras do autor, nem um sinônimo para o que transpira no palco, nem uma análise lógica da cena. A ação sempre foi o elemento essencial no teatro. A própria palavra ator traz isso implícito. Todo ator faz uso de um ou outro tipo de ação.

O ator exteriorizado acha que a ação e o "trabalho de palco" de sua função: onde se move, onde se senta, onde e como reage, onde enfatiza um pensamento, interrompendo algum ato físico. Tudo isso significa um meio de sugerir o que o personagem está pensando, sentindo ou fazendo.

Além disso, todo ator cria uma sequência de ações que representam uma rotina física: entra pela porta, pára, suspira, olha em torno, tira o casaco, arregaça as mangas e realiza alguma atividade diária — alguma coisa com a qual está habituado a lidar, enquanto diz as falas do personagem. Essas ações físicas, frequentemente criam uma imitação ou uma indicação do que o personagem está fazendo.

Mesmo nessa área da representação teatral, as ações verdadeiras devem ser realizadas com o auxílio dos sentidos e da concentração. Repetindo, quando o personagem para e pensa no que vai fazer, o ator deve realmente pensar e não fingir que pensa. Talvez esperasse encontrar em casa alguém que ali não se encontra; ou está pensando em como deve enfrentar sua próxima tarefa, que poderia ser a de contar alguma novidade especial. Essas rotinas **–Físicas podem ser feitas enquanto seu espírito e sentimentos estão ligados a alguma outra tarefa básica, que é a ação da cena propriamente dita.**

A verdadeira ação da cena é expressa pelas intenções do personagem. Vamos imaginar uma cena com poucas falas:

Alguém entra por uma porta. Um voz feminina chama de fora de cena: “Você chegou, querido?”

Ele responde: “Cheguei”.

A voz off continua: “Como foi o dia?”

Ele responde: “Ótimo”.

A voz volta a perguntar: “Já quer jantar?”

Ele responde: “Hum... hum...”

O homem pode estar voltando para casa porque foi despedido e quer contar o fato a mulher. Isso conduzirá a ação e conduzirá também seu comportamento, antes mesmo que o diálogo lhe permita expressar o que sente; ou, o homem pode estar desconfiado de sua mulher e veio para casa ver se descobre alguma coisa. As **ações físicas** permanecem praticamente as mesmas, mas o modo como serão conduzidas, vai depender da ação emocional da cena. Como ira ele abordar o assunto? Vai fazê-lo imediatamente?, e assim por diante. Todas essas ações com o mesmo padrão de movimento físico geral, resultariam em comportamentos bastante diferentes por parte do ator.

As ações, para terem valor, devem sugerir além do que as palavras dizem. Elas não são simplesmente físicas ou mentais, mas físicas, motivacionais e emocionais

“Apesar da sua importância, a ação se surge numa peça depois que o ator tenha sido treinado a reagir e a sentir. A ação torna-se então o meio pelo qual o ator entra no âmago do tema central da peça. Uma peça é uma sequência de vários tipos de ação. E estas, por sua vez, derivam das circunstâncias dadas da cena, isto é, daqueles acontecimentos e experiências que motivam o ator cumprir o que veio fazer no palco. (**)

Mais até do que os exercícios psicológicos e físicos no *Laboratory Theatre*, foi a noção de Boleslaski de um sistema unificado de treinamento do ator que permaneceu comigo. Treino vocal, relaxamento, expressão corporal, estudos de memória afetiva — todos esses componentes são essenciais para a formação do ator. Mais eletrizante ainda, foi o gradualmente vitorioso conceito proposto por Boleslaski de uma sequência fixa de procedimentos que serviriam ao ator principiante do mesmo modo que as técnicas básicas de estudo servem ao músico iniciante — uma sequência de exercícios que desenvolveriam física e mentalmente os estímulos necessários à criatividade do ator.

()Embora Stanislayski tenha insistido sempre que as ações eram psicofísicas, existe uma grande confusão e erro de interpretação, ate mesmo quanto ao significado de um termo simples como ação. A formulação infeliz das ideias de Stanislayski como sendo a "teoria ou método das ações físicas", é baseada em seus escritos posteriores, os quais devem sempre ser vistas conjuntamente com suas descobertas iniciais. Alguns "experts", que se baseiam somente em seus últimos trabalhos, acreditam que o conceito de ação não era conhecido por nós no American Laboratory Theatre. Essas pessoas criaram teorias imaginárias altamente elaboradas sobre as diferenças entre a maneira como entendi a técnica de Stanislayski e suas próprias formulações posteriores.**¹⁸⁶[grifos meus]

Acredito que nos trechos acima, Strasberg deixa claro sobre seu conhecimento acerca da importância e da forma de utilização das chamadas “ações físicas” e não somente da memória afetiva.

Descobertas no *Group Theatre*

Tenho tentado enfatizar em minhas análises das descobertas de Stanislayski, e na descrição de minhas próprias experiências no *Laboratory Theatre*, que o propósito do treinamento do ator, através dos exercícios cuja função é

¹⁸⁶ Ibidem, p. 103-106.

desenvolver a imaginação e treinar a crença no palco, é ajudar o ator a criar a realidade necessária à peça. Todo esse treinamento é feito com o processo de criação do ator, que também deve ser capaz de expressar a realidade que sua técnica consciente ou inconsciente o ajude a descobrir.”

(...)Minha compreensão do trabalho de Stanislavski veio através da representação de suas ideias, que recebi pela primeira vez no *Laboratory Theatre*. Aprendi os princípios do sistema de Stanislavski com meus professores, Maria Ouspenskaya e Richard Boleslavski.

Sempre me perguntam quais as relações existentes entre o "sistema de Stanislavski" e o que é comumente conhecido como "o Método". Minha resposta foi sempre a mesma: o Método baseou-se nos princípios e procedimentos do sistema de Stanislavski. **Comecei a usar esses princípios no início dos anos 30, trabalhando com atores em início de carreira no Group Theatre** e, mais tarde, em minhas aulas particulares e no *Actors Studio*. No entanto, sempre empreguei a expressão "método de trabalho" para definir nosso exercício, porque jamais gostei das implicações da palavra "sistema". **Além disso, em virtude das várias discussões e mal-interpretações quanto ao que seria ou não o "sistema", mais a confusão existente sobre os períodos iniciais e os posteriores do trabalho de Stanislavski, não quis torna-lo responsável por nossas possíveis faltas.**

O trabalho que desenvolvi pode agora ser legitimamente definido como o Método. É baseado não apenas nas indicações do trabalho de Stanislavski, como também em Vakhtangov, que posteriormente simplificou-o e estimulou-o. Acrescentei ainda minha interpretação e procedimentos pessoais. Através de nossa compreensão, análise, aplicação e adendos, creio que fizemos uma contribuição considerável a complementação do trabalho de Stanislavski. As descobertas pessoais que fiz no *Group Theatre*, no *Actors Studio* e em minhas aulas particulares, fornecem respostas para os problemas de expressão.

O Método é, portanto, o somatório do trabalho que foi feito nos últimos 80 anos sobre o problema do ator. Possuo um certo grau de responsabilidade nesse trabalho e agora posso falar sobre ele com certa autoridade. **Meu desempenho pessoal aconteceu no desenvolvimento, treinamento e direção do conjunto do Group Theatre. Foi lá que aplicamos os procedimentos do Método a uma unidade teatral completa.** Desde 1948, como diretor artístico do *Actors Studio*, e em minhas aulas particulares, tentamos aplicar o trabalho ao ator individualmente.”

O que aconteceu com o Group Theatre, não foi tanto um período de descobertas, e sim a utilização de descobertas prévias no processo de produções efetivamente profissionais. Nossa preocupação, nesta época, era mais com a aplicação prática do que com a teoria. Foi um meio de testar com o que tínhamos aprendido com o Sistema Stanislavski segundo nos fora apresentado por nossos próprios professores. Foi, também, uma tentativa de checar nossos conhecimentos e capacidade, usando tais princípios de alcançar nossos próprios resultados sem imitar o que Stanislavski e seus seguidores executaram.¹⁸⁷[grifos meus]

Nos trechos acima ele também mostra, mesmo sendo um grande admirador de Stanislavski e de seus professores que trabalharam com o mestre, que nunca ficou preso somente à teoria ou mesmo ao que aprendeu na prática com o *American Laboratory Theatre*, mas que desenvolveu sua própria forma, o que ele mesmo chamou de *O Método* a partir da realidade prática de utilização dentro de um grupo – *Group Theatre* – estável de teatro, da mesma forma que Boal, teve a oportunidade de ter ao chegar ao

¹⁸⁷ Ibidem, p. 110.

Teatro de Arena e com seus depoimentos da grande vitalidade, interesse e gana de aprender dos jovens atores do *TPE*.

Outra pessoa importante com a qual Boal teve contato nesse momento em NY, foi Harold Clurman, que discute também sobre suas experiências e diferenças de Stanislavski em um artigo seu de 1937, intitulado *Fundadores do Teatro Moderno*:

Dois livros importantes sobre o teatro apareceram recentemente. Eles são de Nemirovitch-Dantchenko - *Minha Vida no Teatro Russo* e o de Constantin Stanislavski - *A preparação do ator*. O primeiro mostra o seu valor a partir do fato de que ele lança uma nova luz sobre várias fases do Teatro de Arte de Moscou; este último tem valor absoluto; deve ao fato de ser contabilizado um dos maiores clássicos da literatura teatral - como um livro que apresenta a mais clara e, até à data, o resumo mais completo da única técnica orgânica de atuar no teatro moderno."

Na verdade, cremos que é historicamente correto dizer que o que queremos dizer quando falamos de "teatro moderno" é o teatro que tenta levar adiante a contribuição destes homens.

Assim Nemirovitch-Dantchenko trouxe ao teatro escritores como Chekov, Tolstoi, Gorki e Andreyev. E, embora a visão de mundo ou o espírito fundamental de cada um foi um pouco diferente do outro, todos eles tinham isso em comum: eles tentaram dar fotos de vida principalmente em termos de retratos psicológicos.

O teatro como Nemirovitch-Dantchenko concebido não necessariamente distinguir entre as "filosofias" dos autores que apresentavam mas começou a insistir sobre a necessidade de ter uma "filosofia", "Um teatro deve ter um significado." Num momento foi ético; ele colocou que o homem era fundamentalmente bom, mas foi deformado por várias circunstâncias internas e externas. Mas com a revolução, entrou a necessidade social imediata para as produções teatrais. A revolução era para ser o significado se não o tema social real de todas as peças. Este desenvolveu com o tempo até o presente objetivo artístico de "realismo socialista", um realismo dinamicamente iluminado e dirigido pela visão socialista da vida. Cada teatro na União Soviética hoje desempenha sua própria variação e dá a sua própria versão do conceito amplo de "realismo social".

De modo que, mesmo na escolha de clássicos, quando novas peças estavam faltando ou quando novas verdades poderia ser expressas de forma mais satisfatória através de peças antigas, a ênfase era sempre sobre a importância daquela peça para o seu público contemporâneo, e não sobre a oportunidade que poderia dar recursos a um ator favorito aparecer em um papel famoso.

Em suma, o estresse não é apenas sobre o **COMO**, mas sobre **QUAL** - a preocupação com o conteúdo (que no teatro significa principalmente a natureza das peças escolhidas) - pode ser estabelecido como a maior contribuição de Dântchenko ao teatro moderno.

Mas tudo isso teria relativamente pouco significado, tanto quanto a arte do teatro vai se Dântchenko não tinha a consciência do fato de que, para uma peça **TER VIDA** no teatro é intrinsecamente ligado com a **forma** de sua apresentação no palco, e que se divorciar uma coisa da outra é assassinar a estética.

Para as novas peças deveria haver um novo tipo de interpretação, ou seja, um novo ator, um novo tipo de cenário, e não menos importante, um novo tipo de organização - em um trabalho, um teatro totalmente novo. Assim, para novas peças teve de ser estabelecido, uma nova técnica de representar.

E foi Stanislavski que com sua pesquisa e procura paciente que encontra uma nova técnica, que viria ser o sistema de Stanislavski que não nasceu num

primeiro ensaio do Teatro de Arte de Moscou. No início o objetivo era de expressar a verdade artística em vez de ficção teatral.

O "sistema" demorou cerca de uma década depois de surgir o Teatro de Arte de Moscou, foi Dantchenko quem convenceu os atores da importância deste. Na época reconhecidamente Stanislavski que quem estava mais aberto foram os atores mais jovens, foram eles que formaram os estúdios que se tornaram teatros independentes mais tarde. **O sistema não é estático. Enquanto alguns alunos estavam escrevendo ensaios presunçosos que contradizem as palavras do Mestre, o próprio mestre tinha levado suas ideias para uma nova etapa, ou tinha trazido uma nova ênfase para corrigir um erro antigo. Quando Michael Chekov há dois anos foi convidado a falar do sistema de Stanislavski, ele respondeu: "Eu só posso te dizer que eu sei de Stanislavski até 1926. Ele deve ter ido muito além disso!"**

O sistema não é um "mistério". Ele é baseado em leis simples e compreensíveis que apenas representam uma análise correta da atividade criativa como pode ser observado em artistas plásticos em geral, especialmente os atores. No entanto, o sistema, porque é para atores e deriva-lo com validade somente através de resultados em agir, não é uma questão a ser "resolvida", ou mesmo discutida por meio de debates literários ou argumentos teóricos. **Daí a relutância de Stanislavski para escrever sobre ele; e talvez seja a grande quantidade de bobagens que foi oferecido na forma de explicação ou objeção que estimulou-o para a redação do presente volume, que é relativamente fácil, por vezes, curiosamente ingênuo, não em todos teórica."**

Não tem com se fazer um resumo do livro, pois ele demanda que seja lido cuidadosamente e fundamental que seja visto e assistido na prática. **"E todo bom diretor faz seu próprio sistema, transformando-o, assim, um pouco; Ninguém pode dirigir pelo livro"**. Mas importante frisar que alguns dos pontos principais do sistema estão conectados diretamente com os problemas do teatro moderno em geral, e não são sobre questões particulares específicas de um prática teatral localizada na União Soviética.

O sistema de Stanislavski está principalmente focado nas interpretações como um todo, no conjunto das peças de teatro no sentido mais literal da palavra O ator tem de entender que seu personagem é uma parte da peça. Não limitado a um qualidade específica de um ator que é engraçado ou tem uma bela voz, mas como através desses atores e de sua interpretação se pode compreender como um todo a peça. O que se busca são interpretações organicamente contínuas, que deem um significado emocional unificado, uma forma de identificação e não belas performances de atores isolados em cena.

Nenhuma discussão sobre o sistema de Stanislavski nos Estados Unidos deve ser considerado como "seguro" que não varrer alguns equívocos cumpridores. **(1)** O sistema de Stanislavski por si só não produz "arte" - é meramente um meio. Quando uma organização como o Group Theatre (que foi influenciado por Stanislavski entre outros) faz uma má produção, não é nem culpa do sistema nem é uma questão de incompatibilidade de "métodos russos" com temperamento estadunidense. **(2)** O sistema não é para Chekov ou realismo trágico sozinho. Produções estilizadas do Vakhtangov, incluindo a fantasia Gossamer-like da princesa Turandot, foram trazidos à existência, com o auxílio do sistema, e uma comédia musical poderia ser produzida por um teatro de Stanislavski treinado. É feito em Moscou; isso poderia ser feito em New York City. **(3)** O sistema não é para "arte": o impacto de um jogo social não é diminuído pela inteligência dramática. **(4)** O sistema não é para "emoção", e de "profundidade de sentimento" só; até mesmo a frivolidade e a leveza, melodrama e sem sentido execuções são dependentes dos mesmos requisitos técnicos que estão envolvidos em todas as realizações criativas.

"O sistema não só não é "arte" em si mesmo; não é nem mesmo uma estética. É apenas a corrigir o meio para um fim desejado. Quando a extremidade é fundamentalmente diferente da arte teatral (como em muitos Broadway), não existe qualquer necessidade especial para o seu uso; **quando**

a estética dos artistas é radicalmente diferente da de Stanislavski e do Teatro de Arte de Moscou vai necessariamente passar por uma transformação. Quando os artistas de uma tentativa de teatro descartam a sua lei, inteiramente haverá uma falta perceptível nos resultados, como muitos diretores insurgente na Rússia descobriram. O ator individual pode lucrar com o sistema em quase todo o teatro em qualquer terra, mas o sistema em seu sentido mais profundo e amplo pode ser praticado apenas em coletivos permanentes ou grupos onde a técnica é compartilhada em comum e onde os objetivos para os quais a técnica é empregada são comuns a todos os membros do grupo.”

O teatro moderno, repetimos, decorre Dantchenko e Stanislavski - e desde a sua criação conjunta, o Teatro de Arte de Moscou, porque eles representam alternadamente os ideais de conteúdo e forma, peças de teatro e produções, considerada como uma unidade, visão social e humana, feito concreto e bela através da sua incorporação orgânica espontânea no meio completo do teatro, de que o verdadeiro foco é um grupo de atores e para todos nós o caminho para essa conquista é pavimentada pelo sistema de Stanislavski, e pela forma de organização teatro primeiro concebeu e fez funcionar no nossa atualidade como Dantchenko.¹⁸⁸

Como podemos perceber, Harold Clurman reforça a proposta de que sistema nenhum é estático, e foi exatamente isso que fez com que Stanislavski criasse algo novo. E coloca que é fundamental que cada diretor possa ter consciência de que através do livro não vai conseguir dirigir. E da mesma forma que Strasberg já havia colocado, se repete a importância de se ter um grupo de atores abertos e com alguma identidade coletiva para melhor poder funcionar, se aprofundarem e se exercitarem.

Mais uma vez aqui é possível observar a semelhança com a situação em que Boal se encontraria no Teatro de Arena. Acredito ser interessante observar o próprio Harold Clurman, neste documentário¹⁸⁹, em que ele afirma logo em seu início o seguinte: “vida é luta, é drama, é teatro” e como ele dedicou sua vida ao teatro, ao seu personagem, com uma vitalidade e grande carisma.

Sobre as diferenças da aplicação do sistema Stanislavski, podemos ver alguns indicadores a partir de alguns documentários encontrados no Youtube. No documentário *50-Minute Documentary on LEE STRASBERG: 'The Method Man' (1997)*¹⁹⁰, podemos ver o próprio Strasberg em ação e de uma forma muito semelhante à forma empregada

¹⁸⁸ CLURMAN. Harold. *Founders of the modern theatre*. Actors Studio. Disponível em: www.actors-studio.com/history/clurman.html >Acesso em: 20/05/2015.

¹⁸⁹ Harold Clurman: *A Life of Theatre from "American Masters"*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QqASfGfPNWc>>. Acesso em: 20/05/2015.

¹⁹⁰ 50-Minute Documentary on LEE STRASBERG: 'The Method Man'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=npQm7-GjRQs>> Acesso em: 20/05/2015.

por Boal, fazendo perguntas, não construindo tudo a partir de sua própria concepção, mas sim a partir do que cada ator trazia. (4m55seg).

Em uma outra entrevista com pessoas que trabalharam diretamente com ele, usam o conceito do Realismo/Realismo poético (7m50seg) e contam aos (8m10) sobre como funcionava os laboratórios práticos de visitar os locais reais onde se passaria uma peça, sendo uma peça sobre médicos, ela conta sobre a visita que fizeram a hospitais e locais de saúde, isso hoje é feito todo o tempo, eles foram os primeiros.

Aos 8m40, em depoimento de uma das atrizes diz: “havia algo que ele amava mais do que tudo – memória afetiva – ia a algum momento de sua vida similar a emoção que acontecia na peça, pegue aquela emoção e coloque-a na peça”¹⁹¹ e abordam também as diferenças entre Strasberg e Stela Adler, que nos anos 30 encontrou Stanislavski e, segundo ela, “disse que Strasberg não estava fazendo o método corretamente. Strasberg disse que “Stanislavski está errado” (9m40).

Nos minutos 12m, 14m, 19m, pode-se ver o próprio Lee Strasberg em ação. Neste documentário específico¹⁹² - *Stella Adler: Awake and Dream! from American Masters* sobre Stela Adler, ela fala sobre sua divergência com Strasberg. Ela diz “o teatro existe 99% pela facilitação da imaginação”. Strasberg acreditava, segundo Adler, que a imaginação seria secundária e o principal seria a memória emocional. (24min)

Ela encontra Stanislavski em Paris, no ano de 1934, e confirma que ela estava certa. Stanislavski se surpreende ao saber que Strasberg ainda usava memória “emocional”, conceito que ele já havia abandonado e reforça que a prioridade era a imaginação. Neste ponto, o conflito aparece mais conectado à questão da imaginação. Interessante observar que Boal tem no subtítulo de sua autobiografia a frase: “mémorias imaginadas”. Algo que ele sempre afirmava que um não vivia sem o outro. Como complementa na introdução: “Memória e imaginação são inseparáveis siamesas, não

¹⁹¹ *Ibidem*, nota 189

¹⁹² Stella Adler: Awake and Dream! from "American Masters Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Yo4BLH87YY> Acesso em: 20/05/2015

univitelinas: parecem-se com poréns, que pena: uma loira, outra morena! Quem sou eu pra divorciar quem Deus mandou casar? Ele sabe o que faz, linhas entortadas.”¹⁹³

Sobre as pontes desses diretores com Brecht, podemos ver os contatos que tiveram entre si, como cartas e até momentos de trabalho. Reproduzo alguns trechos do livro de Lee Strasberg, em que o autor fala sobre sua impressão em relação a Brecht acerca de um trabalho feito com ele:

“Parece-me que as montagens de Brecht feitas com o Berliner Ensemble, representam algumas das contribuições teatrais notáveis do período pós-guerra, não tanto por causa das ideias dramáticas das peças, mas pela soberba teatralidade e imaginação de suas montagens, aliadas à simplicidade, ao dia-a-dia, e à objetividade de atuação. Na verdade, sempre que as produções de Brecht alcançaram o resto do mundo, a reação geral do público sempre foi: "Mas nos pensávamos que Brecht fosse frio, intelectual, distante e não emocional. Isto é excitante, colorido, agradável e movimentado."

As ideias de Brecht me parecem tratar da questão de como o ator pode expressar-se em um estilo elevadamente teatral. Embora se pense muitas vezes que o trabalho de Brecht é o oposto de Stanislavski e do Método, ele lhe aplicou muitos dos mesmos princípios de verdade e credibilidade.

Eu me encontrava em Londres, em 1956, quando o Berliner Ensemble esteve lá pela primeira vez (pouco depois da morte súbita de Brecht); posso testemunhar que sua apresentação despertou surpresa e prazer tanto para o público, como para os críticos — sentimentos de que compartilhei. Mas não fiquei tão surpreso, por que, com base em minha própria experiência com Brecht (que descreverei mais tarde), sempre percebi que muitos de seus seguidores lhe haviam apresentado as ideias sob um aspecto abstrato, intelectualizado e analítico. Essa visão representou uma injustiça à imediaticidade, aspereza e algumas vezes deliberada vulgaridade, que tornam sua linguagem poética tão pessoalmente dinâmica e ao mesmo tempo tão difícil.

Uma incompreensão generalizada do trabalho de Brecht levou à crença de que ele era oposto a Stanislavski. Disto desenvolveu-se a percepção de um desacordo abstrato entre a arte do ator baseada na "experimentação" e aquela baseada na demonstração" — daí atribuir-se a Brecht frieza, negação da emoção e formalismo de estilo de montagens.

Até mesmo Brecht percebeu agudamente esse engano. Em "Carta a um Ator", escrita em 1951, ele deixou claro que grande parte de suas observações sobre o teatro fora mal compreendida, especialmente por aqueles críticos que pretendiam concordar com ele. Escreveu então: "Sinto-me como um matemático se sentiria se lesse: 'Caro senhor: concordo absolutamente com sua opinião de que dois e dois fazem cinco'. Acho que certas de minhas observações foram entendidas erradamente, porque existiam pontos importantes que, ao invés de definir, supus já serem verdades estabelecidas.

Brecht explicou, então, a proposição supostamente formulada por ele de que o ato de representar deve se tornar algo puramente técnico e mais ou menos desumano por sua insistência de que o ator não deve se transformar completamente no personagem representado, mas deveria ficar distanciado dele, criticando-o ou reprovando-o. Brecht acreditava não ser esse o caso:

Tal impressão deve-se à minha maneira de escrever, que fala de coisas que acredito já terem sido compreendidas e aceitas como verdadeiras. Mas que vá

¹⁹³ Boal, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, Rio de Janeiro: Record, 2000. p.13.

para o inferno a minha maneira de escrever. Naturalmente, o palco de um teatro realista deve ser povoado por pessoas vivas, tridimensionais, autocontraditórias, com todas as suas paixões, suas formas de falar e ações irrefletidas. O palco não é uma estufa ou um museu zoológico cheio de animais empalhados. O ator deve ser capaz de criar tais pessoas (e se assistirem às nossas montagens, poderão vê-las, e elas conseguem ser pessoas por causa de nossos princípios, e não apesar deles).

John Willett sugere que talvez essa seja a modificação mais importante na posição extremamente teórica de Brecht. Não concordo totalmente com isso. Brecht estava preocupado principalmente com o mesmo problema que já tinha chamado a atenção de Nemirovitch-Dantchenko e Vakhtangov. O ator precisa aprender a diferenciar entre a realidade e o comportamento de seu personagem. O ator aprende a criar o comportamento necessário, não mecânico e extremo, mas estimulando sua própria realidade para que esta se relacione de maneira adequada com a do personagem na cena. Na realidade, Brecht afirmou em seu ensaio pragmático chamado *Pequeno Organum para o Teatro* (1948):

Mesmo se a empatia ou a auto-identificação com o personagem possam ser permitidas com utilidade durante os ensaios... isso deve ser tratado apenas como um dos vários métodos de observação. Ajuda durante os ensaios, pois mesmo tendo o teatro contemporâneo aplicado essa fórmula de uma maneira indiscriminada, esse procedimento, assim mesmo, levou a um delineamento sutil da personalidade. Mas trata-se da forma mais crua de empatia, quando o ator simplesmente pergunta: Como seria eu se isto acontecesse comigo? O que aconteceria se eu tivesse que dizer isto e fazer aquilo?

Segundo Brecht, o ator deveria antes perguntar-se: "Já ouvi alguém falando isto ou fazendo aquilo?" Obviamente é muito mais simples o ator perguntar-se: "Quando foi que eu disse alguma coisa assim, ou fiz algo semelhante?" Brecht até frisava o que poderíamos chamar de "ilusão da primeira vez", em matéria de atuação, quando aconselhava ao ator que "juntamente com as suas falas, deveria confiar à memória suas primeiras reações, reservas, críticas, choques, de modo que essas impressões não fossem destruídas ao serem 'engolidas' na versão final, mas que fossem preservadas e perceptíveis." Enfatizava também que "o processo de aprendizagem deve ser coordenado para que o ator aprenda como os outros atores estão aprendendo e desenvolva seu personagem como eles estão desenvolvendo os seus". Brecht referia-se constantemente, não apenas ao que o ator tivesse aprendido de sua leitura do texto, mas tudo o mais que descobrisse sobre si mesmo através do tratamento que estivesse recebendo das mãos dos outros personagens de uma peça durante o processo dos ensaios.

Brecht dizia que a identificação do ator com o personagem deve ser evitada numa representação. Isto porque Brecht temia que se o ator sentisse verdadeiramente, talvez fosse incapaz de lidar com as outras facetas exigidas pelo trabalho com o trabalho e as intenções de cena. Como já demonstramos não é este o caso.

Stanislavski ficou certa vez insatisfeito com uma determinada cena (que tratava de um supervisor corrupto, que insultava as pessoas, roubava, etc. Nessa cena, o supervisor, bêbado, tem a ideia de vestir-se e a seus companheiros – como salteadores para invadir a floresta e assustar um de seus amigos. Como o papel do supervisor estava sendo feito pelo grande ator Ivan Moskvín, a plateia reagia com grande simpatia e solidariedade a essa cena. Stanislavski experimentou meios para mudar o foco da simpatia do público. Queria que rissem das ações e ao mesmo tempo percebessem a

baixeza e crueldade das mesmas. Rodeou o personagem de Moskvín por uma massa de pessoas que o seguia como a cauda de um cometa, apoiando-o, trazendo-lhe almofadas, vodka, quinze cadeiras e outras coisas. Essas pessoas receberam ordem para segui-lo a qualquer custo, quer ele subisse em uma árvore ou brincasse no chão. Assim, o vigarista simpático se revelaria um escravizador cruel. Brecht testemunhou essa representação em Moscou e relatou como o riso congelava-se nas gargantas dos espectadores. Denominou o que viu de "representação completamente dialética" e acrescentou, bem-humoradamente: "No sentido mais estrito, chega a ser alienada".

Um dos colegas de Brecht, Manfred Wekwerth, descreveu como Brecht enfrentou o mesmo problema na montagem de *Mãe Coragem*. A apresentação feita em Zurich tinha demonstrado como o público apreciava a vitalidade e indestrutibilidade da *Mãe Coragem*. Ela chorava a morte de seus filhos e culpava a guerra. A plateia não percebia que somente com a participação das pessoas humildes como em *Mãe Coragem*, é que uma guerra é possível. A plateia não culpava a Mãe Coragem pela morte de seus filhos e por sua incapacidade de aprender. Para a montagem em Berlim, Brecht tentou descobrir como naqueles momentos em que a "mãe" chora, a "comerciante" que existe nela, persiste. Com a boa ajuda de Helena Weigel, grande atriz que representava a Mãe Coragem, descobriu a resposta. Ao mesmo tempo em que a mãe lamenta o destino da filha e culpa a guerra, contínua e mecanicamente, como fazem geralmente, verifica com os dedos a farinha que a filha trouxera aldeia. Essa cena se tornou a mais impressionante de toda a peça. Ficava difícil para a plateia ter empatia com o sofrimento daquela mãe sem, ao mesmo tempo, indignar-se com gente que como ela, que continuava a fazer se negócios sujos apesar da guerra. Wekwerth assinalou corretamente, que esse exemplo do "efeito de alienação" de Brecht, de maneira alguma eliminava a veracidade o realismo da cena e que isto estava perfeitamente em coerência com as ideias de Stanislavski.

Embora Stanislavski nunca tenha usado a plena alienação, uma de suas sugestões ao ator, era a de que buscasse sempre o oposto — que nunca ficasse satisfeito com a visualização teatral de um personagem, mas que descobrisse os elementos contrários que auxiliassem na criação de uma realização específica.

De acordo com Wekwerth, a questão de se um ator deve viver integralmente uma cena, ou apenas reproduzir a realidade, é irrelevante. Stanislavski afirmava que nunca teria apresentado esse problema "burocrático" a qualquer de seus grandes atores. Mas é precisamente nesse aspecto que se encontra o problema da habilidade do ator em expressar a realidade de seu trabalho. Outra atriz que estivesse a par das intenções de Brecht teria conseguido a mesma expressividade e convicção transmitidas por Helene Weigel? Esse ponto essencial- de que é o talento do ator que determina a habilidade de criar, seja qual for realidade com que se defronte - Permanece não resolvido fundamentalmente até agora.

Gostaria de acrescentar uma nota de confirmação pessoal sobre a relação de Brecht com as ideias de Stanislavski e as do *Método*. Isto ainda não foi mencionado nem descrito e pode, portanto, ser de algum significado histórico. A experiência de Brecht nos Estados Unidos e sua insatisfação com as montagens de suas peças, já foram bastante comentadas.

Em 1936, algumas pessoas do *Group Theatre* me procuraram para que eu trabalhasse com elas uma das "peças didáticas" de Brecht. Como aquele problema estava me intrigando, concordei prontamente. Encontramo-nos em meu apartamento, uma grande sala que ficava ao alto do que, naquela época era o Teatro Al Jolson. **Brecht esteve presente àqueles ensaios, ficando sentado a um canto, com seu charuto perene como proteção; havia nele uma abstração e um silêncio estranhos, que me traziam à cabeça a**

imagem duma mola comprimida. As pessoas sentaram-se em círculo e iniciaram a leitura da peça. Interrompi-os quase que imediatamente. Com alguma timidez, avantei a opinião do que não era aquilo o que o sr. Brecht queria. Não estavam lendo da maneira que teriam feito nas circunstâncias normais de um ensaio do *Group Theatre*, mas esforçando-se para demonstrar o que presumiam ser o "efeito de alienação". Voltei-me para Brecht pedindo sua confirmação. Ele sacudiu a cabeça, concordando comigo. Novamente emiti minha opinião, dizendo acreditar que o sr. Brecht desejasse que o ator fosse real, verdadeiro. Outra vez ele sacudiu a cabeça, confirmando intensamente. Expliquei ser possível que sr. Brecht não desejasse ver o ator totalmente absorvido com a vivência daquele papel no momento, e sim que desejaria obter o tipo de realidade que uma pessoa vive depois que uma coisa já tenha acontecido e ela a descreve a alguém. Não estávamos naquele momento preocupados com a intensidade emocional do acontecimento, mas com a realidade e a verdade exatas do que aconteceu. (*) Assim, quando digo: "Estou chocado", permito que a sensação de choque seja expressa, sem fazer esforço para representá-la. Tentei sugerir ao *Group Theatre* que o que Brecht queria dizer com distanciamento, era a forma de comunicar um sentimento à plateia sem necessariamente recorrer à mesma intensidade de experiência necessária às peças de enfoque psicológico. O estilo de determinada peça pode exigir um tipo diferente de expressão, mas a realidade do sentimento permanece a mesma. Assim, quando digo: "Estou zangado", é claro que devo acreditar suficientemente que estou zangado, pois de outra maneira, a expressão não será nem real, nem verdadeira, ou, como Brecht diria, "natural".

Durante minha exposição, Brecht, que nunca emitia uma palavra durante os ensaios, continuou indicando sua aprovação com acenos de cabeça. Foi uma experiência interessante. Eu sentira verdadeiramente que as pessoas não percebiam o que Brecht desejava. O "efeito de alienação" de que falara, não significava negar a realidade (Esse mal-entendido causara o fracasso de várias montagens americanas de seu trabalho, e também foi a causa da severa crítica que Brecht fez a elas). Sempre me lembro com prazer dessa experiência e confirmei, portanto a minha crença de que tanto os seguidores como os detratores de Brecht não o compreenderam.

Tirei essa ideia de Stanislavski, quando ele pediu a um ator para descrever claramente o que aconteceria na cena. Falando, não na terceira pessoa, mas na primeira, o ator descreveu e representou de uma maneira simples, mas verdadeira. Eu abro a porta — estou cansado — está escuro — não há ninguém aqui e fico pensando para onde terão ido — pensei que já estivessem em casa — esperava que eles viessem me encontrar. Que horas são — será que cometi algum engano?" O ator executou o comportamento físico simples que acompanharia a sequência desse fluxo narrativo. A ação não ficava sendo simplesmente um pensamento posto em palavras, mas era completamentada pelo comportamento cênico.

(...) Logo depois de meu casamento com Anna, ela estava arrumando a casa, abrindo caixas para ver o que continham — há anos que não eram abertas, e se não fosse pela tenacidade de minha falecida esposa, Paula, teriam sido perdidas — e ela veio me procurar para que eu identificasse uma coisa que encontrara. Era uma carta de Brecht com referência a essa experiência, o que me pareceu ser a indicação mais direta de sua reação positiva tanto a Stanislavski quanto ao Método. Brecht expressava seu entusiasmo por nossos ensaios e achava que poderíamos muito bem trabalhar juntos. Continuava com a descrição da frustração inicial que sentira quando tentara transportar sua ideia do que seria necessário fazer para salvar o teatro americano. Mas em nosso grupo, encontrara a esperança: disse que sua estada conosco mostrara-lhe a possibilidade de um "Teatro Pedagógico Revolucionário" nos Estados Unidos.

A obra de Brecht permanece sendo para mim a mais significativa do ponto de vista teatral, desde Stanislavski e Vakhtangov. A montagem de *O Círculo de Giz Caucasiano*, feita pelo Berliner Ensemble, foi o acontecimento mais próximo em estilo, imaginação e espírito das produções de *O Dybbuk* e *Turandot*, feitas por Vakhtangov. Existe uma semelhança notável entre os dois, não só em sua apreciação e atitudes quanto ao trabalho de Stanislavski, mas também em sua busca dos meios adicionais para enfatizar e expressar o caráter social e teatral, incluindo os contornos de uma determinada peça. As montagens do Berliner Ensemble, principalmente *O Círculo de Giz Caucasiano*, permanecem entre a meia dúzia de experiências notáveis de minha vida. Mas a teoria do teatro "não-Aristotélico" de Brecht, está principalmente representada em sua dramaturgia; a melhor parte de, seu trabalho com atores deriva de Stanislavski e talvez até mesmo das técnicas do Método.¹⁹⁴[grifos meus]

Acrescento aqui a carta completa de Brecht para Strasberg:¹⁹⁵

Querido Sr. Strasberg, infelizmente nos tivemos de parar o ensaio por razões políticas. Isso foi uma grande pena, porque eu tinha a impressão que nosso trabalho junto ia muito bem. Em geral, não é muito fácil para mim expressar o que eu penso ser necessário para salvar o teatro aqui do tráfico de drogas burguês e de emoção agitada/barulhenta. Os poucos ensaios que tive com você e seu grupo pelo menos me mostrou que uma proposta de teatro pedagógico revolucionário é possível aqui também.

Devo-lhe muitos agradecimentos e eu lhe peço que expresse minha gratidão aos atores também. Seu Bertolt Brecht

Esses trechos para mim são exemplares de que quando existem propostas que possam ser diferentes, mas com pessoas inteligentes, abertas e engajadas, ampliam-se as possibilidades de se somar do que se dividir. Sabemos que há diferenças entre Stanislavski e Brecht, talvez menos do que os seus discípulos postulam, talvez mais. Porém, acredito que essas trocas acima colocadas, que se pode não concordar com todo entendimento sobre Brecht que Strasberg coloca, mas elas mostram minimamente identidades possíveis quando se deseja fazer algo diferente, algo novo, quando se aceita o desafio de se estar num momento de transição para um teatro mais participativo e crítico.

Mesmo que Strasberg e o próprio Método tenha se tornado mais uma mercadoria na enorme indústria de cinema de Hollywood, se vê que se buscava algo diferente, algo de moderno para o teatro. Pois sabemos que mesmo hoje, muitas técnicas desenvolvidas por Brecht são mercadorias. Afinal, vivemos no mundo da mercadoria.

¹⁹⁴ STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão*. Civilizacao Bras. 1987, p. 225 a 233.

¹⁹⁵ Brecht to Strasberg. 27 de janeiro de 1936. BBA (Z 11-100) – Brecht Weike

No entanto, nessa época ainda existia um espaço mais livre, que permitia essas interações e a busca por novas formas estéticas, o que casa diretamente com a proposta brechtiana de se buscar novas formas para se fazer um novo teatro, que o próprio Brecht, de alguma forma, identificou como possibilidade, vide sua carta, no trabalho de Strasberg.

Acredito que sobre o Actors Studio em si, o melhor dos textos que se pode ter, e que acredito que melhor case com o que Boal vai buscar fazer no futuro, como o laboratório de interpretação do Arena, e pela minha experiência prática de vinte anos de praticante de Teatro do Oprimido, é o de *Al Pacino*, que transcrevo a seguir:

O Actors Studio é livre. Isso é algo destacável. Muitas pessoas não sabem, sempre foi livre, pode-se fazer um teste. Quando eu digo para alguém eu quero dizer qualquer um, qualquer um pode participar, não importa que idade tenha, e quais são suas associações. Você é livre para ir ao estúdio para fazer um teste. E se você é aceito, está lá para a vida, você é um membro para a vida.

Quando eu era um ator muito jovem tínhamos sessões. Eram chamadas sessões, e tínhamos a unidade de diretores e dramaturgos que era dirigida por Harold Clurman para dramaturgos e produtores. E Elia Kazan para diretores. Tivemos Lee Strasberg dando sessões de atuação, onde os atores profissionais eram permitidos exercitar e experimentar. Experimentar era a chave, e tentar alcançar áreas que normalmente não teriam oportunidade de alcançar em um teatro profissional. E também foi uma oportunidade para produtores interagirem atores, filmar, fazer leituras e exercícios.

Lee Strasberg foi um amigo muito querido. Trabalhar com ele foi profundamente estressante, uma vez que era o guru da atuação, e foi surpreendente no início, quando eu pensei sobre isso, não foi tão surpreendente, porque Lee era um ator, e quando você trabalha com um ator, entende o que fazemos, fazemos juntos.

Quando você está em cima de um fio, e estás a uma altura de 100 pés, você está segurando as mãos, então de certa forma, Lee Strasberg era apenas mais um ator que estava ali atuando, e foi interessante ver isso. Ele nunca me deu instruções ou julgou minhas performances.

Em essência nós trabalhamos juntos, e entendíamos os personagens juntos. Foram dois filmes com ele. Foi realmente uma oportunidade estar com ele e conhecê-lo. Não só aprender a reposição. Não se podia deixar de aprender, Lee foi um professor nato.¹⁹⁶

Essa etapa na formação de Boal se faz agora não somente a partir da teoria que adquiria nas aulas de Dramaturgia e a Interdisciplinar de Gassner/Piscator, de aprendizado, que incluíam várias outras aulas: Iluminação, História do Teatro, Shakespeare, Drama Moderno, Direção e também sociologia.¹⁹⁷ Agora, chegou um momento da direção. Boal já estava envolvido também com o *Writers' Group* (grupo de

¹⁹⁶ Entrevista com Al Pacino. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x3Wep8nxxZQ&index=3&list=PLHqxbEm8FNs71TbzodQlueHFgyQQfBziI>> Acesso em: 10/05/2015

¹⁹⁷ Entrevista de Boal ao Jornal do Brasil. 13/02/1960. Arquivo Ipeafro.

dramaturgos do Brooklyn) que tinham conexão com o *Brander Matthews Theatre*¹⁹⁸ e que levou, inclusive, a produzirem a primeira peça dirigida por Boal, seguindo a mesma lógica do *Dramatic Workshop*, ou seja, tendo toda uma lógica de produção coletiva.

O elenco seria formado pelos dramaturgos do grupo, sendo diretores os atores"...decidimos construir cenários, varrer o chão, pintar paredes, convidar amigos, vender bilhetes, servir drinques e guloseimas, agradecer a gentileza de terem vindo enfrentando o risco. Foi o salto depois do impulso. Como não sabíamos nada, aprendíamos juntos. Me encantava a metamorfose: uma coisa, o texto escrito; outra, no espaço, no cenário, na luz, no movimento, no corpo e na voz. Tudo ganhava sentido, nova escritura. Aprendi que o diálogo, no papel tem jeito calmo, leva o tempo da leitura – lido é tempo passado. Voando entre gente viva, no palco, diferente – vivido tempo presente!¹⁹⁹

Essa etapa da montagem de sua peça pelo *Writers Group* foi como o coroar de um processo de aprendizagem de cerca de dois anos. Agora ele estaria voltando para o Brasil para dar continuidade ao seu sonho de criar um teatro, algo diferente. Mas neste momento, com uma enorme bagagem teórica e prática. Como Boal fala numa entrevista, talvez esteja preparado para fazer diferente, sem fórmulas prontas.

Paralelamente à criação de uma dramaturgia brasileira, precisamos desenvolver os nossos estilos de representação. Realismo é realismo, em qualquer parte do mundo. Mas em cada país ou região, tem a sua fisionomia diferente. Estamos procurando a fisionomia do nosso realismo teatral. Valemo-nos da experiência de Stanislavski, de Kazan. Porém, tenha os defeitos que tiver o nosso trabalho não será nunca uma reprodução, uma cópia. Erraremos os nossos erros.²⁰⁰

¹⁹⁸ Brander Matthews Hall foi construído em 1940 para abrigar as atividades teatrais da Columbia, bem como a Escola de Artes Dramatic. O teatro foi construído como um teatro experimental e para oficinas. Como resultado, nos 18 anos que se seguiram à sua existência foram introduzidos muitos conceitos teatrais novos e emocionantes. Prof. Milton Smith (professor de Boal), coloca em 1940 que "o material que deve ser encenado em um teatro universitário em New York City deve ser diferente do que seria em qualquer outra parte do país". Dr. Smith, portanto, ressaltara que o Brander Matthews Theater nunca deve repetir sucessos da Broadway. Em vez disso, esperar que apresentará peças originais e remontagens de clássicos famosos e relativamente desconhecidos. Estas apresentações, o professor Smith disse, deve haver novas interpretações de peças antigas. Peças experimentais foram produzidos nessa linha. Disponível em: <<http://spectatorarchive.library.columbia.edu/cgi-bin/columbia?a=d&d=cs19601028-01.2.23&e=-----en-20--1--txt-txIN----->> Acesso em: 28/05/2015.

¹⁹⁹ GASSNER, John. *European Theories of the Drama*. Catharsis and the Modern Theatr. Crown Publisher. 1960. p. 132.

²⁰⁰ Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 6 de março de 1960

CAPÍTULO 3 – MOMENTOS DE PRÁXIS REVOLUCIONÁRIA PARA O TEATRO?

No dia 24 de junho de 1955, Augusto Boal desembarca no Brasil, voltando de sua estada nos Estados Unidos, conforme conta na carta a Langston Hughes. Nessa carta, de 28 de dezembro de 1955, Boal fala que ele próprio estaria dirigindo para o TEN uma versão de *Soul Gone Home*, uma peça de um ato escrita por Langston Hughes, que aborda o drama de uma família negra, sua pobreza e a morte de um filho pela fome. Na mesma carta, ele também fala da situação delicada e da possibilidade de haver um golpe no Brasil.

É importante contextualizar onde Boal estava pisando. Ele chega ao Rio de Janeiro, ainda capital do Brasil, sendo que a situação política da época era delicada. O presidente Vargas havia se suicidado em 24 de agosto de 1954, e o seu vice, Café Filho, assume o governo, ficando no poder por 14 meses. Este, inclusive, assistiu convidado no elenco do Teatro de Arena, ainda sem Boal, para apresentar a peça *Uma Mulher e 3 Palhaços*, no Palácio do Catete. Em seu curto governo, Café Filho teve uma equipe composta basicamente por políticos, empresários e militares antigetulistas. Nas eleições presidenciais de 3 de outubro de 1955, radicais da UDN, representados pelo jornalista Carlos Lacerda, já tentaram impugnar a chapa JK-Jango, temendo a volta do Varguismo.

Juscelino Kubitschek, do PSD, partido que apoiava Vargas, é eleito presidente e João Goulart, do PTB, que havia sido Ministro do Trabalho no governo Vargas, foi eleito seu vice-presidente. Houve uma grande pressão e conflitos da UDN e do Movimento Militar Constitucionalista sobre a possibilidade de um golpe e de não haver a posse. Café Filho, doente, é substituído interinamente, em 8 de novembro de 1955, pelo presidente da Câmara dos Deputados, Carlos Luz, que fica no cargo por apenas quatro dias, por falta de apoio político.

O Movimento Militar Constitucionalista²⁰¹ foi um movimento articulado por oficiais do Exército e posteriormente da Marinha e da Aeronáutica, que visava garantir a realização das eleições presidenciais de outubro de 1955 e assegurar a posse dos eleitos,

²⁰¹ FGV. Fundação Getúlio Vargas. Movimento Militar Constitucionalista. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/glossario/movimento_militar_constitucionalista Acesso em: 03/06/2015.

garantindo a manutenção da legalidade. Além disso, também havia a outra organização militar existente, que era a Cruzada Democrática, mostrando uma cisão ideológica nas Forças Armadas, que culminou no movimento de 31 de março de 1964.

O jornalista Carlos Lacerda, no jornal Tribuna da Imprensa, em 10 de novembro de 1955, diz: "É preciso que fique claro, muito claro, que o presidente da Câmara não assumiu o governo da República para preparar a posse dos Srs. Juscelino Kubitschek e João Goulart. Esses homens não podem tomar posse, não devem tomar posse e não tomarão posse".²⁰² Nesse período Lacerda já defendia o golpe militar.

No entanto, em 11 de novembro de 1955, o Ministro da Guerra, Henrique Lott, dá um golpe preventivo para garantir a posse do presidente eleito, Juscelino Kubitschek. Nereu Ramos, vice do Senado, assume a presidência da República. O presidente Carlos Luz, Carlos Lacerda e vários Ministros buscam refúgio no Ministério da Marinha e vão para o cruzador Tamandaré, ancorado na baía de Guanabara. O navio vai para Santos, sob o fogo dos canhões, pois buscavam o apoio prometido do então governador de São Paulo, Jânio Quadros. No próprio dia 11, o diário comunista carioca Imprensa Popular, publica em primeira página o Manifesto Eleitoral do Partido Comunista do Brasil, onde pede o apoio da população à posse de JK e Jango, para impedir a "implantação de uma ditadura militar fascista" no Brasil,

Quando Café Filho obteve alta médica e tentou reassumir o governo, foi impedido pelos militares, que o consideravam suspeito de conspirar contra a posse de JK e Jango. Em 22 de novembro de 1955, o Congresso Nacional ratifica e dá posse da presidência ao senador Nereu Ramos, que decretou, no dia 25, estado de sítio, que vigorou até a posse de JK, em 1º de fevereiro de 1956. Ou seja, o Brasil ficou mais de dois meses sobre Estado de Sítio. Esta era a conjuntura que Boal expressa em sua carta. Muitos historiadores inclusive consideram que o Golpe de 1964 tem início já no governo Vargas, tencionando com o suicídio de Vargas, que tem na sociedade já uma situação dividida com vários conflitos e uma luta de classes em progressão a partir da recente industrialização do Brasil e ao mesmo tempo da estrutura fundiária colonial.

Esse é o quadro em que Boal chega. E quem era esse Boal que vinha já da experiência do TEN e depois de tudo que viveu nos Estados Unidos? Como se dá esse

²⁰² Entrevista. Tribuna da Imprensa, em 10 de novembro de 1955.

processo de formação, das influências em cada pessoa e em relação à sua época? Sabe-se que a prática acadêmica muitas vezes deixa de fora todo o processo de “vida social” e prioriza a busca de influências, muitas vezes de forma muito limitada. Neste sentido, Raymond Williams chama essa lógica de “blefe”,²⁰³ em que ele indica que todas as tradições são seletivas. A prática de explicar tudo somente pela referência à fonte corre o risco de excluir a variedade histórica do passado: a experiência social concreta, suas formas mais singulares, os tipos de organizações sociais, subjetividades, persistências ou transformações de formas de interpretações, imagens, sons, palavras, ideias, etc. O exercício de explicar tudo pela referência à fonte inibe um exame verdadeiro da variedade histórica do passado: a experiência social concreta, suas formas mais singulares, os tipos de organizações sociais, persistências ou transformações de formas de interpretações, imagens e ideias. Para Williams, ver somente a persistência de ideias e imagens pode levar a um reducionismo das formas de interpretar:

No entanto, as ideias e imagens do campo e da cidade ainda conservam sua força acentuada. Esta persistência é tão significativa quanto a grande variedade, social e histórica, das ideias em si. O contraste entre campo e cidade é, de modo claro, uma das principais maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade. Isto, porém, dá origem a tentação de reduzir a variedade histórica de formas de interpretação aos chamados símbolos e arquétipos, ou seja, de abstrair até mesmo estas formas tão evidentemente sociais e dar-lhes um status basicamente psicológico ou metafísico. Muitas vezes, tal redução acontece quando constatamos que certas formas, imagens e ideias importantes persistem durante períodos de grandes transformações. Mas, se percebemos que a persistência depende das formas, imagens e ideias em mudança — ainda que muitas vezes de modo sutil, interna e, por vezes, inconscientemente —, podemos ver também que a persistência indica alguma necessidade permanente ou praticamente permanente, que se reflete nas diferentes interpretações que vão surgindo. Creio que há, de fato, uma tal necessidade, e ela é criada pelos processos de um desenvolvimento histórico específico. Contudo, se não vemos esses processos, ou se só os vemos por acaso, recaímos em formas de pensamento aparentemente capazes de criar a permanência sem a história. Isto pode nos proporcionar satisfação emocional ou intelectual, mas então só teremos encarado metade do problema, pois em todas estas grandes interpretações é a coexistência de persistência com transformações que é realmente impressionante e interessante, e que é preciso explicar sem que uma seja reduzida à outra. Ou, em termos relacionados, tanto a persistência quanto a historicidade dos conceitos.”²⁰⁴

A partir de uma proposta mais ampla, em que me proponho a não me limitar ao termo “influência”, mas usando o vocábulo “impregnação”, que existia naquele tempo

²⁰³ WILLIAMS, No. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 34.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 387.

em que Boal foi impregnado e também se impregnou, como foi apontado, em alguns depoimentos sobre ele. É importante destacar ainda alguns fatos que podem nos permitir “escavar” melhor seus procedimentos, que vão desembocar em processos que vão mudar a forma de fazer e ver o teatro. Deste modo, será possível ler uma série de entrevistas de grande diversidade e acredito que dessa forma, abro para que haja não só uma interpretação exclusiva minha, enquanto pesquisador, mas que pode permitir outros a terem perspectivas diferenciadas a partir dos conhecimentos de cada um que as lerá. Nessa parte, apesar de não buscar uma divisão cronológica rígida, procura-se apontar para as entrevistas que se localizam sobre fatos que vão de 1955, com Boal já de volta ao Brasil e vão desembocar no Arena. Sendo assim, as entrevistas a seguir, apontam certo percurso de acontecimentos políticos, sociais e estéticos para que se possa compreender melhor esse processo de impregação:

IZ: Você quando veio dos Estados Unidos, você lá, a ideia que você tinha quando chegou aqui já era esse teatro evangélico, messiânico ou **é verdade aquilo que dizem que você veio com uma ideia de fazer um teatro bem feito, perfeito, mas como o da Broadway, sem nenhuma preocupação com o social? Você mudou aqui quando chegou?**

AB: Não, não é verdade, não é verdade por que... **Provas de que não é verdade: primeiro que antes de eu ir para os Estados Unidos, muito antes eu ir, já tinha trabalhado com Teatro Experimental do Negro, (de racismo) e com o Teatro Experimental do Negro eu tinha feito peças que eram peças sobre a realidade da gente pobre, sobretudo negra.** Eu tinha escrito muitas peças, eu me lembro que uma se chamava "O Logro", outra se chamava "O Cavalo e o Santo", eu tinha feito várias peças que tinham sido ou lidas em leitura dramática, uma tinha chegado a ser feita por um grupo que se chamava "Os Quixotes". Então eram peças que... Havia uma preocupação social. E essa proposta social era lógica por que... Eu estava comentando há pouco tempo, dando uma entrevista para o Caderno Arrimarte, a pessoa me perguntou se eu tinha nascido realmente na Penha Circular. Eu disse que sim, mas não na Penha de hoje que já está calçada, com as ruas e tudo. Eu nasci numa Penha Circular perto do Curtume Carioca, perto de trabalhadores, entende? **Eu via aqueles operários, aqueles pescadores da praia das morenas, que ficavam perto de lá. Então era uma região muito pobre e quando eu comecei a escrever, eu comecei a escrever sobre essa gente que eu conhecia, eu trabalhava na padaria do meu pai. Meu pai tinha uma padaria, então, isso facilitava o meu contato, o meu convívio; porque era uma padaria meio mercearia que vendia cachaça também, cerveja, tinha mesas. Era uma mistura, um pouco de tudo e eu convivia com operários, com essa gente pobre: operários do Curtume Carioca e pescadores, e o pessoal de lá mesmo - os malandros - então, eu me lembro... Eu me lembro que as primeiras peças minhas eram nesse sentido.** Quando eu voltei à primeira peça com que eu estreei profissionalmente foi "Ratos e Homens" do John Steinbeck. **É verdade que em seguida - talvez venha do mal entendido - eu escrevi uma peça que eu renego: "Marido Magro, mulher chata". Pois é, eu renego essa peça e foi um grande sucesso.** Era sobre a juventude de Copacabana, alguma coisa assim, que, aliás, eu nem conhecia direito porque eu saí da Penha para Nova Iorque e ao voltar, realmente, Copacabana eu não conhecia, não sabia o que era. Copacabana era como se fosse hoje Ipanema, qualquer coisa assim, da

"garota de Ipanema". Copacabana era um pouco isso que eu não conhecia. E **essa parte pode ter dado às pessoas a ideia de que eu não tinha uma preocupação social e de que - Vianinha e o Guarnieri - que eram do PCB, teriam me inoculado à preocupação social. Não, eles tinham também e eu também. A gente se encontrou justamente por isso. Nós tínhamos preocupações com o povo, com o proletariado.**²⁰⁵

Em entrevista realizada com Vera Gertel²⁰⁶ :

VG: Não participei do Seminário de Dramaturgia, que foi uma consequência do sucesso de crítica de "Eles não usam black-tie", de Gianfrancesco Guarnieri. Peça esta oferecida por José Renato, diretor artístico e dono do Arena, ao Boal para dirigir. Boal leu, não se interessou pela peça. Nós já havíamos montado de autoria dele o "Marido magro, mulher chata", uma comédia sem qualquer compromisso social, passada entre adolescentes. **Nessa época, Boal não tinha qualquer compromisso político ou social, apenas artístico.** Dirigiu no Arena "Ratos e Homens", de John Steinbeck, e como teatro é uma arte coletiva, ninguém se faz sozinho, e aqui gosto de lembrar que, enquanto Vianna, Guarnieri e eu éramos da Juventude Comunista e, portanto marxistas, **Boal era um amante de teatro que viera da Universidade de Colúmbia, em Nova York, com seu aprendizado artístico. Se nós já nos interessávamos pela maneira naturalista de representar do Actor's Studio, ele nos ensinou a chegar lá. E grandes atores foram se formando pela sua batuta, recebendo prêmios e sabendo representar até hoje"...** "Sim, líamos um pouco de Marx, o "Teatro Político de Piscator", mas, sobretudo, Brecht. Eu, pelo menos, conservo uma razoável biblioteca de Brecht. Nunca ouvi falar no "Théâtre du Peuple", de Romain Rolland. **Vianna e Guarnieri foram muito influenciados por Ruggero Jacobbi, diretor italiano comunista durante nossa época do TPE (Teatro Paulista do Estudante) que fundamos meio como tarefa cultural política de nossa militância estudantil."...** Os maiores preocupados com um teatro popular, ideologizante, era Vianna e Guarnieri. Diria que Chico também. Nunca foi de início uma preocupação de Boal. Mas o que era um teatro popular? O que significava? Fazer teatro para uma plateia popular? Como se vivíamos de bilheteria? E o povo não viria a lugar burguês. Ir até ele? Talvez. Fizemos então teatro num salão do Sindicato dos Metalúrgicos. Em praça pública. Nem sempre a dramaturgia os alcançava. Havia então um problema de linguagem. Enfim, tudo isso nos preocupava, nos fazia discutir muito. (Entrevista – Vera Gertel)²⁰⁷

Agora, acrescento um depoimento de Albertina Costa²⁰⁸:

AC: Boal em 59 já era bem esquerdista, usava muita literatura Marxista, no entanto, não tinha vínculo partidário. Essa foi uma fonte de atrito com seus amigos do Arena, ligados ao partidão. Inclusive, o mínimo que se pode dizer é que o consideravam ingênuo. Eles não acreditavam em independentes de esquerda e o criticavam por não entrar no PCB. Quando ele discordava e discordava com frequência. Eu mesma cheguei ao Arena via Quianninha, eu ia ao Festival da Juventude em Viena e um Pessoal do Arena Queria ir, fizemos

²⁰⁵ Entrevista de Ilka Marinho Zanotto com Augusto Boal, para a Revista Dyonyssos em 26/11/1986.

²⁰⁶ Atriz e militante desde cedo, na Juventude Comunista e do PCB, foi peça fundamental no TPE, Teatro Paulista do Estudante, junto com Guarnieri e Vianninha.

²⁰⁷ Vera Gertel [dezembro. 2014] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

²⁰⁸ Socióloga, atuou na peça *Fogo Frio*, de 1960. Foi a primeira companheira de Boal. Se conheceram em 1959, se casam em 1962 e se separam em 1966.

algumas reuniões lá. Boal não participou, Flavio Império que era trotskista ia. Tive dificuldade para convencer. Augusto, tanto a sua resistência ao PCB, apesar dele ser de esquerda, que eu não era do partido comunista...Aconteciam vários eventos, debates depois das peças, alguns abertos outros não. Muitos intelectuais vinham palestrar. Carlos Estevam Martins veio trazido pelo Vianinha para falar de Cultura Popular, esse foi fechado, Boal discordava muito dele. O Paul Singer deu curso de economia marxista, Otávio Ianni falava sobre conjuntura brasileira...

E sobre o Abdias, ele chegava a comentar, ainda nessa época que estavam juntos, alguma coisa sobre o trabalho do Abdias?

AC: Ele admirava o Abdias, agora se você quiser alguma coisa em especial que ele falou, eu não vou lembrar. O Abdias foi muito importante pra ele, na formação dele. O Abdias ia muito no Arena. Eu acho até que eles ensaiavam lá. Final dos anos 50. Bem, pode ser que ele viesse às vezes em São Paulo, mas tinha um grupo de teatro ligado ao Abdias. (Entrevista - Albertina Costa)²⁰⁹

Trecho de depoimento do ator Paulo José:

PJ: Uma das críticas do Boal é que o partido comunista tinha uma cartilha, cartilha marxista, cartilha do militante principiante. Algo muito básico, era como um catecismo que o assistente do partido sabia de cor. Só repetia, só reproduzia o que vinha da União Soviética e o Boal criticava muito isso. (Entrevista - Paulo José)²¹⁰

Trecho do depoimento de Ricardo Othake, na época participante de um seminário de dramaturgia para estudantes secundaristas:

RO: Então foi mais ou menos esse período, que foi em 59, que o Boal chegou e resolveu fazer um seminário de dramaturgia, com os estudantes secundários. Colégio Estadual de São Paulo, é um colégio público.

E como que eram as aulas?

RO: Bom, ele começou com dramaturgia. O que era a dramaturgia? E fala assim, a dramaturgia a gente pode entender pelas leis da dramaturgia. Que às vezes a dramaturgia, eram as leis da dialética. Ou seja, todo mundo lá ia virar marxista, está certo? E mais ou menos virou, não todos assim, mas todo mundo meio que virou marxista. Isso aí foi uma coisa muito interessante, porque eu já era um cara de esquerda assim, porque o meu colégio tinha essa tendência de esquerda, e tal. Mas esse curso aí foi ótimo, porque deu o embasamento, não digo teórico, mas embasamento, um pequeno embasamento para a gente saber por onde a gente ia seguindo. E o Boal fazia isso e misturava dialética com filosofia, com teatro atual, com teatro dos outros lugares, ele tinha voltado dos Estados Unidos, relativamente fazia pouco tempo, ele voltou em 56.

²⁰⁹ Albertina Costa. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo. Gravação com celular.

²¹⁰ Paulo José. [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação com celular.

Então nessas aulas eram bem políticas assim?

RO: Totalmente. Totalmente. E os grupos que ele citava, falava como que era assim, eram todos grupos politicamente engajados assim, grupos camponeses lá da Califórnia, aqueles hispanos, e falava também do casal de Nova Iorque, o *Living Theatre*. Ele falava do teatro atual, do então atual, que era esses grupos americanos, eram grupos políticos como estavam formados. Quer dizer, ele era aqui e agora, nosso tanto aqui, um pouco por aí assim, mas agora.

Mas e do Brecht, ele falava?

RO: Claro, falou muito do Brecht, ele gostava muito de Brecht. Foi uma coisa muito legal. Ele falava das peças, contava um pouco o que era essa peça, o que era aquela peça e tal, ou seja, o conhecimento que a gente tinha era tudo teórico, a partir das aulas dele.

E não tinha esses livros traduzidos ainda? Ou tinha, ele sugeriu algum livro pra ler?

RO: Não, não sugeria, e tinha uma coleção portuguesa de livros, com as peças do Brecht, isso aí tinha. (Entrevista - Ricardo Othake)²¹¹

Vejamos agora uma entrevista de Boal para a revista publicada pela Secretaria de Direitos Humanos²¹²:

MHUD: Você teve ligação com o Partido Comunista?

AB: Não. Eu nunca fui de nenhum partido, a não ser quando fui vereador e entrei para o Partido dos Trabalhadores. Dentro do Teatro de Arena havia vários atores que eram do Partido Comunista.

MHUD: Guarnieri (Gianfrancesco), por exemplo?

AB: Guarnieri sempre disse que era, e era mesmo, todo mundo sabia. Guarnieri, Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho), havia vários. Mas eu nunca concordei com o Partido Comunista.

MHUD: Por quê?

AB: Uma das razões principais é que eu não acreditava muito na história de que havia duas burguesias brasileiras, entreguista e nacionalista. Eu achava que os oprimidos não deviam entrar nessas nuances, deviam lutar pelos seus direitos que eram – e são – legítimos.

MHUD: Mas certamente você era uma matéria- lista dialético, assim como eles.

BOAL: Eu nunca me classifiquei assim.

²¹¹ Ricardo Othake [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho. Gravação com celular.

²¹² DIREITOS HUMANOS .Nº 1. Dez, 2008 publicada pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República do Brasil.

Em depoimento, Ottaviano de Fiore ²¹³ faz um apanhado da conjuntura naquele momento, das posições do PC, de Boal e dos debates que ocorriam:

Boal estava na Arena, ele tinha essa conexão, tinha uma amizade com eles (USP), com o senhor assim?

OF: Tinha todo mundo se conhecia, era um mundo muito pequeno, pra começo de conversa, era o mundo muito pequeno, quer dizer, a esquerda estava em uma espécie de triangulo entre a Rua Maria Antônia que era a sede da USP, a filosofia da USP, a Faculdade de Direito, e Teatro de Arena, que era também nesse caminho. Era realmente pequeno aquilo, só que era pequeno, mas tinha um certo poder de mobilização principalmente em relação aos estudantes. Os estudantes simpatizam com a revolução cubana, não precisava você pertencer a nada, você simpatiza bastante com a revolução, porque a revolução cubana tinha uma característica especial, ninguém aguentava mais os stalinistas, eles eram, eles carregavam uma carreira de criminosos que não era brincadeira.

Mas como é que eram as críticas que o Boal fazia ao PC, o que ele comentava, como é que era as divergências?

OF: Houve uma cisão dentro do PC, a qual eu acho que o Boal pertenceu, que era uma cisão de esquerda, isso era Cubanizante. Esquerda naquele momento era quase que automaticamente cubanizante... Chegada dele (Julião, das ligas camponesas) em São Paulo de semi-refugiado, transformou o meu apartamento em uma espécie de central dessa esquerda, porque ele não era esquerda do Partido Comunista, mas atraía a esquerda do Partido Comunista, a meninada de esquerda do Partido Comunista que estava brigando já com direção.

Eu me lembro que um dia, isso te diz tudo, é uma cena que nunca me saiu da cabeça, nós estávamos fazendo uma reunião com todos os setores de esquerda no apartamento e aí apareceu uma menina que o nome nesse momento eu me esqueço, que era do Comitê Universitário do Partido Comunista. Depois que eu vi todo aquele linguajar revolucionário ela soltou a seguinte frase: "Eu vou lembrar que o Lênin disse que a função dos estudantes é antes de tudo estudar, estudar, estudar..." bom, ela se suicidou naquele momento, porque ela não poderia ter sido mais infeliz. Mas eu não sei se é porque eles estavam sendo superados, eles não sabiam o que dizer mais. Ela falou isso porque ela não tinha a menor ideia do que ela poderia falar para aquela turma.

E aquelas cartilhas que o Boal até falava, criticava muito essas cartilhas eram muito reprodução da reprodução não é?

OF: Isso é a definição perfeita é isso mesmo era (as cartilhas do PC) a reprodução de reproduções. Tem até uma história do Leandro Konder que ele fala que o Carlos Nelson Coutinho fala que foi na casa do Leandro Konder que tinha aqueles manuais da União Soviética, Fundamentos do Materialismo, e o Leandro Konder colocou na frente dos Fundamentos, ficando "A" Fundamentos do materialismo.

E como é que eram as influências teóricas, porque exatamente nesse momento em que está tendo o pós stalinismo 1956 tem o congresso, como

²¹³ Ottaviano Fiore: depoimento [abr. 2008]. Entrevistadora: A. E. Antunes. São Paulo: auditório da Galeria Olido, 2008. 1 DVD. (110 min.). Disponível em: SP.http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/memoria_oral/index.php?p=8776. Acesso em: 30/05/1992.

é que estão as influências teóricas assim, tem uma influência do Lukács, como é que é porque tem uma disputa teórica também aí como é que era?

OF: Olha, disputa teórica nunca existiu de fato. O que aconteceu foi o relatório **Khrushchov**²¹⁴ enfraqueceu espantosamente os partidos comunistas do exterior. Os partidos comunistas com exceção talvez do francês. O italiano saiu por conta própria, largou o curral e foi tratar da própria vida, e virou um partido enorme, aliás, ele conseguiu. O partido francês que ficou fiel a Moscou de partido de massas virou partido de elite, porque ele simplesmente foi abandonado pelos jovens, que se juntaram, depois você viu o que aconteceu eles se juntaram com o maóismo, com o trotskismo, com tudo que era esquerda independente. Aqui nós tivemos uma coisa parecida, mas não muito, o Partido Comunista nunca perdeu aqui a hegemonia aqui realmente, ele de certa forma sempre foi a mãe da esquerda.

Mas como é que era a participação dos intelectuais assim da USP no teatro de Arena, palestra, as pessoas iam lá ou...?

OF: Tínhamos feito no centro Karl Marx lá na Maria Antônia, na USP, que éramos o Boris Fausto, quase tudo certo de origem trotskista, ou trotskyzante Alberto Rocha Barro, da física, estudantes e professores da USP. Esse centro teve um momento que juntou muita gente porque todo mundo queria saber o que era marxismo, como tinha acabado o domínio do PC porque o marxismo era o PC, todo mundo se interessou, por que tinha aulas de história sobre o movimento operário, o ponto de vista filosófico dos marxistas, e eram debates, debates inofensivos. Mas quando você não tem nada o pouco já vale muito e começou a virar um centro de aglutinação que funcionou aquela época funcionou bem, e uma parte desse pessoal acabou se exilando. O Rui Fausto exemplo, foi parar em Paris, onde eles continuaram unidos de alguma forma. Às vezes que eu fui encontrá-los, os brasileiros eram todos unidos no mesmo lugar.

Mas esse centro de Karl Marx tinha alguma conexão com Arena, vocês faziam palestras, trocar algumas coisas?

OF: O pessoal do Arena aparecia no centro. O Boal devia ir, eu não me lembro, eu não me lembro da cara dele no momento, porque tinha muita gente. As conferências enchiam o grêmio.

Esse centro Karl Marx que você falou não é a mesma coisa do que aquele seminário do Marx não, isso é outra coisa?

OF: Não, o seminário do Marx foi uma coisa entre poucos intelectuais, eu nem participei dele, aquilo foi uma coisa inventada pelos Gianotti e pelo Fernando Henrique e pelo Roberto Schwartz, para discutirem o capital. Eu não me interessei na época porque eu já tinha lido e eu achava que discutir o capital era a coisa mais inútil do mundo naquele momento. Os intelectuais da USP participaram. Mas veja, o povo era muito pretensioso, mas eu achava que ter lido o primeiro volume do capital era mais do que suficiente. Eles eram muito mais filósofo, mas eu justamente eles tocaram uma coisa, a minha sensação era sempre que com esses caras não vamos fazer revolução nenhuma, nós vamos discutir até o fim dos últimos dias.

E desse Centro Karl Marx era o quê, atividade todo mês, fazer palestras?

²¹⁴ Relatório do XX Congresso do PCUS, de 25 de fevereiro de 1956, que faz a crítica a Stalin, seu culto a personalidade, seus crimes e expurgos.

OF: Ah, não, o Centro Karl Marx era um centro de propaganda. Ia o pessoal do Arena, ia a faculdade de Direito, ia todo mundo, e isso na realidade acabou com a invasão da polícia, quando a polícia invadiu a Maria Antônia, porque aí também houve um momento de recuo geral, as pessoas começaram a se esconder um pouco porque botar a cabeça para fora era um pouco perigoso.

Então esse debate da questão estética marxista, do Lukács, e do Brecht mesmo, o senhor não...?

OF: Sabe que isso ficou com o pessoal do teatro, isso é uma coisa muito do pessoal do teatro e de alguns intelectuais como Roberto Schwarz, por exemplo

Mas aí ele falou que tinha esse contato com Boal, mas por que o senhor não era artista, o senhor era mais...

OF: Olha, eu só tive um contato mais íntimo com ele em umas reuniões que houve no meu apartamento, no qual ele vinha do teatro e a gente estava tentando organizar uma organização unificada, está certo? Então, a gente estava chamando gente de todas as facções e isso não deu certo porque cada uma daquelas facções tinham os seus próprios líderes individuais, e nesses pequenos grupos os líderes individuais é que acabam decidindo, e o cara prefere ser chefe de um pequeno grupo do que ser co-chefe de um grupo maior.

Esse grupo maior era uma coisa alternativa do PC o que era?

OF: Alternativas para o PC, uma alternativa revolucionária ao PC. Incluía luta armada na medida em que todo mundo naquele período, até nós, acreditamos que mais cedo ou mais tarde a luta iria se estender para o campo e ia se transformar em luta armada no campo. Eram anos 60, bem antes do golpe. Consequência da revolução cubana.

Então o Boal já era bem radicalizado nessa época em 60?

OF: Todo mundo está apostando em uma solução revolucionária, e aqui no Brasil no campo e a se transformar em uma coluna guerrilheira provavelmente. Veja aquilo que Guevara fez. O Guevara saiu para a Bolívia e fez uma coluna.

E qual era o nome dessa organização que se estava?

OF: Não tem nome, nunca chegou a se formar, era um agrupamento, era o fórum do pessoal de esquerda, nunca se tornou uma organização com estrutura e nem era possível unificar aqueles grupos. Eu percebi naquela época o seguinte que unificaria aqueles grupos todos, aquele que tomasse a iniciativa. Aquele que tomasse iniciativa e começasse ações, etc. E alguns começaram as ações mesmo, começaram a assaltar banco e coisas desse gênero, foi um massacre.

Mas o Boal veio nessas reuniões representando que tendência, que grupo?

OF: O pessoal do teatro, ele é identificado como alguém que vinha no grupo de teatro, o Guarnieri não vinha, por exemplo, porque ele era o do PC, o PC era o outro polo de atração.

Essas divergências eram grandes, dentro do teatro de Arena?

OF: Eram. Eram, você percebia nos debates que havia, mas tinham os debates lá dentro. Entre público e o pessoal do Arena, era debates políticos e não debates artísticos não. Sobre a revolução cubana, sobre a estilização brasileira, quando teve aquele *Fogo Frio*²¹⁵, Eu me lembro que isso deu um enorme debate sobre a situação do campo, da qual participou todo mundo, o pessoal do Arena, o pessoal da filosofia e o público. Depois da peça tinha os debates. E aí você percebia que tinha uma divisão grande e ideologicamente entre o pessoal do Arena?

Eu estava pensando que o campo tinha, na verdade, duas formações no espírito revolucionário, o da época do Julião e das ligas camponesas, e da revolução cubana e depois do Régis Debray, dos foquistas, são bons momentos de gerações diferentes. Eu acho que ele e o Boal eram uma geração de transição entre o pessoal do Julião para o foquismo. Me parece assim. ... Se bem que eu nunca fui para o foquismo e eu acho que o Boal também não. Boal era radical, ele era radical, a revolução cubana nos tornou todos os radicais. Os reformistas levaram uma grande porrada com a revolução cubana.

Mas era radical por quê? O que o senhor ouvia dele ou falava como é que é?

OF: Porque ele era jovem, porque a gente olhava para o pessoal do PC e eles queriam ser vereadores, ninguém queria ser vereador, o Fidel Castro iria largar o que ele estava fazendo iria ser vereador no Brasil? Boal queria fazer uma revolução é claro! (Entrevista - Ottaviano de Fiore)²¹⁶

Entrevista com Cecília Thompson²¹⁷:

CT: Voltando às traduções, era assim: sem muita organização, quem achava um livro ou texto bacana, em alguma das boas publicações da época - Revista da Civilização Brasileira, Cahiers de Cinema, a revista *Le Temps Moderne*, do Sartre, coisas que Boal havia trazido dos EUA - levava para lá, tudo evidentemente anotado, sublinhado - e se preciso eu fazia um apanhado, um 'resumo', com os tópicos para discussão. Tudo muito improvisando - como na faculdade... E eu levava coisas bem bacanas do meu curso de Letras, na Faculdade de Filosofia da USP, na famosa Rua Maria Antônia - pois teatro era pauta extensa das cadeiras que eu seguia.

Assim de memória, lembro-me do Maquiavel, do Gramsci - evidentemente fundo para a Mandrágora (1962), de dois Lukács, que ainda tenho - os *Saggi sul Realismo* (Ensaio sobre Realismo), italiano, e o básico *Histoire et Conscience de Classe* (História e Consciência de Classes), francês. Para o livro do Palmiro Togliatti O caminho Italiano para o socialismo, traduzi - está publicado no livro - o ótimo prefácio de Sartre, como sempre todo mundo levava pedaços de artigos, alguma publicação, etc. E muitos artigos das publicações de esquerda sobre reforma agrária e outras temáticas relacionadas com as peças.

²¹⁵ Estreia em 19 de abril de 1960. De Benedito Ruy Barbosa. Direção: Augusto Boal. Produção conjunta: Oficina-Arena.

²¹⁶ Ottaviano de Fiore [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação com celular.

²¹⁷ Jornalista e tradutora do inglês, francês, italiano, espanhol e alemão. Foi companheira de Guarnieri de 1958 a 1965.

Vocês discutiam esses textos teóricos de alienação de Hegel, Marx.

CT: Havia uma espécie de, não aula, todo mundo conversava, discutia todo mundo lia, eu lia muito, comecei a ler mesmo esses marxismos lá. O primeiro que me apareceu na mão foi Economia Política não sei de quem, que descobria a mais valia, de tudo, gente via de tudo, Lukács.

(grupo de estudo) Não era essa coisa organizada, a gente falando parece que... Não, era uma coisa bem flexível, porque é um pouco na onda, a gente tava em, veja bem, 57, eu não me lembro em que mês, mas o Black-Tie, né, porque tudo começa com Black-Tie.

Teve uma grande greve em São Paulo nessa época né. Uma em 1953 com 300 mil e outra em 1957, de 400 mil trabalhadores.

CT: No Brasil tinha greve pra caralho. Não era outra coisa, brasileiro é uma sociedade desperta, né? (Entrevista - Cecília Thompson)²¹⁸

Entrevista com Jacob Guinsburg:

Como é que o senhor teve contato com o Boal?

JC: Olha, o meu contato com Boal foi muito pequeno. Na verdade, eu conheci o Boal logo que ele veio para o Teatro de Arena, e mais tarde nós fomos colegas na EAD. Mas eu assisti todo ciclo desse Teatro de Arena, o tempo todo, assisti quase tudo que foi levado. E além disso, embora nessa época embora eu não fosse anteriormente ligado ao teatro, começou a minha aproximação também com o trabalho com o teatro, trabalho teatral, de modo que se não pessoalmente, pelo menos do ponto de vista do que estava em discussão, o contato era relativamente grande. E depois também porque eu tinha um amigo que é o Anatol Rosenfeld, e o Boal nessa época estava muito interessado em trocar figurinhas com Anatol, uma vez que dentre as pessoas que realmente sabiam quem era Brecht na época, o Anatol era dos poucos, o resto sabia de oitiva.

E como é que era essa relação? Como é que começou essa relação do Boal com Anatol, eles eram amigos?

JC: Bom, o Anatol, nessa época o Anatol começou a escrever para o suplemento literário, o Estadão. E ele era o responsável pelas letras germânicas. Além disso, você deve conhecer os trabalhos dele, porque o mito herói é um trabalho fundamental para discussão, acho que não foi feito nada de mais importante em relação a polêmica, a discussão de ideias sobre o trabalho do Boal, do que esse trabalho, pelo menos eu não conheço. Conheço muitos trabalhos de conjunto, mas a discussão crítico, estético a fundo, eu acho que esse é pelo menos um dos principais.

Mas antes de chegar nessa questão do Arena, Zumbi, Tiradentes que o Anatol debate, eu fiquei interessado em saber o que tinha antes dessa relação. Você falou que o Boal estava interessado em saber mais do Brecht. Como é que era, parece que o Anatol também ia fazer palestras no Arena?

²¹⁸ Cecília Thompson. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo. Entrevista realizada através de telefone e email.

JC: Isso, fazia palestras. A primeira vez que eu vi o Boal mais de perto, foi quando ele convidou o Anatol para uma conversa no Arena, sobre teatro popular. E naturalmente a conversa versou sobre isso, porque na época o Boal estava apenas saindo da linha do José Renato, que tinha levado aquela primeira peça... do americano lá, *Ratos e Homens*²¹⁹. É *Ratos e Homens* estava começando a haver um certo encaminhamento, eu não me lembro se já o grupo do Guarnieri já tinha sido incluído ou não, não me lembro exatamente...

Sim, já o TPE já estava integrado. Foi a primeira peça que eles fizeram.

JC: Foi a primeira peça, mas não havia uma definição, o Boal estava naturalmente procurando o caminho, uma vez que a formação dele também não era uma formação brechtiana, a formação dele foi inteiramente lá na, foi com o *Actor's Studio* e com Gassner, etc. Então quer dizer, a vantagem que ele tinha nisso é que ele sabia o que era o teatro. Você tem duas coisas aí, para propor um teatro é preciso saber o que é teatro, e dentro do pessoal que estava ali, fora algumas pessoas que tinham interesse grande, provavelmente o Boal era o mais arrumado.

Então você está dizendo que a primeira palestra do Anatol foi nessa época?

JC: Não, não foi palestra. Foi um papo, foi uma conversa que se realizou, inclusive tinha... O teatro tem a parte de cima, era um segundo andarzinho, era um sobrado adaptado, e foi lá em cima. E a discussão foi em torno do significado do teatro popular, sem que houvesse da parte do Boal uma definição. A definição ocorreu mais tarde, não só do ponto de vista teórico como do ponto de vista, digamos, teatral, cênico, etc., e isso veio vindo. Quer dizer, mas naquele momento não existia nada. E ele naturalmente, com razão, julgou que o Anatol seria o interlocutor para discutir essa questão.

Mas por quê? Como ele chegou no Anatol?

JC: O Anatol já era uma figura conhecida como crítico de teatro, como crítico de literatura, como especialista em literatura alemã, era um grande conhecedor e já tinha demonstrado o seu conhecimento de Brecht porque era uma das poucas pessoas que, inclusive, tinha visto Brecht na Alemanha. Quer dizer...

AT: A convivência mais, se me permite um adendo, eles passaram a conviver mais diretamente em 1961, quando o Boal foi dar aula no curso de dramaturgia.

JC: Já tinha um contato mesmo antes.

E o Anatol tinha, estava dando aula de estética lá, mas eles já tinham contato antes disso?

JC: Sim, o meio era muito pequeno, era muito estreito, quer dizer, já era Décio, já tinha o Sábato também, Sábato já tinha vindo para São Paulo, tinha o pessoal da EAD que era o Alfredo. Então a relação era muito próxima, e o pessoal da Faculdade de Filosofia, porque a outra vertente que se ligou ao Boal nesse momento foi o pessoal da Filosofia, principalmente o pessoal ligado a área de Filosofia e de Ciências Sociais na faculdade.

²¹⁹ Peça de estreia da direção de Boal. 26 de setembro de 1956, *Ratos e Homens*, de: John Steinbeck.

Quem exatamente?

VM 1: Bom, eu não me lembro exatamente de quem, mas, por exemplo, a Heleny Guariba foi uma delas.

O Antônio Candido?

VM 1: Provavelmente. Isso eu não sei, eu não sei te dizer, porque...

O Roberto Schwarz.

VM 1: O Roberto Schwarz era estudante de Ciências Sociais.

É porque o Boal também fala um pouco que depois teve alguns contatos, o próprio Fernando Henrique, o Gianotti?

VM 1: Sim, exatamente. Que era o pessoal que estava na época, digamos, o pessoal que estava discutindo, estava discutindo o Brasil, estava discutindo a sociedade, estava discutindo arte. E estava participando de todos esses movimentos.

E estava tendo aquele seminário de leitura de o Capital também nesse período mais ou menos, não é?

JC: Mas o Boal não participou disso.

Não, ele propriamente não, mas essas pessoas?

JC: Quem levou ao Roberto, ao Boal, deve ter sido Anatol, porque o Roberto era cria do Anatol.

Então você está dizendo que esse primeiro papo que teve com Anatol foi na época do “Ratos e Homens”?

JC: Não foi o primeiro, eu não sei se houve anteriores ou não.

Primeiro que você conhece, né?

JC: É, que eu estive presente.

Ah, o senhor esteve nesse papo?

JC: Eu estive nesse papo, porque por acaso, o Boal não havia me convidado para conversar sobre o assunto, convidou o Anatol. Eu não sei porque razão eu estava com Anatol, nós fomos juntos pra lá.

E quem é que estava, você, o Anatol?

JC: Só nós três.

E ele falou sobre o que, o Anatol?

VM 1 – Não, discutia a questão do teatro popular. Não havia uma orientação, as definições que o Boal tomou posteriormente, não tinham sido tomadas então, ele estava discutindo o teatro popular. Estava discutindo na amplitude do termo, e não em uma definição que é evidentemente uma definição que veio posteriormente em função de acontecimentos políticos e também do próprio envolvimento do Boal, com a prática e com as concepções brechtianas. Porque você tem, no que o Boal fez, você tem um pós

brechtianismo. E teatro didático levado por um viés político muito mais, digamos, muito mais brasileiro, muito mais amplo, muito menos rigoroso na definição, e que resultou, acabou levando depois no fim ao “Teatro Oprimido”. Mas esse é todo um processo evolutivo.

É, também fala mais no processo histórico que às vezes o pessoal...

JC: Foi do próprio Boal.

Agora, esse papo Anatol com certeza falou do Brecht, tudo mais.

JC: Eles trocaram, Anatol já era uma pessoa conhecida nessa época, esse é o Anatol, ali, dando aula. (mostra uma foto). Agora, posteriormente eu assisti todos os espetáculos, quase todos, não digo todos, mas quase todos os espetáculos, porque todo mundo, a gente assistia o que foi levado no Arena; e mesmo no Rio, e também os últimos espetáculos dele, de modo que mais ou menos eu tenho uma ideia razoável do que ele fez na época, tinha, nessa altura eu não me lembro mais das coisas.

Mas e a questão das leituras, eles já liam, aí começou assim?

Jacob Guinsburg – A leitura de Hegel. A leitura fundamental dele foi Hegel. Hegel por causa da dialética, e o Anatol era um crítico de Hegel. Era um crítico, o Anatol tinha uma formação filosófica da pesada. Mas não se tratava de discussão de filosofia, de estética, não era isso que estava em jogo, porém sim a teoria da arte. E eles tiveram, e depois disso houve uma relação muito constante entre eles. E mesmo se você pega o mito herói, é resultado de toda uma discussão e uma troca de opiniões. Visões diferenciadas, como não podia deixar de ser. Agora eu acho, não tenho certeza, porque também o meu contato com Anatol era de sala de visita, não era de cama. Está certo? Então eu acho que o principal interlocutor do Boal, um dos principais interlocutores foi o Anatol.

Isso, poderia dizer então que esse misto dessa formação do Brecht e tal foi influenciado pelo Anatol, então?

JG: Deve ter sido discutido, quer dizer, o Boal tinha autonomia suficiente pra chegar aos vivos. E tendo vindo dos Estados Unidos, onde essa discussão era viva já naquele tempo, o Brecht tinha acabado de sair de lá, é claro que ele deve ter visto e deve ter entrado em contato com algumas coisas lá no Estados Unidos.

Isso é uma coisa que a gente também não tem certeza, eu estou tentando também pesquisar isso.

JG: Ah, mas a turma do *Actor's Studio* tinha conhecimento dessas coisas. Primeiro porque eles estavam, ou boa parte deles estavam ligados com o movimento esquerda americano. Só por aí é evidente que se eles optaram por A ou por B, se optaram Stanislávski não por Meyerhold, ou se optaram por Brecht e não por Piscator, depois você tem que ver a influência de Piscator nos Estados Unidos, que é enorme. Quando você fala em Piscator nos Estados Unidos, quer dizer, você costuma-se passar uma borracha, mas de onde vem o Living Theatre.

E fora isso, você tem que considerar que boa parte do movimento teatral americano, do movimento cultural, teatral, político no teatro, veio de imigrantes Russos, que levaram as ideias, as preocupações, as tendências teatrais do teatro russo para os Estados Unidos. Stanislavski viveu nos Estados Unidos. Fora Stanislavski, Boleslawski e outros que foram atores

do... Principais atores do primeiro estúdio, então muitos outros, Spencer, uma turma enorme de imigrados russos, judeus, que foram para lá e que tinham essa formação toda. **Então Nova Iorque tinha esse caldo. Eu não posso te dizer que o Boal teria adquirido essa mente em São Paulo ou com Anatol...**

(...) Essa atuação do Piscator em Nova York, por estranho que pareça, não era uma atuação esdrúxula, estava no contexto do que estava se fazendo aquela época. Se você pegar, por exemplo, essas publicações da Partisan Review. Como têm outras que eu não me lembro o nome, você vai verificar o debate intelectual, quer dizer, é um debate onde você tinha já a crítica, a crítica trotskista e a crítica de posturas ortodoxas do partido comunista, como da própria Hannah Arendt e outros, né? Que era uma crítica de esquerda, mas não marcadamente digamos, bolchevique, se você quiser usar o termo, né? É da onde inclusive, vem a cultura do Boal, que essa é a marca que ele trás. Ah... O Boal veio desse caldo, desse caldo ele foi para Marx, ele não veio de Marx para o caldo.

Não, mas eu também acho que... Ele falava que estudava muitos nos Estados Unidos e tudo, se levanta alguns nomes de alguns nomes, mas essa confirmação mesmo da leitura do Brecht, de quando ele chegou nisso...

JG: Ele pode não ter participado dos grupos que faziam isso. Mas que vive como ele, que era estudante na época em Nova Iorque, evidente que foi jovem, e claro, estou dizendo isso pra gente não querer formalizar uma coisa, que me parece que é redutor.... Agora o que ele encontrou em Anatol interlocutor, eu não tenho dúvida. Se você quiser colocar alguma coisa foi uma interlocução ... Agora, o Anatol por outro lado vinha, veio para o Brasil em 36, assistiu a estreia da “Ópera dos três vinténs”, embora não fosse a linha dele quando estudante, quando jovem não fosse o teatro, aqui na medida em que eu acho que Brecht, não sei se foi Brecht ou qualquer coisa começou a ser discutido, ele era uma pessoa armada pra essa discussão. E tanto é que ele passou a aplicar uma parte importante da atividade no teatro, na crítica teatral, na ensaística. Se você pegar os livros que nós publicamos, você vai ver o quanto o movimento teatral brasileiro que ele reflete que se definiu aqui no Brasil. Eu acho que Anatol como crítico teatral cerniu no Brasil. Anatol tinha uma bagagem. Essa bagagem claro que interessava a Boal na medida que ele estava preocupado com teatro popular, com teatro popular político. Esse é o viés. E esse é o viés, e aliás, toda discussão estética naturalmente tem um componente fundamental que é o aspecto e o aspecto ideológico ligado com esse aspecto político. Cabe a você colocar ideologia primeiro, ou a política primeiro, ou vive versa, isso eu não vou entrar.

Agora, veja, o Anatol era o interlocutor, ele não era um adversário. Quer dizer, porque a turma naquela época pelo menos, digamos carimbava as pessoas com muita facilidade, entende? Mas por exemplo, o problema da individualidade do Anatol era muito grande. Mas por outro lado, politicamente ele estava inteiramente próximo a visão do Boal que os outros tinham. Mas que houve uma relação importante houve.

Não, não, sim, claro. O processo de formação é complexo...

JG: O próprio Boal já estava começando a ter, digamos, uma personalidade teatral. Eu não digo que ele sempre tenha tudo, mas essa personalidade teatral que é obra dele foi se definindo aí. E eu não vejo outro interlocutor, talvez existam outros, com que tivesse o mesmo tipo, a possibilidade, o mesmo tipo de diálogo.

O pessoal fala que o Boal, até entre algumas pessoas, que quando Boal veio, ele ainda era, digamos muito cru politicamente, algumas coisas era um trabalho mais teatral, e essa parte mais política, veio mais com a Vera, do Vianinha, do Guarnieri.

JG: Ele não era cru politicamente, ele era cru na política brasileira. Politicamente ele não era cru, porque ninguém vive em Nova Iorque em um movimento teatral lá etc., sendo cru politicamente, está certo? Ele não estava por dentro do jogo político brasileiro. Coisa que as definições que esse jogo político, por exemplo, não eram militantes de esquerda, quando ele veio, coisa que ele se tornou depois. Essa é a diferença no meu ver. Agora, sem dúvida nenhuma o Boal, hoje por exemplo, “*a posteriori*”, claro que na época havia muitas opiniões como sempre de todo tipo, o teatro do Boal define do ponto de vista de um teatro político brasileiro, a definição foi feita pelo teatro do Boal. Agora, o que nós temos que diferenciar a meu ver, é um teatro de “O Teatro”. Esse é um teatro, está certo? Então a discussão do, inclusive a discussão do Anatol com o Boal está nisso. Está nisso. Até que ponto a redução política que leva a formalização de certas condições teatrais, pode funcionar naquele contexto. Funciona para fora, é geral? Não.

Agora, as leituras estéticas, toda (influência) dessa época, o que tinha dos teóricos assim que o Anatol falava, se conversava assim?

JG: Não, o que estava em jogo era: Lukács e Brecht, Hegel, a concepção hegeliana do herói.

Então, mas esse debate do Lukács e Brecht como é que eles se davam?

JG: Bom, o Lukács, como você sabe, passou da sua juventude de uma posição bastante avançada em termo de estética, pra uma posição bastante retrógrada posteriormente. Mas o apoio dos ortodoxos era sempre Lukács. É claro que o Anatol inclusive era, digamos, um conhecedor, não diria um defensor porque Brecht não precisa de defensores. Mas enfim, um divulgador das ideias brechtianas, você deve saber, que levou à frente isso. Então essas questões batiam entre outros que eu não sei quais, não creio que seja o único, creio que o Boal debateu muito com Sábato, com Décio, talvez a relação tenha sido um pouco mais distante, Décio tinha uma, o Sábato tinha uma formação mais atualizada e mais aberta, e também mais ligada não ao texto, digamos, se você quiser dizer, o Décio era mais textocêntrico do que o Sábato.

Então, mas dentro disso que você falou assim, que o Anatol tem mais esse pro Brecht, e quem é que estava nesse campo mais pro Lukácsiano assim, nesse momento?

JG: Bom, o pessoal do partidão.

O pessoal do partidão? Porque o Boal também sempre foi crítico?

JG: Não sei como era o Guarnieri, porque o Guarnieri vinha de uma linha, tanto ele quanto o pessoal lá do grupo de amadores, era um pessoal ligado ao partidão.

Então, mas nas obras locais, então esse debate já fazia?

JG: Mas qual era o nível de consciência estética e filosófica, o pessoal rezava pela cartilha, pela bula marxista, stalinista, leninista, etc. É isso. Então era aquele formulariozinho.

A Vera falou, que ele ia em algumas reuniões do PCB, mas ele nunca foi do partido, ele sempre foi muito crítico com essa coisa, até o Juca de Oliveira chegou a dizer que o Boal era trotskista, mas como ele não era do partido.

leninista Para os militantes do partidão, todos que não pensavam exatamente como eles eram trotskistas; ou eram desviacionistas, ou... Tem outras denominações. Eu posso citar uma séria toda, porque eu participei de uma série enorme delas. (Entrevista – Jacob Gainsburg)²²⁰

Para finalizar, na verdade, para complementar a possibilidade de entendimento dessa diversidade do processo de construção do Teatro do Oprimido, a partir de um prisma múltiplo que inclui a conjuntura política, estética e histórica, conectado com o criador da metodologia de Augusto Boal, acrescento uma preciosidade que é uma carta de 22 de dezembro de 1955:

Muito obrigado por sua carta. O que me atingiu com uma grande quantidade de atraso aqui no México, e assim, com muita pena, a minha resposta foi também atrasada. Foi muito feliz em ouvir o seu interesse em minha interpretação de Édipo, e li com prazer e interesse a sua própria interpretação.²²¹

Essa carta foi respondida por Erich Fromm, na época já um dos grandes intelectuais da esquerda mundial, um psicanalista que ficou conhecido por suas propostas marxistas não ortodoxas e pela busca de se fazer uma ponte entre Marx e Freud. Nela, Fromm responde ao que poderíamos dizer “apenas um rapaz latino americano”²²² de 24 anos, que lhe mandou uma carta sobre a interpretação do autor ao Complexo de Édipo e elogia a própria interpretação de Boal. Entrei em contato com os arquivos de Erich Fromm, mas infelizmente essa carta de Boal para From se perdeu.

Acredito que as entrevistas e o material exposto dão conta de que o Partidão era a principal referência da esquerda brasileira, apesar de não ser a única, e mostra suas contradições e conflitos. O PCB realizava um papel de tutor das massas ignorantes e era representado não só pela seção brasileira, mas como já incluído nos capítulos anteriores, Boal conheceu essa prática desde antes de ir aos Estados Unidos, com os conflitos e o

²²⁰ Jacob Guinsburg [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho do entrevistado. Gravação com celular.

²²¹ Arquivo de Augusto Boal. UFRJ-Letras. Carta resposta de Erich Fromm para Boal. 22 de dezembro de 1955.

²²² BELCHIOR. Apenas Um Rapaz Latino-americano-Belchior. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7JY6CEFV1Yg>. Acesso em: 0/06/2015.

racismo dos comunistas, de intelectuais, da universidade e da própria sociedade em si, contra as propostas do Teatro Experimental do Negro. Ao chegar aos EUA, também teve contato com o anti-stalinismo de Hughes, o anti-marxismo-economicista de John Howard Lawson e até mesmo o “idealismo inteligente” de Gassner. Essa prática de querer definir e criar uma regra única para todo e qualquer processo e projeto revolucionário estava presente na política do “de cima pra baixo” do Partido Comunista Soviético e toda a prática Stalinista de querer criar etapas de revolução burguesa, nacional e proletária.

Essa prática de uma esquerda autoritária acontecia não só no Brasil, mas tem os exemplos também mostrados do que aconteceu com as propostas de Brecht, Piscator na Europa (URSS e Alemanha) e mesmo nos Estados Unidos, exemplificado pelas repercussões negativas entre a direita e a esquerda oficial. Mas havia outras organizações, grupos e indivíduos que os criticavam sistematicamente, não só os trotskistas, mas outras correntes de esquerda, como mostrou o próprio TEN. Estão em 1956, pós relatório Kruschew, onde o PCB segue sendo o partido e o polo maior de atração da esquerda, mas vai aos poucos perdendo seu monopólio intelectual, artístico, político, de definir e decidir o que é ser de esquerda e como mudar o mundo. De acordo com Schwarz:

Com a morte de Stalin, em 1953, a divulgação das realidades inaceitáveis da União Soviética e da vida interna dos partidos comunistas ganhou em amplitude, também entre adeptos e simpatizantes. A incongruência com as aspirações libertárias e o espírito crítico do socialismo ficara irrecusável. [...] A distancia, o seminário paulistano sobre *O Capital* fazia parte desta contestação, como, aliás, indica a inspiração Lefortiana inicial.²²³

Ao mesmo tempo em que a revolução não tinha uma receita pronta e acabada, como queria demonstrar o PCB, que acreditava que bastava seguir a bula de cada etapa, primeiro a chamada revolução burguesa e somente depois a proletária, no processo artístico acontecia o mesmo. Afinal, o político está em conexão com o artístico e vice-versa.

²²³ SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p.88.

3.1 Tudo ao mesmo tempo agora

Dessa forma, minha hipótese é que essa etapa, que abrange de 1956 a 1971, pode ser chamada de “Tudo ao Mesmo Tempo Agora”, ou seja, da mesma forma que não se tem o “etapismo” político, não se pode impor um “etapismo” estético-teatral, que muitas vezes quer criar um ordenamento de Naturalismo, Drama, Realismo e Épico.

Neste sentido, o Arena vai começar a se deparar será com o desafio de criar formas novas de se fazer teatro, e nesse percurso vão acontecer “avanços e recuos”. Assim, contradições entre a forma dramática desejada, mais popular, nacional, política e os problemas do presente, que são concretos e presentes, desde fatores externos de conjuntura política e financeira, aos internos de divisões ideológicas. Além disso, há também a problemática que envolve o conceito do que é teatro, para quem fazê-lo, como fazer, e tudo que envolve o “técnico”, que obviamente não é neutro, tem seu conceito estético e político.

Inicia-se uma grande batalha de Davi contra Golias. Seria muito mais fácil já buscar conceitos e formas poéticas e dramáticas prontas e encaixá-las. Mas o grupo teve a coragem de abrir mão de uma poética sistemática, normativa e diria, pura, para mergulhar em uma pesquisa teórica e prática, uma verdadeira práxis-teatral, em que se usava e se adaptava o que fosse útil àquele momento. Até por que, sabemos que essa pureza não existe, toda obra considerada própria de determinado gênero contém traços mais ou menos de outros estilos. A pureza só existe na teoria. E acredito que Boal, juntamente com toda essa turma do Arena, tinha certa consciência sobre isso.

Mas a questão é não só de saber, mas também de como aplicar, e a partir de uma realidade que ofereça condições para o mesmo e tudo indicava, como foi nos anos 50 e 60, que eram dotados de grande efervescência e possibilidades para esse grande laboratório. Essa mistura, inter-relação entre estilos de textos e práticas de fontes diversas, foi um dos marcos nas formas artísticas no século XX. Por isso, acredito que ocorreu o que estou chamando de “Tudo ao Mesmo Tempo Agora”, que engloba não só essa mistura de estilos – naturalismo, realismo, drama – para chegar a uma proposta épica que não é a mesma proposta de Brecht, mas tem o espírito brechtiano, no sentido de exercitar e promover uma experimentação, visando construir uma forma teatral

crítica, política e popular. Então, eles não chegam ao épico por causa do Brecht ou Piscator, mas Brecht/Piscator, e seu experimentar, chegam a até eles por conta da conjuntura épica em que vivia o Brasil naquele momento. Sem dúvida, diferente da Alemanha e Rússia, mas com certa semelhança, a partir de uma vivência periférica, envolvendo a dramaturgia que se tornou épica por força dos conteúdos que se dispõe a expressar.

Dessa forma, a proposta que o Arena implementa, fruto dessa soma de fatores conjunturais, teóricos, Teatro Paulista do Estudante, PCB, chegada de Boal e outros, cria o fermento para esse grande desafio. O debate da necessidade de se criar um Teatro Popular e Político, com textos nacionais, com o Seminário de Dramaturgia, Laboratórios de Stanislávski, com uma interpretação brasileira, com as teorias estéticas de Marx, Lukács, Brecht, com Teatro Revista, Circo e tudo mais, propicia que o Naturalismo se misture e se confunda com o Realismo e a própria forma Dramática com a Épica, formando assim, essa mistura que é característica da nossa periferia, que é brasileira, mas não nacionalista no sentido de valorizar somente o que vem do Brasil, mas justamente de poder trabalhar de diferentes formas que foram utilizadas em outros lugares, mas que em uma realidade diferente proporciona novos frutos.

Augusto Boal chega ao Arena em 1956 e a partir dos depoimentos já apontados, sabe-se que houve várias mudanças no próprio Arena e na forma do fazer teatral. Boal não chega com ideias prontas, mas podemos dizer que ele possuía muito conhecimento “acumulado”, haja vista que já havia experimentado uma pequena direção de uma peça sua nos Estados Unidos, inclusive, em sistema coletivo de produção. Ao encontrar o grupo do TPE, houve um encontro com suas aspirações. Esses jovens, que se encontravam em uma faixa etária entre 18 e 25 anos, já sabiam de alguma forma o que desejavam, conforme indicava no documento de fusão entre o TPE e o Arena.²²⁴ Um dos pontos fundamentais era questionar e se diferenciar do TBC, o teatro tradicional e da burguesia ascendente paulista.

²²⁴ No programa da peça *Essas Mulheres*, de 1956, foi publicado o acordo de junção entre o TPE e o Arena : “Tendo por objetivo a formação de um amplo movimento teatral de apoio e incentivo ao autor e às obras nacionais, visando à formação de um numeroso elenco que permita a montagem simultânea de duas ou mais peças, o que permitirá levar o teatro a fábricas, escolas, faculdades, clubes da Capital e do interior do Estado [...] contribuindo assim para a difusão da arte cênica em meio às mais diversas camadas de nosso povo” (Programa do espetáculo *Essas Mulheres*, p.7)

Entretanto, o surgimento do TBC não é algo isolado, mas sim fruto do grande desenvolvimento industrial e econômico que vivia São Paulo naqueles últimos 15 anos.

O que existia como teatro anteriormente era algo pautado em um individualismo autoral de artista-empresário, salvo algumas exceções. E assim, se o Brasil começava a entrar na rota das grandes empresas multinacionais, importando sua tecnologia, então era natural que devesse também importar seu teatro. São Paulo foi uma das cidades que mais cresceu no mundo e para isso, precisava de um teatro que correspondesse a essa demanda que Boal chamava de “Teatro Alienado”. À burguesia não bastavam as pequenas distrações, teria de ter um teatro de “qualidade”, que refletisse e apresentasse as “grandes obras de arte universais”. Dessa forma, optaram por contratar diretores estrangeiros e formados na Europa, onde realizaram grandes espetáculos em comparação com o que se fazia.

Assim, produziu-se o produto artístico que melhor refletia aquela sociedade. Então, um país subdesenvolvido e não produtor de sua própria cultura, nada mais natural que importar e dessa forma perpetuar uma lógica cultural desconexa com a realidade local. Um subdesenvolvimento econômico gera o cultural.

Dessa maneira, foram produzidas formas alienadas de teatro desde sua forma de interpretação, até na forma de falar, cenários, gestos, as temáticas elegidas. Não houve a preocupação de se fazer uma pesquisa local. Como fazer? Simplesmente reproduzir o que é feito e importar impondo e reproduzindo. Pois, afinal, o realismo é realismo em qualquer lugar, mas se sabe que em cada local assume formas próprias.

O Molière feito na França é diferente do feito nos Estados Unidos, o conteúdo de um mesmo autor precisa de formas diferentes para atingir. Mas o TBC fazia belos espetáculos e deu um importante salto qualitativo dos espetáculos, mas a que preço? E a que forma? Simplesmente seguindo a lógica de que se em Londres gostam, naturalmente também será apreciado no Brasil. Sendo assim, o TBC veio não só para atender a alta burguesia, mas ter uma penetração além na pequena burguesia, afinal, esta se espelha em querer ser a alta. Assim, aceitavam os mesmos critérios, confirmado a lógica de Teatro Alienado. No entanto, em partes, pois dentro destas classes também

existem suas divisões e contradições, uma parte dessa buscava um teatro diferente.

Deste modo, o Arena, a partir dessa nova configuração, busca uma forma diferente de produto. Inicia a sua forma e dentro dos seus limites, uma proposta de luta contra o fetiche da mercadoria classificada como Teatro Alienado. Oferecer um outro produto que não seja simplesmente o teatro importado, podendo questionar a “engrenagem” do teatro, do fazer teatral em si. Aqui o uso o termo engrenagem a partir de uma perspectiva brechtiana, mas não da simples importação do conceito. Ao decorrer do texto vou desenvolver para que fique mais claro.

Inicialmente não existiam textos nacionais, então se buscou textos realistas estrangeiros que pudessem de alguma forma alterar minimamente e dar uma resposta ao Teatro Alienado. Afinal, teatro não é só texto, então se iniciou pela forma de se atuar, mas ao mesmo tempo, com textos que tinham uma carga crítica e veio a sequência de autores de “qualidade”, que atendiam ao conceito burguês de arte, mas ao mesmo tempo, já tinha um tempero político.

Veio a sequência - Steinbeck, O’Casey, Howard, mas qual seria a diferença mais radical em relação ao TBC/teatro alienado? Ter somente um texto mais político não seria uma grande ruptura. A proposta foi justamente de fazer os textos estrangeiros de forma brasileira, usando o Stanislavki ou o Método de Lee Strasberg. Sua versão de Stanislavsky ou mesmo a versão que Boal encontraria para o Brasil a partir dos laboratórios internos com laboratórios populares (ida à rua, circo, sindicatos), as adaptações que realizou e a própria lógica de transformar o Arena numa escola, num local de estudos.

É importante lembrar que Boal vinha de várias experiências que apontavam para isso – o TEN e o Abdias (que aprendeu em Buenos Aires), a proposta do Gassner de uma formação completa de teatro, não só ser um mero escritor de peças, mas ter noção de toda cadeia produtiva que envolve o teatro, do ponto de vista técnico, ideológico e histórico (Vide o Dramatic Workshop/Piscator). Nota-se também o que foi vivenciado nas experiências emergentes de propostas de um teatro popular, do ponto de vista temático e as experiências dos grupos estadunidenses, como de produção, através das propostas do teatro *off-broadway* (ler as críticas de Boal do Correio Paulistano, capítulo

2), a própria proposta do Piscator em Nova York e do Norris Houghton, Teatro Phoenix e os teatro negros do Harlem, que conheceu a partir de Langston Hughes.

Estas propostas todas finalmente podem agora de alguma forma ser implementadas. E para mudar a “engrenagem”, se é que é possível, é necessário começar por algo. E o foco inicial são os textos realistas estadunidenses ou de língua inglesa em conjunto com a maneira brasileira de interpretar. Mas para mudar, primeiro é preciso entender e conhecer o que se quer mudar. Pois, como é possível se contrapor a algo que ainda não sabe o que é? Para isso, é preciso se aprofundar e tentar conhecê-lo. Nesse ponto, vou incluir uma citação de Brecht abaixo, e posteriormente citações de entrevistas de participantes ativos do processo do Arena. Nesta ponte vou traçar de maneira mais clara o que estou apontando como um “abalo” na engrenagem vigente da época:

As pessoas hesitam em chamar poetas como Hasek, Silone [o-Casey], e eu de burgueses, mas isso está errado. Nós podemos tornar nossas as preocupações do proletariado; por um certo período de tempo podemos até ser os poetas do proletariado... Em determinadas fases do desenvolvimento, quando o proletariado venceu, mas ainda continua sendo proletário, a função do defensor burguês... Será formalista. Depois disso, os novos poetas e soldados entram em cena. Eles encontram nas obras de seus predecessores – nossas obras – não só o meio mais altamente desenvolvido de expressão, mas também os elementos da nova cultura... Também importante em nosso trabalho é a técnica do novo começo, desenvolvida por aqueles que dominarem a tradição, porque o novo começo que não domina a tradição acaba facilmente dominado por ela.²²⁵

Guardadas as devidas proporções acredito que o que se mostra concretamente nessa proposta do Arena tem muita conexão ao debate realizado entre Brecht e Lukács nos anos 30 e 40. A entrevista com Jacob Guinsburg, principalmente, e várias outras que recheiam esse quadro mostra um Augusto Boal, obviamente não sozinho, não é um herói (em todos os sentidos), mas um pessoa de grupo em um coletivo em debate consigo com eles e com a realidade que se impõe, esta brasileira, periférica anos 50/60. No debate, dos autores citados, Brecht responde a Lukács em uma série de ensaios escritos para o jornal *Das Wort*²²⁶, mas publicados somente depois de sua morte em 1956 (Knopf, 1984, p.491-4). Lukács, argumentava que Brecht tinha ignorado as possibilidades realistas inerentes à arte moderna.

²²⁵ BRECHT, Bertolt. *Arbeitsjournal*, p.143.

²²⁶ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debate sobre o Expressionismo*. Unesp. 1996.

Segundo ele:

O realismo significava “desnudar a rede causal da sociedade / evidenciar o ponto de vista dominante como o ponto de vista dos dominadores / escrever do ponto de vista da classe que preparou as soluções mais abrangentes para os problemas mais graves que afligem a sociedade humana / enfatizar a dinâmica do desenvolvimento / e do concreto para encorajar a abstração”

Brecht, assim como Boal, defendia a experimentação artística argumentando que a inconstante realidade social podia ser desmascarada a partir da utilização de novas técnicas artísticas formais. Essas técnicas, que incluíam a montagem, música e a alienação/distanciamento, entre outras, não exclusiva a uma classe do que estavam outras “forças de reprodução”, elas poderiam, dessa forma, ser usadas para objetivos críticos e transformadores. Lembrando que muitas das técnicas do Épico não são invenções de Brecht ou Piscator, mas sim novas formas de se utilizar antigas combinadas de forma diferenciada – assim, como o próprio Teatro do Oprimido que Boal dizia não ter sido inventado por ele, mas sim sistematizado. Dentro desse princípio a frase de Brecht a seguir poderia ser assinada por Boal, era necessário “fazer um uso atraente de todos os meios, tanto antigos quanto novos... para colocar a realidade viva nas mãos das pessoas vivas, para que ela possa ser dominada”.²²⁷

Além de Brecht, alguns depoimentos abaixo podem ajudar a entender melhor. De acordo com Maria Thereza Vargas²²⁸:

MT: É, mas ele quando chegou, ele instituiu essa história do estudo, fez um pequeno seminário, sobre dramaturgia, que eu também não assisti, e depois ele fez um curso de interpretação. Ele organizou mais com pessoas mais, Décio Almeida Prado, Anatol, Sábado Magaldi, Beatriz Segal. Mas a chegada do Boal, como eu te falei, foi a primeira revolução, introduzindo nos ensaios, na preparação, nas escolhas de peças, estudos. Preliminares, coisas que não se fazia.

Sempre Stanislávskiano. Mas aí, surgiu essa preocupação de uma coisa brasileira, vamos por o povo no palco, essas coisas todas, que aliás já tinham posto, os anarquistas já tinham posto há séculos. Mas começou a surgir essa coisa na época do Juscelino, não foi? Essa brasilidade.

²²⁷ Brecht (1964, p.109-11); ver também "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise" e "Praktisches zur Expressionismusdebatte" (*GKBA*, v.22, p.424-32, 419-22); Brecht (1973, p.14, 28-9)

²²⁸ Teórica e pesquisadora. Uma das pioneiras na investigação histórica das artes cênicas brasileiras, Maria Thereza Vargas goza de expressiva notoriedade, por sua fundamental contribuição na organização do acervo da história teatral paulista. Autora de expressivos títulos de pesquisas e ensaios de fina erudição. Após formar-se em dramaturgia e crítica pela Escola de Arte Dramática - EAD, assume a secretaria da Escola, em 1958. Dois anos antes, ajudara a planejar e editar os primeiros *Cadernos de Teatro*, vinculados ao grupo carioca O Tablado. Participa do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, entre 1958 e 1960, debatendo e analisando textos.

MT: Agora, o Stanislávski que Boal ensinou quando chegou, era o Stanislávski, que ele aprendeu no *Actor's*. O *Actor's*, eu acho que surgiu como uma contestação à maneira de representar dos americanos. Eles não eram ingleses. Aqui precisava ter um antagonismo, o Teatro Brasileiro de Comédia, vamos fazer o Brasil que eles não fazem. Eles fazem, mas um ator, eu não sei quem foi, se foi Cacilda Becker, se foi Valmor Chagas, foi e disse: “Vocês são muito bons, vocês são bons atores, mas vocês não representam, vocês são...”

E aí veio a preocupação de pegar esse Stanislávski, que lá na América era contra a atuação inglesa, que você pode ver pelo cinema como é diferentíssimo atores que não frequentaram lá, e aqui vamos ser contra os atores do TBC. E veio a mudança de Stanislávski adaptado a essa preocupação de atuação brasileira.

E aí, como é que eles transformaram isso, era nos exercícios ali? O Boal dava exercícios?

MT: Até assisti, acho que já não estava mais quando eles faziam exercícios. Bem, sabe que o Stanislávski, mas com temas brasileiros. Improvisação, improvisação. Aí a observação, observavam, observavam... Observação o comportamento das pessoas na rua, era ali perto da praça da república, eles iam lá, tinha um movimento muito grande de todas as classes. (Entrevista Maria Tereza Vargas)²²⁹

Entrevista com Albertina Costa.

Se colocar que Boal pegou o Stanislávski, da memória emotiva e não chegava nas ações físicas, você...

Não sei... Isso é mais José Celso. É, eu não sei. Veja uma coisa: ele adaptava tudo, ele não levava nada ao pé da letra.

De Stanislávski, ele pegava e ia adaptando a situação...

Isso! Ele pegava alguma coisa que o interessava do Stanislávski e dos outros que ele usava, entende. (Entrevista Albertina Costa)²³⁰

Enfim, não importava que o primeiro espetáculo que o Boal estava montando fosse americano.,. Embora de um autor incrível como o Steinbeck. A preocupação não era copiar a maneira de ser americana, era encontrar a maneira de ser brasileira para fazer uma peça americana, chinesa, de onde fosse. Acho que isso, de cara, marcou um processo, um andamento de trabalho. (Entrevista - Gianfrancesco Guarnieri)²³¹

A gente não falava com o Zé Renato de igual para igual, não. Zé Renato era o diretor do teatro. A gente dava umas sugestõeszinhas e tal, mas existia uma hierarquia, um certo autoritarismo dentro do Teatro de Arena. Aliás o Zé Renato ensaiava com uma vara. Aí chega o Boal ... Formou-se então essa patota, esse conjunto feito lá dentro e nosso contato passou a ser de 24 horas por dia...A discussão era desde a hora de se encontrar até cair de sono....A

²²⁹ Maria Tereza Vargas [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho do entrevistado. Gravação com elular

²³⁰ COSTA, Albertina. Albertina Costa. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho do entrevistado. Gravação com celular.

²³¹PETROBRAS. Arena conta Arena. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 01/06/2015.

proposta dele (Boal) foi montar *Ratos e Homens*, de Steinbeck, que nos permitiria fazer um trabalho de aprofundamento em nível de interpretação. Era uma peça realista, que dava elementos para este trabalho de laboratório e aprofundamento. Foi aí que começamos a definir novas linhas de trabalho para o Arena. O espetáculo nos permitiu pôr em questão tudo o que era feito antes. Questionava o método de trabalho. Aprofundou-se uma discussão e se encontrou uma metodologia para examinar criticamente o que vinha sendo feito. O que era antes encarado apenas de maneira subjetiva, passou a ser alvo de uma investigação objetiva, não intuitiva, mas coerente e mais organizada.²³²

O Arena trouxe para dentro do teatro “os estruchos”: Aqueles atores que não seriam atores em lugar nenhum. Não tem cara de ator, não tem voz de ator, não tem nada de ator. E aqui também, começa a acontecer um realismo de outra ordem, um realismo brasileiro. Colocando em cena um outro tipo de personagem, você colocava também um outro tipo de interpretação... No Teatro de Arena a gente trabalhava numa voltagem muito baixa, a sub-representação, que foi extremamente útil para o meu trabalho no cinema. (Entrevista- Paulo José)²³³

O José Renato havia fundado o Teatro de Arena nasceu da precariedade. Da dificuldade de ter espaço para trabalhar. Então, foi alugada um térreo e um espaço na Consolação. José Renato chama Boal para dirigir. Havia [ininteligível] do teatro brasileiro. A forma brasileira de interpretar, era um dos métodos do Elias Kazan, era trazer para cá um brasileiro, colocando um novo personagem na dramaturgia eram atores que não cabiam no TBC, que era um teatro europeu e eram pessoas bonitas, bem falantes, faziam comédias, altas comédias. Mas tudo teatro europeu e começou no Arena dramaturgia brasileira abandonar isso porque coincidiu com a fusão do TPE, que tinha Guarnieri, tinha Vianinha. Guarnieri escreveu *Eles não usam Black-Tie*; Vianninha, o *Chapetuba FC* e o Boal, *Revolução na América do Sul*. Eram três textos sensacionais. Teve outros Chico de Assis, *Cangaceiros*, Flávio Migliacio Pintado de Alegre. Peças brasileiras. Principalmente brasileiros com forte influência política. Era uma época muito política. Final dos anos 50, começo dos anos 60. Estavam todos muito engajados politicamente. Então, dessa fusão do Augusto Boal, com Vianninha e com o Guarnieri nasceu o tripé básico do Teatro de Arena de São Paulo. Os três principais. E havia outros elementos que se juntaram a esse grupo. Atores como Milton Gonçalves, era negro Flávio Migliacio, um ator brasileiro. Não podia ser mais brasileiro. Não tinha pinta nenhuma de “ator”, ator tradicional ter copo de whisky na mão e tal. Mais um pé de chinelo, como se usasse Black Tie no morro. (Entrevista - Paulo José)

Eu nunca participei como ator, nem nada, mas eu ia pra lá (*Actors Studio*) e via. Isso foi muito bom para mim, ter tomado conhecimento de Stanislávski, via os diretores trabalhando com os atores, via os atores criando personagens. Lá havia essa proximidade de que há aqui no Arena. Um teatro realista, naturalista mesmo... É o que eu chamaria até de um naturalismo subjetivo. O pessoal trabalhava em cinema, e o tempo do cinema é diferente do tempo do teatro. O cinema tem muito *close-up*, o Arena também tem *close-up*, mas é um *close-up* em que você vê o ator aqui, mas você vê o outro para quem ele fala e sente a relação permanente.²³⁴ (Entrevista – Boal)

Qual o processo que vem utilizando o Teatro de Arena. Acima de tudo o estudo – não como catalogação livresca de volumes e volumes – mas o

²³² GUARNIERI, Gianfrancesco. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC. SNT, 1981, p. 85.

²³³ Paulo José [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação com celular.

²³⁴ PETROBRAS. Arena conta Arena. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>. Acesso em: 20/01/2015.

estudo que vai fornecendo armas ao processo criador cultural. Objetivamente: Laboratório de interpretação – um laboratório para estudo da interpretação teatral. O processo de Stanislavsky é discutido e aprofundado. O ator procura sentir, cada vez com mais profundidade, com um contexto humano cada vez maior, a emoção específica que vai gerar símbolos que, organizados, vão transmitir a mesma experiência ao espectador. Exercícios que procurem símbolos que integrem o espectador na realidade nacional.²³⁵

Em entrevista à revista Caros Amigos, Augusto Boal diz o seguinte:

[...] o que Stanislávski fez de extraordinário, de genial? Em vez de uma linguagem simbólica, ele criou uma linguagem sinalética. Qual é a diferença? Numa linguagem simbólica, se você está apaixonado, faz assim, então é um gesto de amor, se você está com medo, é isso, se você está assustado, é aquilo. Então, tinha uma série de gestos de mão, de expressões fisionômicas que eram características de certas emoções, e você tinha de fazer aquilo, então era como se fosse em certos teatros, em certos estilos, o Kathakali indiano, o No e o Kabuki, japoneses, onde a cor amarela, a cor branca, tudo em um significado simbólico. Agora, o que é o símbolo? É uma coisa que está em lugar de outra, mas não é a outra, quer dizer, a bandeira é o símbolo da pátria, mas não é a pátria. Então, quando a pessoa estava apaixonada, não interessa se o ator estava ou não apaixonado, estivesse sentindo o que estivesse, importava era o gesto de amor que ele fazia. E o Stanislávski vem e fala: “Não, não vamos fazer mais essa linguagem, que é simbólica, vamos fazer sinalética”. Qual é a diferença? Primeiro sinta a emoção. Sentindo a emoção, ela vai buscar a forma justa, quer dizer, por que apaixonado é assim? Apaixonado pode ser “ôôô... (faz uma careta), tem todos os tipos. Aquele com a língua de fora e a mãozinha assim, que nem cachorrinho, tá apaixonado, né? Então, ele falou, você primeiro sinta o amor, sinta o ódio, sinta o medo, sinta não sei o que e vai vir uma forma. Isso eu acho que é a diferença, e que todos nós, diretores, somos influenciados pelos Stanislávski, provavelmente. Acho que o *Actor’s Studio* pegou isso e levou para a subjetividade especialmente pela influência do cinema, porque eu via muitas peças naquela época, com atores do Actor’s Studio, Bem Gazzara, o James Dean, e percebi que não era bem assim. Mas no cinema, pelo fato de você ter a câmara em cima... por exemplo, o ator chegava e perguntavam: “Como é que você vai?” Em vez de dizer “tudo bem”, não, ele olhava primeiro, segurava o copo, olhava assim, dava uma volta... “I’m ok”, depois de meia hora. Ele dava primeiro tudo o que estava na cabeça do ator, ele permitiu o tempo objetivo. Então, o tempo objetivo se deformava. Quer dizer, o Stanislávski, pra mim, pensava na subjetividade do ator, mas, sobretudo, pensava que essa subjetividade é feita de interações. Então, tem um lado objetivo, quer dizer, são duas pessoas falando uma com a outra, não é um e a câmara esperando que ele mostre os movimentos da alma até que saia o “tudo bem”. O Actor’s Studio era baseado no Stanislávski, mas eles fizeram uma espécie de “expressionismo Stanislávskiano”, e no Teatro de Arena — porque foi naquela época que eu vim assim meio embalado com o Actor’s Studio, com Stanislávski e tudo — o que eu fazia era o seguinte: “Olha, é a emoção que vai dar a forma, sim, mas vamos primeiro ver a ideia. Qual é a ideia que vai gerar essa emoção, e essa ideia, concreta, gera uma emoção que então vai dar sua forma”. Eu insistia na ideia”²³⁶

²³⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. (Org. Fernando Peixoto) *Teatro. Televisão. Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

²³⁶ EXILADO. *Caros Amigos*. São Paulo, ano IV, no 48, mar./2001, p. 29–30. Entrevistadores: Marina Amaral, Marco Antônio Rodrigues, Carlos Castelo Branco, João de Barros, Sergio Pinto de Almeida,

O que se pode observar a partir desses depoimentos são as transformações trazidas por Boal para os métodos de trabalho do grupo. Colocando desde a importância do estudo, afinal, se queremos mudar a maneira de fazer teatro, temos de saber o que é o teatro. E mudar a maneira de se fazer teatro inclui a radicalidade da maneira de se produzir teatro. Boal, a partir das experiências e vivências que teve desde os contatos teóricos e práticos que tinha possuía essa noção. Isso pode ser observado na tentativa de sistematização do que e de como seria a formação de um grupo, até mesmo a forma de interpretar e o que interpretar.

Temos de ter sempre em mente que teatro não é somente texto, mas também a realização de imagem, sons e palavras em movimento, ou seja, pensar, de forma dialética, que havia ao mesmo tempo um processo de experimentação do “interpretar brasileiro” e da própria forma de se dirigir, dialogando e se descobrindo, aprendendo e ensinando. Não se limitando somente a um trabalho de mesa como no TBC, em que já havia quase uma pré-definição do diretor.

Dessa forma, Boal inclui ao estudo não somente a teoria teatral, como no caso Stanislavsky que buscava de uma forma, pode-se dizer não radical, mas que para época era inovador, teorias filosóficas, estéticas e políticas. Bem entendido, foi a soma desse grupo e não Boal de forma isolada que permitiu e proporcionou isso.

Existia dentro do Arena esse grupo jovem com uma formação política partidária, que por mais sectária, no sentido do estalinismo do PCB, era uma “vanguarda” para a época em relação aos demais grupos teatrais. Em mais de uma ocasião, Guarnieri ressalta o quanto a primeira direção de Boal auxiliou na transformação metodológica do trabalho do grupo. Com isso, o texto era estudado na sua relação dialética com a encenação, o que implicava em experimentação por parte dos atores e do diretor. Não há mais espaço somente para o chamado “trabalho de mesa” nos moldes do TBC²³⁷, em que os atores estudavam o texto e o decoravam já conhecendo as definições de intenção enunciadas pelo diretor.

José Arbex Jr., Márcio Carvalho, Wagner Nabuco e Sérgio de Souza.

²³⁷ Ensaio no TBC: “O método de Celi implicava, primeiro, “leituras de mesa”, momento em que os atores liam seus textos até atingir as inflexões desejadas pelo diretor. Depois, passavam a decorar os papéis para, por fim, fazer os ensaios e as marcações das cenas”. Prado, Luíz André do. *Cacilda*

Para que a pesquisa se aprofundasse, era necessária uma maior autonomia dos integrantes do Arena em relação à dramaturgia. Nessa proposta nova de Boal, o processo teatral parte do estudo do material feito em grupo e vice-versa.

Dessa forma, acredito que também as adaptações feitas por Boal, como colocadas em vários dos depoimentos sobre o Método Stanislávski – vide sua vivência com Kazan, Clurmann, Strasberg – e a própria vivência que teve ao ver variados espetáculos na *off-broadway*.

Mesmo antes de ir para os Estados Unidos ele mostra que não fica limitado a somente se restringir a uma “fábrica de emoções”. Ele tem a emoção como ponto, mas não se limita a ela, vai aos poucos experimentando diferentes formas de se buscar essa emoção, e nisso entram os exercícios criados, os laboratórios realizados dentro e fora do Arena. Então, há uma diversidade de possibilidades que, a meu ver, impede simplesmente classificar o Stanislávski usado por Boal como mera reprodução do Método de Strasberg, tendo esse mesmo certa dinâmica não tão enquadrada, como podemos observar no capítulo 2.

Percebe-se por esse último depoimento do próprio Boal como existe toda uma proposta dialética entre forma-ideia-ação e tudo isso estava associado e conectado ao que acontecia fora do teatro, pois não era um mero grupo de teatro que buscava uma técnica vazia para conectar com uma forma.

Esta proposta em criação tinha de atender ao ideal presente naquele momento, naquela conjunta de ser brasileiro, não reproduzir a lógica europeia do TBC. Uma coisa tem de estar conectada à outra. Afinal, como bem lembra Brecht:

Nunca, numa ‘crítica’ cinematográfica, poderia ler-se que o conteúdo deste ou daquele filme é bom e que a forma é má. Porque, na verdade, não existe diferença alguma entre forma e conteúdo, aplicando-se também neste caso aquilo que Marx diz sobre a forma: que ela só é boa na medida em que é a forma do seu conteúdo²³⁸.

Dessa maneira, o Arena juntamente com essa nova frente de adeptos e desejosos de mudanças, começa a mostrar seus desejos e suas práticas. Estou apontando a primeira delas para a necessidade de estudo²³⁹ e aplicação deste na parte, que senão

²³⁸ BRECHT, Bertold. *Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs*. Porto: Campo das Letras, 2005.

²³⁹ Cursos diversos: 26 de setembro de 1956, estréia Ratos e Homens e neste período Boal inicia Curso Prático de Dramaturgia, incluindo: Introdução, Teorias, Estrutura Teatral e Dinâmica Dramática,

mais fácil, é a mais concreta e visual, que é a maneira de se interpretar. Mas isso por si só seria possível de transformar a “engrenagem”, para apoiar um pouco mais incluo esta outra citação de Brecht:

Ópera – mas com inovações!

Desde há algum tempo que se pretende uma renovação da ópera. A ópera deve ser, sem que o seu conteúdo culinário seja alterado, **atualizada em conteúdo e tecnicamente aperfeiçoada na forma**. Como a ópera agrada ao seu público precisamente por ser retrógrada, dever-se-ia pensar na afluência de novas camadas com novos apetites e é isso que acontece: **pretende-se democratizar, naturalmente sem alterar o carácter da democracia, que consiste em dar ao “povo” novos direitos, mas não a possibilidade de os defender. [...]**

Diz-se: esta ou aquela obra é boa; e com isso pretende dizer-se, mas não se diz: boa para o aparelho. Mas este aparelho é determinado pela sociedade vigente e absorve apenas o que o mantém nessa sociedade. Qualquer inovação que não ameacasse a função social desse aparelho, nomeadamente o divertimento de serão, poderia ser discutida. O que não pode ser discutido são aquelas inovações que insistem na mudança da função do aparelho, projectando-o, portanto na sociedade numa perspectiva diferente, querendo associá-lo, por exemplo, às instituições escolares e aos grandes órgãos de publicação. **A sociedade absorve através do aparelho aquilo de que necessita para se auto-reproduzir. Portanto, também só pode passar uma “inovação” que conduza à renovação, mas não à transformação da sociedade vigente – quer essa forma de sociedade seja boa ou má. [...]** A arte é uma mercadoria – não pode ser produzida sem meios de produção (aparelhos)! Uma ópera só pode ser feita para a ópera. [...] Mesmo querendo discutir a ópera enquanto ópera (a sua função) ter-se-ia de fazer uma opera.

Os produtores, porém, dependem por completo, economicamente e socialmente da engrenagem que patrocina, monopolizando-a, toda a influência que eles possam exercer por si. Deste modo, a produção dos escritores, dos compositores, e dos críticos adquire, progressivamente, um carácter de matéria-prima, cabendo à engrenagem a elaboração do produto para consumo.²⁴⁰ [grifos meus]

Esse texto de Brecht apresenta de forma sucinta os limites e as resistências de possíveis propostas de mudanças. Será que é possível mudar? Quando mudamos estamos realizando a mudança ou estamos sendo mudados? Desta forma, nesse trabalho inicial do Arena, existe essa busca para que ela seja, como o autor diz no texto,

Caracterização Psicológica e Diálogo, Análise de Peças. Em 1957, O Teatro de Arena anuncia Curso Prático de Teatro responsáveis: Sadi Cabrasl(interpretação), Bernardo Blay (Psicologia), Décio de A.Prado(Estética), Sábado Magaldi(História do Teatro), Beatriz Segall (Improvisação). Fundamental apontar que Anatol Rosenfeld também vai estar presente em vários momentos, um grande interlocutor com Boal. Vide entrevista com Jacob Guinsburg e o intenso caloroso, discordante, mas fraterno debate que os dois têm.

²⁴⁰ Excertos de Bertolt Brecht, “Anmerkungen zur Oper “Aufstieg und Fall de Stadt Mahagonny” [Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny], in *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 24*, [trad. Vera San Payo de Lemos], Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991, pp. 74-84

“atualizada em conteúdo e tecnicamente aperfeiçoada na forma”. Inclusive, sendo aceita como boa pela crítica e por um público inicial, mesmo que não totalmente, pois entre as três peças²⁴¹ que estou enfocando nesse processo inicial – *Ratos e Homens*, *Juno e o Pavão* e *a Mulher do Outro* – nem todas foram “sucesso”. E o quanto a obra seria boa para o aparelho ou para alterá-lo. Enxergo um movimento realizado pelo Arena, mas que ainda está no âmbito, como denomina Brecht, da “inovação” – que “conduz a uma renovação – mas não chega à “transformação.” Está em jogo justamente a arte enquanto mercadoria, no nosso caso, o teatro.

Foi sendo apresentado um novo produto, uma nova forma de interpretação com textos mais “críticos”. Assim: “[...]o indivíduo que produz, aparece como dependente, como membro de um todo maior”[...]“A produção do singular isolado fora da sociedade é tão absurda quanto o desenvolvimento da linguagem sem indivíduos vivendo *juntos* e falando uns com os outros.”²⁴²

E também iniciou-se um ponto importante – o questionamento acerca de quem é capaz de ser ator e quais são as qualidades pré-determinadas para isso. Através dos depoimentos é possível notar que um dos pontos que Boal e o Arena buscaram trabalhar foi a possibilidade de pessoas como o “pé de chinelo”, Flávio Migliacio, alguém que nunca seria ator no TBC, poder se tornar ator no Arena.

Aqui é realizada uma quebra de determinada cristalização em relação ao conceito de quem é capaz de ser ator, mas não necessariamente rompe com essa cadeia no sentido de que ao esse novo “não-ator” ao se tornar ator, não quer dizer que ele virá se especializar e somente ser ator. Nesta perspectiva, entram as futuras necessidades de maior transformação da engrenagem teatral, mas esses “novos” produtos não alteram a engrenagem, nem chegam a arranhá-la, pois o processo de produção teatral, como já apontava Piscator, TEN e outros (restringindo-se às experiências concretas que Boal teve), não se limitam somente à função de ator, de interpretar, por mais diferenciada que esta seja. Existe toda uma estrutura de produção que está dentro de toda uma sociedade capitalista. “[...] quando se fala de produção, sempre se está falando de produção em um

²⁴¹ Aqui não incluí, propositalmente a peça de Boal *Marido Magro*, *Mulher Chata*, pois foi renegada e criticado pelo próprio, conforme aparece na Nota 5.

²⁴² MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo. 2011, p. 40.

determinado estágio de desenvolvimento social – da produção de indivíduos sociais”²⁴³

3.2 Etapa nacional

A noção de que teatro também é mercadoria faz-se necessária para que possamos entender cada vez mais o que indico acerca do Arena e do próprio trabalho de Boal nesse processo. Este trabalho tem para mim um viés claro, que é a luta contra o fetiche da mercadoria, neste caso a mercadoria é o teatro, mais especificamente, o fazer teatral (escrever texto, atuar, fazer cenografia e figurino, enfim, todas as diferentes funções dos trabalhadores do teatro).

A noção de “engrenagem” faz-se mais presente e se entende a necessidade de maior radicalização dos meios para se buscar sua real “transformação” e não somente sua “reforma”, como aponta Brecht em seu texto. Como realizar esse objetivo estando dentro de um sistema capitalista tanto de “gosto”, de ideal e de beleza burguês? Nesse ponto, é fundamental radicalizar a temática do fazer teatral, ou seja, dos meios de produção e o que estes produzem. Exige-se que sejam feitos novos produtos com novas formas de fazê-los. Aqui um ponto essencial é a própria dramaturgia e de quem detém seus conhecimentos, sua técnica, conteúdo e forma.

Nesse momento, torna-se importante o fortalecimento do trabalho de equipe e a própria noção e necessidade de que todos poderiam contribuir nas diferentes etapas de produção teatral. O laboratório de interpretação já iniciou quebrando um tabu, mostrando que todo mundo pode ser ator. Agora, o Seminário de Dramaturgia insere um avanço ao apontar a capacidade de todos poderem escrever e principalmente a necessidade para que assim possa ter conhecimento e consciência de todas as etapas do produto, da mercadoria teatral. Se fortalece assim um grupo, uma identidade, um “corpo social”, mesmo que seja micro, mas que se potencializa. Assim: “Finalmente, a produção também não é somente produção particular. Ao contrário, é sempre um certo corpo social, um sujeito social em atividade em totalidade maior ou menor de ramos de produção.”²⁴⁴

²⁴³ Ibidem, p. 41.

²⁴⁴ MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo. 2011. p. 41.

Dessa forma, são buscadas as necessidades que o próprio “mercado” desse novo “corpo social” demanda e não encontra, nesse caso, os textos nacionais. Sendo assim, podemos falar de Brasil a partir não só de uma lógica nacionalista, pois existem vários textos de autores brasileiros, mas o que se demanda para esse novo mercado, que envolve “corpo social”, obviamente que não se limita aos integrantes do Arena, mas sim, reflete o que está acontecendo na sociedade com a industrialização, as greves que se realizam, JK-Jango, com o Brasil se tornando nova potência com fabricas “nacionais” e multinacionais, futebol campeão do mundo, reformas de base, mobilizações o crescimento da cidade e sua periferia. Assim, textos que mostrassem esses novos “personagens” não existiam.

Tudo isso exige uma resposta. Cria-se, então, um novo produto – o autor nacional. Esse movimento faz do Arena uma “fábrica de novos produtos”, que tinham esse recorte “nacional-popular”, em conjunto com o recorte naturalista e um realismo "periférico". Obviamente, isso não vinha descolado do contexto sociopolítico daquele momento.

O Arena incorporou essa “demanda de identidade nacional”, “ouviu e foi ouvido” pelas ruas e a conjuntura. Para entender melhor como se deu esse processo e acrescentar mais elementos, utilizarei novamente alguns depoimentos que se somam aos anteriores que já alimentam esse processo. Mas agora pautarei por esse lado maior do próprio Boal e sua “formação” na sua “vida social” e também das relações dele com os seus próximos. Início com um texto do próprio Boal, que discorre sobre a nova demanda desse novo produto, o texto nacional que, aliás, é demanda antiga, vide manifesto ²⁴⁵ referendado por ele, Abdias, Nelson Rodrigues e outros, ainda antes da viagem aos Estados Unidos.

Entretanto, talvez a conjuntura da época e vários outros fatores não propiciaram a evolução desse projeto.

²⁴⁵ BOAL, Augusto. *Hamlet, o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p. 125.

Atualmente estamos na fase em que se procura criar o teatro reclamado pela plateia da qual dispomos ao mesmo tempo que procuramos criar também a plateia popular que virá mais tarde exigir o teatro popular. Quais as características fundamentais da plateia atual? Sem dúvida, o seu amor amorfismo vem em primeiro lugar. É composta de várias classes desde a alta burguesia inicial, até a pequena burguesia que compra ingressos através de duas associações. **E já se iniciou a penetração no proletariado através de espetáculos esporadicamente realizados em sindicatos, embora essa tentativa tenha dado apenas um ou dois passos tímidos e reticentes. A rigor, a plateia atual é apenas classe média. A própria gente bem não mais revela o mesmo interesse demonstrado inicialmente. E a burguesia que vai a teatro não reivindica mais do que uma boa distração misturada com lágrimas será fatalmente consagrada na bilheteria, mas para que o espectador ria e chore, foi necessário abolir as formas alienadas e procurar maior autenticidade, ainda que meramente superficial.** Para o espectador, ainda não importam as ideias, apenas as emoções. E isso explica o sucesso indiscriminado de “Chá e Simpatia” e “Eles Não Usam Black Tie”. A mesma plateia ri e chora, num e noutro caso, não se importando se está em jogo apenas a suspeita de homossexualismo num jovem amador de música folclórica ou alguns problemas de uma classe inteira. Ainda é possível ludibriar o nosso espectador fazendo passar o realismo jornalístico de Rua São Luís, 27, 8º por autenticidade, com se autenticidade fosse a apreensão da gíria local ou a reprodução de violências sexuais verificáveis na prática, ainda que sem nenhum tema, ainda que vazia de ideia, (como se autenticidade não dependesse de conteúdo, bastando o verismo banal de ruas identificáveis e nomes conhecidos). **Contudo, a sua exigência de autenticidade, embora facilmente saciável, produz a necessidade da determinação de uma temática mais objetiva socialmente atuante, que essa plateia não pode fornecer, dada a sua própria condição burguesa, ou melhor, dado o seu próprio amorfismo. O teatro no Brasil encontra-se na fase em que se busca nacionalizá-lo, satisfazendo uma exigência preliminar. É necessário que apareçam autores que, como seres sociais brasileiros, deverão veicular nas suas peças as ideias necessárias ao nosso desenvolvimento. Mas estamos ainda, imbuídos de um certo verde-amarelismo. As ideias mal começam a se definir, a nossa dramaturgia é vária e amorfa, como a plateia burguesa que a padroniza. As características fundamentais dessa classe social se reproduzem no nosso drama. Arte e sociedade estão vinculadas uma a outra, neste caso, lamentavelmente.**

Está é a fase em que necessariamente deveriam surgir os Seminários de Dramaturgia. A função atual dos seminários é fornecer aos seus autores elementos básicos do seu artesanato, ao mesmo tempo que procurar lançá-los na experimentação. É a fase em que se devem pesquisar os nossos estilos para melhor transmitir as nossas ideias. E é, sobretudo, fazer teatro define. Fazer bom teatro é pouco mais explícito. Fazer teatro pra quem e por quê?

O Arena também se coloca nesta fase. Sua atuação prática, neste momento consiste em produzir novos autores e fazê-los circular por esses estreantes, escreverem tanto sobre greve operária como sobre adultérios em Bagé, sobre jogadores de futebol, como sobre realismo. **Mas todas essas peças, não obstante a imaturidade de seus autores, procuram definir seus conteúdos, afastando-se da gratuidade da reportagem sensacionalista, inútil a qualquer teatro em qualquer fase, por apresentar a nossa sociedade pela que ela vem de exterior e acessório, assim falsificando-a.**

Que apareçam Guarnieris, Vianas, Freires, Limas, gente que procura expor o lado de dentro dos problemas que enfrentam, conseguindo ou não. Através deles e dos que vão surgindo ou surgiram. Conseguimos

banir os anonilhas e família. Criaremos condições materiais para o surgimento do teatro popular.

Este teatro simplesmente brasileiro conseguirá penetrar em classes mais vivas – como já tem sido feito em escalas apenas experimental. Um dos seus efeitos inevitáveis será o de alargar a nossa plateia, exatamente como ocorreu com o TBC, que criou e desenvolveu a própria plateia a qual veio posteriormente negá-lo e exigir a sua aposentadoria. **A nova plateia, que se está formando, criada pelo teatro simplesmente brasileiro, simplesmente crescerá bastante para negá-lo também, impondo a sua própria temática e a sua própria forma. Em outras palavras, este nosso teatro autêntico, como está sendo chamado, virá satisfazer não apenas a burguesia que o está criando, mas penetrará nas classes economicamente inferiores, e por isso mesmo, tematicamente mais explícitas que por sua vez, reclamarão o seu próprio teatro, a sua própria dramaturgia, a sua própria forma.**²⁴⁶
[grifos meus]

De acordo com Marx:

Fome é fome, mas fome que se sacia com carne cozida, comida com garfo e faca, é uma fome diversa da fome que se devora carne crua com mão, unha e dente. Por essa razão, não é somente o objeto de consumo que é produzido pela produção, mas também o modo de consumo, não apenas objetiva, mas também subjetivamente. A produção cria, portanto, os consumidores.²⁴⁷

Em *O teatro simplesmente brasileiro*, publicado no início de 1960, a *Revolução na América do Sul*, ainda havia estreado, mas mostra um Boal bastante consciente do momento em que se encontra, dos desafios e da relação dialética que tem em curso para conseguir, senão quebrar a engrenagem, mas alterá-la substancialmente. Coloca o processo de formação e disputa de uma plateia e que isso não poderia ficar restrito ao mero espaço de 150 lugares do Arena e ir para as ruas, sindicatos e outros espaços. E também como apontado no texto de Marx, o que indica as leituras e influências e os conhecimentos marxistas que Boal e o Arena possuíam já naquele período, a possibilidade dessa nova forma de produzir, criando novos e críticos consumidores. Aliás, essa perspectiva da limitação de ação e de plateia foi uma das críticas feitas por Vianninha:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de 150 lugares. Não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arrematamento da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa.²⁴⁸

²⁴⁶ Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, sábado 13\02\60.

²⁴⁷ MARX, Karl. *Grundise*. São Paulo: Boitempo. 2011, p. 47.

²⁴⁸ PEIXOTO, Fernando. *Vianinha*. São Paulo: Brasiliense. 1983, p. 91.

Esse era um dos desafios em que o Arena se encontrava, e Boal mostra consciência desse risco, mas se apresenta otimista com a possibilidade de criar novos autores com uma perspectiva brasileira, entendendo que há fases para esse processo até chegar ao momento no qual os próprios oprimidos possam definir a forma do teatro que desejam: “reclamarão o seu próprio teatro, a sua própria dramaturgia, a sua própria forma”.²⁴⁹ Proposta que podemos afirmar que foi concretizada com o Teatro do Oprimido, ao democratizar os meios de produção teatral.

Nesta perspectiva, esse momento de autores nacionais é uma época de enorme riqueza e debate na sociedade e no próprio Arena. Boal e todo o Arena estão empenhados em conhecer a realidade e se impregnar dela, afinal, têm uma proposta clara de transformá-la.

A seguir, incluo alguns depoimentos para que possa ser melhor compreendido este momento, que é atravessado por várias peças de novos autores, mas que tem como marco a tríade das peças brasileiras: *Eles não usam Black-Tie*/Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube*/Vianinha e *Revolução na América do Sul*. Seria um período entre 1958 e 1962.

De acordo com Paulo José:

PJ: (...) Não estamos sozinhos no caminho. Estamos no caminho que outras pessoas estão trilhando, procurando semelhantes. Então, Joan Littlewood foi uma pessoa importante também. Quando eu comecei a dirigir o Arena, eu estava muito baseado na Joan Littlewood ²⁵⁰ e também no Lukács.

Entrevistador – Ah, no Lukács? Então vocês debatiam isso, por exemplo?

PJ: Sim. Realismo crítico, do Lukács

Entrevistador – Mas e a questão do Benjamin também? Porque tem um debate na época do Benjamin, Lukács e Brecht. Vocês...

PJ: O Benjamin não gostava do Lukács. Achava o Lukács um extremista, que de fato era. O Benjamin era muito mais aberto.

Entrevistador – Mas os textos do Benjamin estavam traduzidos também?

²⁴⁹ NASCIMENTO, Abdias. Revista TEN: *Trajetórias e Reflexões*. Estudos Avançados 18 (50), 2004.

²⁵⁰ Joan Littlewood foi uma importante diretora teatral, nascida na Inglaterra, em 1914. Tornou-se famosa ao desenvolver a oficina *left-wing* do teatro e é citada por Paulo José como uma influência para o Arena.

PJ: Não, mas tinha em inglês

Entrevistador – Mas aí quem trazia a discussão do Lukács? Foi o Leandro Konder... porque eu lembro que o Leandro Konder fez um debate uma vez no Oficina sobre o Lukács.

PJ: Pensamentos novos estavam chegando, não é? Então, no realismo, quem apresentou para a gente foi o Lukács. Ele era um crítico.

Entrevistador – Mas então vocês liam esse texto do realismo crítico do Lukács e você usou isso mais ou menos como fonte sua?

PJ: Sim. Não era improviso.

Entrevistador – Mas o Lukács tem uns textos muito teóricos. Como é que você transpunha isso para o palco? Como é que vocês trabalhavam?

PJ: A crítica do Lukács era muito em cima da construção do personagem, daquelas coisas. Lukács tava mais envolvido na questão literária.

Entrevistador – E você acha que o Boal também lia o Lukács? Esse realismo...

PJ: Também. Nós todos líamos. Eram nossos livros de cabeceira. Nossos textos...

Entrevistador – Mas na época também o Brecht respondeu ao Lukács. Tinha artigos do Brecht e do Lukács. Vocês tinham acesso a esse material?

PJ: Tínhamos.

Entrevistador – E o que vocês achavam desse debate? Então, o Boal também participava desses debates com o Lukács, com o Brecht? Participava desse...

PJ: Também.

Entrevistador – Porque tem uns artigo, inclusive, em inglês, entre os dois. Então, tinha resposta e contra resposta. Vocês estavam debatendo isso também na época?

PJ: Sim porque o Lukács era oriental, stalinista. O Benjamin era mais próximo do Gramsci

Entrevistador – Mas o Boal como é que ele se colocava nesse debate do Lukács? Ele aceitava isso? Como é que vocês viam...

PJ: Havia um caminho muito vasto para a gente discutir com as poucas informações que tinha. Então, nos éramos absolutamente [de vários], não sei se um foi pego pelo pensamento do Lukács, o pensamento do Walter Benjamin, o pensamento do Antônio Gramsci, embora o Gramsci fosse mais simpático pela proximidade latina.

Entrevistador – Então, vocês tinham acesso aos textos do Gramsci, Lukács, do Brecht, do Benjamin em inglês e debatiam isso?

PJ: Sim. Isso era discutido, porque havia no Arena o Seminário de Dramaturgia todo fim de semana, no final da tarde era reservado para a

leitura de uma peça inédita, nova, de autores brasileiros. Jorge Andrade, leu as peças dele lá. Mário Pedroso leram as peças dele. Teve também Benedito Rui Barbosa. Então, junto com todos, todos estavam fazendo alguma coisa nova e procurando fontes. Fontes de referência novas também. Tava se [abandonando] um teatro do realismo.

Entrevistador – Mas como é que ficou... porque nessa época, mais ou menos 56, teve toda aquela crítica do Partido Comunista, não é? Que o Stalin, dos crimes do Stalin, então, isso tudo era debatido por vocês, assim? Que tinha aquela linha do Zidanov (...), que era o realismo socialista. Então, vocês debatiam essa questão toda? Era debatida?

PJ: Debatíamos. Havia cisão interna no próprio Arena. Havia os caras do Partido Comunista. O Guarnieri, o Vianinha, não é? O Chico de Assis e Eu.

Entrevistador - Mas o Boal não chegou a entrar no partido. Ele era...

PJ: Não. Ele era contra o partido (grifo do entrevistado). Ele tinha uma linha independente.

Entrevistador – Você acha que o Boal era marxista nessa época? Como Brecht e tudo? Como era?

PJ: Era.

Entrevistador – Mas era um marxista mais aberto, digamos?

PJ: Materialista dialético

Entrevistador – Ele se considerava, ele se falava isso, como marxista? Materialista dialético?

PJ: Tem alguns pontos que eram indiscutíveis. Todos nós éramos materialistas dialéticos. Não havia nenhuma oposição a isso. Não havia os contra. No teatro, os que eram contra não eram nada. Eram apenas atores movidos pela vaidade.

Entrevistador - Mas o Boal fazia alguma crítica nessa linha do Lukács, nessa linha mais stalinista? Como era?

PJ: Fazia. Certa rigidez. Nós íamos, mesmos os que ficavam no partido. O partido somos nós. Ele tinha muito pensamento do Brecht, de ter assim, ingênuo.

Entrevistador – O partidão chegou a propor para o teatro de arena ser um teatro do próprio partido? Tinha essas reuniões ou não?

PJ: Nós éramos do partido.

Entrevistador – Mas o partido chegou a ir no arena e falar assim: “Vocês não querem fazer parte do partido? Ser tipo um teatro do próprio partido?” Chegou a acontecer isso alguma vez ou não?

PJ: Não interessava que houvesse essa identificação absoluta. Ficasse um grupo de teatro a serviço do partido.

Entrevistador – Mas qual era a principal crítica que o Boal fazia ao Lukács nesse período? Porque você está falando que ele achava meio rígido. Na criação? No que exatamente?

PJ: No controle.

Entrevistador – No controle da criação do personagem? Da dramaturgia? Da forma? Do conteúdo? Porque tinha todo esse debate da forma e do conteúdo. O realismo. Quais eram as críticas, mais ou menos, que ele fazia? O senhor recorda?

PJ: Ele era da turma da Maria Antônia, muito ligado à pessoal da Filosofia de Maria Antonia

Entrevistador – A do Antônio Candido?

PJ: Antônio Candido também. Giannoti, Weffort. Fernando Henrique, .. Florestan... Otaviani

Entrevistador – Mas o Chico de Assis pelo menos estava com vocês?

PJ: – Estava. Mas...

Entrevistador – Mas essas pessoas iam ao Arena? O Fernando Henrique, o Weffort ? Debatiam?

PJ: Iam.

Entrevistador – Mas quando o Boal ia na reunião, você chegou a ir em alguma reunião com ele junto no Partido Comunista? O que ele criticava? Como era?

PJ: Ele era muito crítico em relação à linha dura. Você não pode colocar em discussão a linha do partido.

Entrevistador – Ah, porque ele queria que o diálogo fosse maior. Pudessem debater mais?

PJ: É.

Entrevistador – Mas em relação à linha dura do ponto de vista estético? Do Lukács? Ele também questionava isso?

PJ: Não. Era mais o ponto de vista prático. As Revistas. PPS (Problemas da Paz e do Socialismo). Publicação periódica do partido. É. Tinha algumas traduções do comunismo europeu...Tinha texto fabricado, que Stalin ainda era visto como o grande, depois da morte do Lênin. Os dissidentes, Trotsky ficou com os resistentes saíram como heróis.

Grandes discussões, o Boal gostava muito da polêmica, então ele respondia. Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi tinham posição não Marxista.

Entrevistador – Esse debate sobre forma e conteúdo da arte era feito também então, era intenso, então?

PJ: Isso, faz parte de tanta *Escritos sobre Teatro* (Brecht). Teatro publicado em sete volumes do Brecht. O Diário de Trabalho, do Brecht.

Entrevistador – E isso está o quê? Em espanhol?

PJ: Esse está em espanhol, em português quase não tinha, Frances, Inglês, Espanhol.

Entrevistador – Então vocês tinham acesso a esse Diário de Trabalho já?

PJ: Sim, a gente comprou lá fora.

Entrevistador – E vocês leram isso na época do Arena?

PJ: Lemos. Em Buenos Aires tinha muito mais publicações de Teatro Épico.

PJ: O Brecht estava sempre, sempre atrás da gente, nas nossas costas. Brecht é muito parecido com o Boal e o Boal é muito parecido com Brecht. A dialética Marxista era muito cara ao Boal. (Entrevista - Paulo José)²⁵¹

Fica claro a partir desse depoimento, que os debates eram intensos e acalorados e que eles estavam conscientes das polêmicas do marxismo e de suas aplicações. E aqui aparece ainda mais claro a crítica de Boal ao PCB. Em entrevista concedida a Ilka Marinho Zanotto, à revista *Dyonisos*, Boal usa o termo médico “inoculado”. Dito isso, gostaria de observar que, a partir das suas experiências anteriores já pontuadas, com Abdias e nos Estados Unidos, Boal estava como que “vacinado” em relação ao stalinismo. Tinha clareza da importância de uma proposta de esquerda, mas sempre demonstrou independência frente ao partido e até mesmo a rótulos, algo que se mostrou presente em sua vida.

Em diferentes entrevistas ele se posiciona enquanto marxista e em outras não usa o termo. É importante pensar o que foi o marxismo no Brasil, sua entrada e sua prática, discussão que foi muito bem explicado no livro de Leandro Konder – *A Derrota da Dialética*.²⁵² Aliás, da própria esquerda até hoje.

Boal prezava muito pelo estudo, não só do teatro, mas da própria filosofia, como se sabe, base de todo conhecimento. Essa prática já havia se iniciado cedo e se intensificou nos Estados Unidos e como pode ser comprovado em inúmeras entrevistas, tinha essa formação muito próxima com os teóricos da dialética.

Chico de Assis: Até que ponto Hegel continua ainda sendo e sua base filosófica?

²⁵¹ Paulo José [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação com celular.

²⁵² Na verdade para poder compreender um pouco mais desse processo da recepção do marxismo no Brasil, temos vários livros. Somente o Leandro Konder tem além da *A derrota da dialética* outros quatro: *O marxismo na batalha das ideias*, *Introdução ao fascismo*, *Marxismo e alienação*, e *A história das ideias socialistas no Brasil*. Esse é um bom debate, Konder expõe alguns dos motivos e as dificuldades para ter acesso às obras de Marx, a pouca familiaridade com seu pensamento, as fragilidades do movimento operário, a experiência limitada de ativistas de esquerda, a influência do positivismo e de outras correntes de pensamento, culminando com a difusão maciça do stalinismo no começo dos anos 1930. Destaca, especialmente, a tradição de desprezo pela elaboração teórica no seio de uma sociedade oligárquica, cuja estrutura não contemplava o acesso ao conhecimento para além de um punhado de letrados. A seguir comentarei um fato que foi fundamental para buscar alterar ou pelo menos minimizar essa situação que foi o Seminário da Leitura do Capital.

AB: Eu acho que quando a gente lê um autor, que pode ser Hegel, Marx, Brecht ou qualquer outro, a gente não pega aquilo como catecismo, acho que não é assim. A gente lê e absorve alguma coisa. E essa alguma coisa que a gente absorve se funde com outras. O processo da Imaginação está junto nisso também, porque às vezes com a imaginação, você funde duas coisas que você leu, com outras que você vivenciou, e o que sai depois é uma coisa que é nova. Uma coisa que é sua. Eu acho que o Hegel, para mim, foi um momento em que eu lia muito filosofia, que eu estudava muito.

Eu gostava muito de filosofia, não só de Hegel, mas de Aristóteles também. O livro Teatro do Oprimido – aliás, eu aconselho essa leitura, porque é muito divertida - eu acho que toda a primeira parte é uma análise da tragédia como sendo uma forma coercitiva de teatro. Eu estou baseado em Aristóteles, eu lia muito Aristóteles. Todos eles me influenciam. Sempre me volta alguma coisa do Dom Quixote, do Cervantes. Mas se você me perguntar em que peça está o Dom Quixote, ele não está necessariamente em nenhuma peça e em nenhum momento que eu possa dizer, mas ficou me influenciando. Shakespeare me influencia muito. Eu sei que eu não sou Shakespeare, mas ele me influenciou. Molière também, todos os grandes autores. Agora, por exemplo, você poderia perguntar se o meu teatro é marxista. Eu não gosto de dizer sim nem não. Eu falo assim: -Sei lá.²⁵³

Esse é um momento crucial para o Teatro brasileiro, que foi a fase do Seminário de Dramaturgia. Essa foi uma etapa fundamental para poder avançar em uma proposta de alterar o modo de produção teatral, não somente mudando os textos, ou seja, indicando uma alteração de seus conteúdos, mas ensinando a escrita, colocando a possibilidade de todo ser humano teatral escrever, radicalizando que a forma e o conteúdo estão intrinsecamente conectados.

Vejamos agora alguns depoimentos sobre o Seminário de Dramaturgia:

Durante semanas, reuniam-se cinquenta pessoas assíduas e eu dava aulas mostrando que as leis em dramaturgia são instrumentos de trabalho, para serem utilizadas, não obedecidas.

Leis extraídas de obras-primas, Sófocles, Shakespeare, Molière. Se quiser, use; se não, corra riscos...²⁵⁴

Nos reuníamos e líamos nossas peças. Um relator tinha a obrigação de ler e fazer relatório escrito, antes dos debates. Continuávamos juntos, duas, três horas, conversando..."Os relatores tinham de ser minuciosos, prestando informações nos debates. Os outros participantes ouviam a leitura e debatiam. As reuniões terminavam quando se sentia fome. Almoçávamos num botequim da Consolação onde nos esperava suculenta feijoada apesar do calor! Discussões suadas. Difícil combinar Hegel, Brunètiere, Aristóteles com torresmo e costela de porco – no verão Sófocles, Ibsen e Shakespeare com couve, laranja e chouriço. Heróicos: caipirinha com Maquiavel e Eurípides. Delícia.²⁵⁵

²⁵³ Teatro Arena. [Depoimento Boal] UOL. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>, Acesso 30/01/2015.

²⁵⁴ BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 148.

²⁵⁵ Ibidem, p. 149.

Esse foi um momento de produção coletiva. Pois, como pode ver, os textos eram debatidos e todos participavam com sugestões e contribuições e se estudava muito. Essa proposta de relatoria como, discutido no segundo capítulo deste trabalho, vem desde Piscator, em seu *Dramatic Workshop*, e a própria contribuição do Gassner -*March of Drama*, e com a metodologia de G.P. Baker.²⁵⁶ O texto “Chapetuba Futebol Clube” teve várias versões, pode-se dizer que foi o primeiro texto coletivo na história do teatro brasileiro.

Voltei ao Arena no fim de 58 para dirigir Chapetuba, de Vianninha. Nunca ensaiei tanto: seis meses. Vianna teve tempo de fazer dez versões do texto durante os ensaios. Acontecia não aceitar nossas ideias, mas reescrevia do mesmo jeito, com mais energia e clareza. Foi neste ano que o Seminário se estruturou de verdade.²⁵⁷

(...) o trabalho em equipe do Teatro Arena(por que essa peça no Seminário de Dramaturgia passou por quase 7 versões), isso tudo através da equipe discutindo permanentemente cena por cena, ideia por ideia, problema por problema. Esse tipo de trabalho, realmente é imenso e é muito bom. É satisfatório, é ótimo, dá um resultado, assim excepcional. Nós terminamos o Chapetuba já sentindo toda a peça, todos os problema dela, e sabendo, cada um, exatamente como funcionava dentro dela, o que fazia, qual a sua função, qual a sua responsabilidade. Isso foi muito importante para mim, pelo menos o resultado foi ótimo.²⁵⁸

Quando **dirigimos** “Ratos e Homens”, **acreditávamos** que o despojamento, a simplicidade, fosse o objetivo final de todo artista. Agora acreditamos que se trata tão somente de um estágio. A simplicidade conduz apenas ao naturalismo. Chapetuba não é naturalista. Vianna, elaborando seu texto, não hesitou diante da necessidade de uma elaboração literária do diálogo. O seu texto ditou o estilo da encenação: o realismo teatral. De todos os estilos “ilusionísticos” este é o que pode mais energicamente atingir o espectador. E, transmitir o conteúdo de “Chapetuba” ao espectador, **foi o princípio básico de nossa direção.**

Paralelamente à criação de uma dramaturgia brasileira precisamos desenvolver os nossos estilos da representação. Realismo é realismo em qualquer parte do mundo. Mas em cada país ou região, tem a sua fisionomia diferente. Estamos procurando a fisionomia do nosso realismo teatral. Valemo-nos da experiência de Stanislavsky, de Kazan. **Porém, tenha os defeitos que tiver, o nosso trabalho não será nunca uma reprodução, uma cópia. Erraremos os nossos erros.**²⁵⁹ [grifos meus]

Esse curto depoimento tanto de Boal quanto de Vianinha dá conta da noção do trabalho coletivo e o que isso acarretou no sentido de conscientização de sua potência

²⁵⁶ Ibidem, p. 133 - 134.

²⁵⁷ Ibidem, p. 163.

²⁵⁸ VIANINHA. *Do Arena ao CPC*. In Peixoto, Fernando (Org). Vianinha. Teatro, Televisão, Política. São Paulo: Brasiliense. 1983, p.39.

²⁵⁹ Entrevista com Augusto Boal. Correio da Manhã. 06/3/1960.

transformadora e ao mesmo tempo, dos limites que já foram identificados no realismo e da própria forma dramática. Não é à toa que depois dessa peça, Vianinha escreve *A Mais-valia vai acabar, seu Edgar*, uma peça épica.

No discurso de Boal, é interessante observar como ele fala na primeira pessoa do plural, mesmo quando se refere a uma função teatral que seria objetivamente individual: a de dirigir. Neste sentido, ele usa o termo “dirigimos” e também coloca claramente que “precisamos” de “nossos” estilos e que “erraremos” mostrando a unidade do grupo dentro desse projeto.

Para melhor entendimento do Seminário, observemos abaixo sua estrutura:

I Prática: a- técnicas de dramaturgia; b- análise e debates de peças.

II Teoria: a- problemas estéticos de teatro; b- características e tendências do moderno teatro brasileiro; c- estudo da realidade artística e social brasileira; d- entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro.

III Burocrática: a- seleção e encaminhamento de peças escritas no Seminário; b- divulgação de teses e resumo dos debates competiriam a Secretaria do Seminário²⁶⁰

O aprendizado Gassner/Piscator estava presente mostrando que um dramaturgo não está isolado do mundo, mas precisa escrever com os pés dentro de sua realidade, por isso a necessidade do debate sobre a conjuntura nacional e as temáticas trazidas pela rua não podiam ser separados dos processos de criação. Os teóricos e dramaturgos do teatro e da política tinham de ser incorporados ao debate, mas a partir desta realidade brasileira, nada mais exemplar que essa metáfora de Boal, misturando-os com feijoada e caipirinha.

Fazer teatro era também lutar pela transformação. Se isso podia estar apontado desde o início com a criação do TPE e sua fusão com o Arena, agora era o momento de se aprender como fazer.

Enquanto as outras companhias, sem muito para dizer de autêntico, comercializavam a sua forma, o Arena comercializava seus conteúdos, usando no público sua área mais urgente de indagações pelo mundo. Os problemas que menos distância possuíam da realidade social formam

²⁶⁰ MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro*. Arena de São Paulo: Brasiliense. 1984, p. 33.

abordados. As mediações longínquas foram abolidas.²⁶¹

Nesse momento, Boal também vai dar aula de dramaturgia na EAD, Escola de Arte Dramática, o que se torna um momento muito especial para ele do ponto de vista da sistematização dos seus conhecimentos. Uma capacidade de identificar para estruturar suas descobertas, um método dialético de aprender ao ensinar e ensinar aprendendo. Essa capacidade maiêutica foi e é um dos princípios do diálogo e do próprio processo de criação de Boal, que vai ser incorporada na metodologia do Teatro do Oprimido. De acordo com Boal:

AB: Bem, eu lembro que para mim foi um período muito importante porque na medida que eu ensinava eu começava a entender muito mais coisas também. Aquela estória de que o professor aprende mais que o aluno ensinando. Porque o aluno, na relação... Não era o caso de dramaturgia não, mas normalmente existe a relação intransitiva - que o professor dá e o aluno recebe -, existe um que produz e um que consome. E na dramaturgia não era assim porque obrigatoriamente eles tinham que escrever. Eles tinham que produzir peças de teatro, mas o fato de ser obrigado a coordenar o curso de dramaturgia, me obrigava também a coordenar as ideias na cabeça também. A sistematizar. Eu acho que os livros todos que eu escrevi - eu escrevi já uma quantidade enorme todos eles eu acho que tem um pouco origem também nessa metodização que eu fazia. A escola me obrigou a metodizar mais, a sistematizar, a ter clara as coisas porque não eram só para mim. Era escrever claro para que outros pudessem compreender e usar, utilizar eventualmente. Então, eu acho que os meus livros indiretamente - você estava falando de irradiação de efeitos, e irradiou efeitos para mim também. Eu acho que se eu não tivesse ido para a Escola de Arte Dramática, se ela não tivesse acontecido, existido, eu não sei se eu teria escrito os livros como eu escrevi, entende? Eu não sei se eles são bons ou maus, mas eu sei que eles seriam menos bons (se são bons) e piores (se se maus) se não houvesse a EAD. Eu acho que a EAD me ajudou muito a clarificar as ideias e a metodizar a exposição das ideias. Eu acho que isso foi para mim um efeito muito salutar que eu devo ao Alfredo. (Ao Alfredo e aos outros professores, mas fundamentalmente a ele que foi o idealizador de tudo. Mas aos outros todos que me ajudaram.²⁶²

Esse aprendizado que Boal vai aos poucos sistematizando, bem como suas conclusões nas propostas dramatúrgicas vai se formando, fruto dos estudos nos EUA e de influências marxistas, que agora com a realidade se impondo, poderia ser experimentada na práxis. Aqui não analisarei os pontos que são expostos nos grandes debates acerca das poéticas de Aristóteles, Hegel e Brecht, em que Boal expõe no Teatro do Oprimido, mas acredito que um depoimento fundamental é o de Lauro Cezar

²⁶¹ VIANINHA. Oduvaldo. Org Fernando Peixoto. Ed. Brasiliense. SP. 1983 p. 91-2.

²⁶² BOAL, Augusto. Augusto Boal. [nov. 1986]. Entrevistadora: Ilka Marinho Zanotto. (Para a revista Dyonyosos).

Muniz ao revelar um pouco sobre a sistematização Boal e a conexão desse processo com o do marxista John Howard Lawson:

Lauro Cezar Muniz Diante de um troço teatral com uma peça de sua autoria, “José, do parto à sepultura”, não hesitou no conselho: “façam o que eu digo, mas não façam o que eu faço”.

Esse era o Boal na sua autocrítica e honestidade pessoal! Ao mesmo tempo lançava a edição “Revolução na América do Sul” sua primeira grande peça, e nos disse: “convido todos para o lançamento, essa peça é melhorzinha...” Para ilustrar suas aulas exibia filmes expressionistas (“O gabinete do Dr. Caligari”) e mais tarde, baseados em peças do Brecht, autor que cultuava, sua referência maior.

Nas aulas da EAD Boal nos abriu a sua grande descoberta! Um sistema riquíssimo, de análise e construção dramática, fundamentado na dialética hegeliana, que ele aperfeiçoou, a partir de um insight de John Howard Lawson, um teórico americano marxista. Tempos depois acabei por ler o livro básico do Lawson e entendi que Boal havia dado vários passos à frente, aperfeiçoando mesmo a teoria do crítico americano. É um processo de riqueza espantosa, porque não estabelece regra de feitura de peças teatrais, ao contrário, estabelece um método não apenas para nortear a construção de peças teatrais, mas também para pensar a ação dramática em toda sua extensão.

Um ano depois o Boal dirigiu “A Comédia Atômica” uma peça de minha autoria. Participei dos ensaios de mesa e vi como Boal orientava os atores a pensar cada cena a partir da dialética que a tinha gerado. Estava completo o quadro da eficiência de seu método e, ainda mais, nossa cumplicidade, amizade e admiração.

Boal foi o primeiro homem de teatro, de nosso país, a pensar o fenômeno cênico a partir do materialismo histórico e dialético. Outros teóricos já haviam esboçado algumas linhas sobre o tema, mas Boal teve a primazia da ação prática a partir de suas peças, seus espetáculos e, principalmente, como pensador e criador original de formatos teatrais que ultrapassam os limites do palco e da sala de espetáculo: criou o sistema Curinga, o teatro jornal e o teatro do Oprimido.

Onde eu pude beber mais informações da genialidade do Boal foi mesmo em suas aulas de dramaturgia. O sistema proposto pelo mestre Boal, parte da tríade hegeliana, tese, antítese, síntese e mostra que se dramaturgia é refazer objetivamente a vida no palco, é possível compor vidas e relações de personagens a partir da dialética, fazendo a inter-relação de dinâmicas que se contradizem. Ao mesmo tempo, Hegel tem toda uma poética que facilita essa ponte entre sua dialética e a estrutura dramática.

Em resumo, o que Boal propunha nessas aulas: teatro é conflito, ou seja, de um lado um personagem com uma vontade nítida e objetiva, de outro lado o antagonista também com uma contra vontade objetiva e clara. Esses dois entram em choque - tese / antítese - gerando uma evolução dinâmica nesse conflito, que cresce até certo ponto em que há um salto de qualidade nessa relação.²⁶³

Esse momento do *Black-Tie* – Chapetuba – Revolução é praticamente onde se passa formaliza o **Tudo ao Mesmo Tempo Agora** – passando do naturalismo- realismo

²⁶³ BASBAUM. Hersch. Lauro Cesar Muniz. *Solta o Verbo*. Coleção Aplauso Perfil Imprensa Oficial SP. 2010, p. 53.

– épico. Isso acontece não só pelos estudos que estavam realizando, pela forma do trabalho coletivo de produção, mas também pela conjuntura que se impunha desde o governo Jango – reformas de base, mobilização e greves, revolução cubana entre outras.

Os Seminários se multiplicam no Rio e São Paulo, a proposta é ampliada, a semente germina. Dessa forma, a dialética era não só teorizada, mas vivenciada, respirada e impregnada. A forma e o conteúdo da necessidade de se transformar se concretizava. Os desafios da relação entre estética e política estavam pulsando, ser estético sem ser político? Ser político sem ser estético? Como poder-se-ia relacionar esta questão? O épico conectado com tudo isso era uma das respostas, não como cópia ou modismo dos ensinamentos de Brecht e também Piscator, mas como descoberta.

A grande originalidade (do Arena), em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando, mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste “engajamento” – palavra lançada pouco antes por Sartre – é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los.²⁶⁴

De acordo com Peixoto (1980):

Os trabalhos têm ido bastante bem. Quer dizer, inicialmente, nós fundamos o Seminário só em São Paulo, foi o primeiro... depois foi fundado um outro Seminário com alunos da EAD, lá em São Paulo. Um terceiro em Porto Alegre, feito pelo Rugero Jacobbi, que continua trabalhando bastante. E um quarto aqui no Rio, fundado por nós também, e parece que ainda um quinto na Fundação Brasileira de Teatro.. Quer dizer, eu posso me referir apenas ao de São Paulo, os 2 de São Paulo, e ao aqui do Rio. **O trabalho tem ido muito bem – o problema é que como nós estamos, não apenas na dramaturgia, mas em todo o teatro brasileiro, numa fase de pesquisa, numa fase experimentação, nós não podemos oferecer nenhuma fórmula ao autor novo – o autor é que tem, de alguma forma, de discutir o que é que os críticos de teatro disseram, o que é que os filósofos escreveram sobre teatro. Tem que discutir Hegel, tem que discutir Aristóteles, tem que discutir Brecht, mais atualmente Piscator e outros.** E cada um dentro desse trabalho, dentro dessa discussão, dentro desse debate, então, procura formular uma nova maneira sua, sua nova maneira pessoal de escrever teatro, que estará ligada de uma forma mais atuante sobre a sociedade hoje, quer dizer, ao tempo de hoje. **Então o trabalho é um pouco assim de pesquisa mesmo, é um trabalho que depende muito dos autores. Só que os autores tem que procurar estudar o que já se fez e procurar estudar a sociedade, e procurar então uma nova fórmula, uma nova maneira de escrever teatro atualmente – quer dizer, não existe o que vulgarmente se chamou**

²⁶⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.63.

de *play writing* americano aqui, né? Nós não tentamos fazer “peça bem-feita”, não tentamos descobrir uma maneira, um formulário de como escrever uma peça, uma receita, não tem nada disso. Quer dizer, nós procuramos justamente uma pesquisa. Saber o que foi feito antes e tentar de que maneira nós vamos transmitir as nossas ideias, as ideias deste momento, necessárias a este momento, e de que maneira vamos torná-las teatrais, quer dizer, essa pesquisa é uma pesquisa mais coletiva e ao mesmo individual. Não tem um caminho pré-fabricado, não tem um caminho formulado. Nesse sentido eu acho que os Seminários estão caminhando bastante bem, quer dizer, cada autor tem... Procura uma forma sua e procura as suas próprias ideias. Então há ainda uma certa desorientação. O próprio Vianna estava ainda há pouco, metendo o pau na própria peça dele, e eu sou forçado a defender... A peça dele não é apenas uma reportagem. Eu acho que tem um conteúdo de ideia também muito grande e que unifica a peça. Agora, evidentemente, como peça foi escrita ainda num período de amadurecimento até artesanal, esse conteúdo de ideia e esse conteúdo de emoção ficam as vezes um pouco desligados um do outro. Mas a peça tem uma ideia, a peça não é apenas reportagem. E procura associar não apenas o problema do futebol em si. A peça tem um macrocosmo muito mais importante, que é o problema da própria sociedade. Evidentemente, a relação entre o microcosmo da peça e o macrocosmo social não está bem evidenciada. Não está seguramente evidenciada. Mas, de qualquer maneira, não é uma peça apenas *emotive*, é uma peça que termina inclusive com uma ideia muito clara. E que seu não é mais incisivo justamente pela forma adotada, a forma de teatro dramático, que não permitiria uma análise mais profunda do desenvolvimento de um processo que o Vianna quis fazer na sua peça.²⁶⁵ [Grifos meus]

O objetivo é a integração maior do teatro com a população. Vamos fazer, eu e elementos do Seminário (alguns, não todos), verdadeiro teatro político. Escolheremos temas e problemas sociais mais sérios, de maneira a atingirem o maior número de espectadores. Queremos uma plateia popular, a que não possa pagar cem cruzeiros ou mais por uma entrada de teatro. Será uma tentativa de teatro não emocional. Semelhante ao trabalho de Piscator (mais do que ao de Brecht). Utilizaremos mesmo, a maneira de espetáculos de Piscator: telas de cinema em cena, etc. As peças serão escritas por equipes. Duas já estão certas: O que sabe você sobre o Petróleo? (utilizaremos material do livro de Gondin²⁶⁶ e de outros), e Vida, Paixão e Morte do Presidente Vargas.²⁶⁷

Esses trechos de entrevistas mostram os desafios do estudo e da necessidade de conhecer o que é teatro e a realidade em que este desenvolve para poder criar algo a partir do velho, transformando-o em novo, mas com a cara e a coragem de hoje. Assim, torna-se muito claro o salto que o grupo está dando no dramático, seus limites para essa sua situação, para o épico. Essas descobertas, esses processos dialéticos que aconteciam foram de grande riqueza para o futuro do teatro e para os desafios de lidar com a “engrenagem” do teatro. Havia uma pesquisa sincera e real na busca de alternativas para novas situações e conjunturas que o Brasil vivia naquele momento.

²⁶⁵ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos. Vianinha*. (entrevista Rádio Mec 1960). Hucitec. 1980, p. 41-42.

²⁶⁶ Livro nacionalista de 1955 sobre o petróleo no Brasil

²⁶⁷ BOAL, Augusto. *Hamlet, o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p. 179.

Esses caminhos, inclusive, proporcionaram uma divisão, que foi a criação do CPC com a ida de Vianninha e Chico de Assis, que acabam ficando no Rio de Janeiro, desembocando no “A Mais-valia vai acabar seu Edgar” e o Arena, em São Paulo, com Boal e Guarnieri.

Foram maneiras diferentes de responder à questão. Não foi uma racha de uma oposição. Boal e Vianinha realizaram projetos posteriores como as aulas no Seminário de Dramaturgia na própria UNE, no Rio, a convite de Vianninha. E a própria direção Boal para o show Opinião, pós-golpe, e que foi apresentado no Arena de São Paulo.

Augusto Boal comenta:

A cisão do Arena foi fraternal, produto de divergências em nossas ideias e não de conflitos em nossos afetos. Continuamos amigos, torcendo pelo sucesso uns dos outros; continuamos nos ajudando mutuamente e o Arena recorreu a Chico de Assis para nos salvar da crise financeira: “O Testamento do Cangaceiro”. Mais tarde, quando o CPC quis ter seu Seminário de Dramaturgia, foi a mim que recorreram como professor; uma vez por semana ia ao Rio, em Trem de Prata, ensinar carpintaria teatral.²⁶⁸

Sobre isso, Albertina Costa Comenta:

Boal sempre gostou muito do Vianinha. Separação não por que Boal não apoiasse o CPC. Ele acreditava na importância do trabalho nunca fez essa restrição de ser ligado ao PC, nunca falou isso para mim. Ele acreditava no trabalho deste mesmo sendo conectado ao PC. A diferença esta no caráter semi-amador do CPC e profissional do Arena .Mas Boal não queria abandonar o trabalho profissional tinha pés na terra que tinha de administrar e coordenar o Arena.

Boal continuou em contato com Viana, indo dar seminários no CPC, cedendo o teatro de Arena e mais tarde, em 1964, dirigindo o Show Opinião. (Entrevista - Albertina Costa)²⁶⁹

Livros são uma dificuldade. Uma biblioteca muito grande. Uma biblioteca muito grande. Desde o capital, os livros outros, não só marxistas... . Muita coisa de teatro. Tínhamos muito do Fundo de Cultura Econômica que traduziu muita coisa boa para o espanhol, economistas latino-americanos como Raul Prebisch ou Ainda Max Weber.

Boal tinha livros de Antropologia, graças a ele li *Growing up in Samoa* da Margaret Mead. Tínhamos Celso Furtado, Caio Prado, Nelson Werneck Sodre, Antonio Candido

Serei incapaz de enumerar a biblioteca daquele tempo, posso lembrar dos livros que ele me emprestou e que me marcaram como “*On the road*” ou Margareth Mead ou ainda Stanislavsky mas não saberia dizer quais foram

²⁶⁸ BOAL, Augusto. *Hamlet, o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p. 179.

²⁶⁹ COSTA. Albertina. Albertina Costa. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho do entrevistado. Gravação de celular.

importantes para ele.

Livro em casa de uma biblioteca que tinha livros dos dois que se tornou obviamente comum.

Boal: Brecht teatro completo em francês, Sartre, muito, alguns romances. (livro lançado Brasil sobre Cuba, deve ter sido esse *Furacão sobre Cuba* (escrito juntamente com Fernando Sabino e Rubem Braga) Piscator, Stanislavski, Artur Miller, Aristóteles, Gassner, Hegel, Langston Hughes, Eric Bentley. Muitas peças de teatro: Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugenie Oniel, Shakespeare, James Baldwin, uma lista infindável *On the road* James Baldwin, *Look back in angel*, do John Osborne, Lazarillo de Tormes e outros

Albertina: Vários livros Marx (Capital entre outros), Lukács, Lênin, Marcuse, Franz Fanon, Ernest Bloch, Erich From, Lucien Goldman, Adorno, Merleau-Ponty, Hegel, Benjamin, Ernst Cassirer, Levi Strauss...As. Revista Civilização brasileira e Brasiliense.

Ele se preocupava com o contexto social das peças, Molière, Martins Pena, Maquiavel e lia sobre isso. Não lembro que fosse a Maria Antônia, tudo era muito perto, Arena, faculdade casa, morou na Caio Prado e na Amaral Gurgel depois moramos no viaduto Maria Paula e na Martim Francisco, ao contrário eram essas pessoas que iam ao Arena.

Achava realismo socialista pobre, mas penso que ele se interessava mais por autores ou argumentos que abriam possibilidades novas. As influenciado não estavam apenas em teorias ou escritos. Por exemplo, ficou muito impressionado com a visita do cenógrafo José Svoboda ao Brasil, Bienal de 1961.²⁷⁰

Aqui, incluo algumas informações da estada de Sartre no Brasil.

Quando Sartre teve no Brasil, foi feito um debate no teatro Natal e teve uma mesa que tava o Boal, o Sartre e o Zé Celso Nesse debate, Sartre falou de suas intenções em *L'Engrenage*. Teria procurado mostrar a inutilidade das ações conciliadoras entre os líderes revolucionários e o imperialismo. Sartre afirmou que a ação se passa num país imaginário, e o auditório riu, com o esclarecimento de que podia ser também Cuba ou o Brasil.²⁷¹

O líder vitorioso quis temporizar, e o que o substituiu foi pelo mesmo caminho. Eu procurei mostrar, assim, que, enquanto o país é vítima do imperialismo, nenhuma orientação reformista resolve. Para ser fiel às intenções de Sartre, Augusto Boal - empenhado desde os tempos do Teatro de Arena no desenvolvimento de uma dramaturgia que fosse política -, na montagem brasileira, pensara terminar o espetáculo com um discurso didático, mas concluiu depois que era desnecessário, pois o público compreenderia claramente o problema. Sartre concordou que era inútil o discurso, pois eram óbvias as implicações da trama, **então esse debate todo sobre a questão do colonialismo, do neocolonialismo, do Fanon, esse**

²⁷⁰ A visita de José Svoboda na Bienal de São Paulo. Svoboda, talvez o maior cenógrafo do século 20.

²⁷¹ SARTE: a verdade do teatro é a instauração do escândalo. *O Estado de S Paulo*. 2 de set. de 1960.

debate já existia?²⁷²

Esse debate do neocolonialismo, Sartre, Fannon já existia. Tinha o Fannon em casa. Que eu me lembre, ele não falava muito disso, de coisas ahh... de coisas teóricas e assim, em geral, colonialismo ou imperialismo, etc. Ele falava muito mais disso relacionando sempre com o teatro. Então, ele não era uma pessoa que ficava soltando nomes...

Agora ele lia muito, exatamente o que ele já tinha lido em 60, eu não sei te dizer. Ele lia muito, ficava estudando em casa. (Entrevista - Albertina Costa).²⁷³

Aqui também se indica claramente que os debates sobre marxismo versus existencialismo, feminismo, colonialismo e neocolonialismo já estavam presentes. Temos opiniões que também eram de críticas às diretrizes convencionais dos Partidos Comunistas em todo o mundo, além claro, da presente e grande influência que teve a Revolução Cubana.

O desafio maior do Seminário era acontecer fora de suas quatro paredes, em que tivemos propostas diferenciadas – vide CPC e Arena – mas essas eram tentativas que buscavam fundir conteúdo e a forma teatral dialeticamente em um intenso processo de pesquisa.

A proposta brechtiana, por mais que não seja somente Brecht, estava em curso num país periférico. Os dilemas da continuidade dos procedimentos eram latentes com as radicalizações das ruas e das forças conservadoras que desembocariam no golpe cívico-militar de 1964, como continuar essa busca? Como romper com os dilemas palco-plateia para poucos, para uma plateia não-popular? Como pôr a questão da participação em todo o processo de produção cultural? De acordo com Boal: “Há que se procurar sempre formas novas? Claro que sim: a realidade é sempre nova. Mas não devemos correr como bobos em busca da última moda. Devemos responder com formas novas aos novos desafios da realidade”²⁷⁴

Ainda segundo o dramaturgo:

Falta agora tentar uma ligação entre forma e conteúdo. Sartre, analisando Brecht, afirmou que pretende, como este, criticar a sociedade na qual vive o

²⁷² ROMANO, L. A. C. *A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. 2000. 323f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Campinas: SP [s.n], 2000.

²⁷³ COSTA, Albertina. Albertina Costa. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho do entrevistado. Gravação de celular.

²⁷⁴ BOAL, Augusto. *200 jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1988, p. 15.

homem moderno, expondo os processos pelos quais essa sociedade e esse homem se desenvolvem. **Mas quer também fazer o espectador participar integralmente da experiência do homem deste século, porque é ele, o espectador, que o vive. Este me parece ser o grande caminho do teatro moderno. Pouco importa se vou para ele ou não: importa que gostaria de penetrá-lo.**²⁷⁵ [grifo meu]

O Arena, junto agora com Boal e Guarnieri, mas sem Vianinha, em sua luta contra a “engrenagem” dentro desta “linha de produção” já tinham questionado a forma de atuar e quem pode ser ator. Agora foi o momento de questionar quem pode escrever e o que se escreve, forma e conteúdo. Incrivelmente, nestes anos de 1958, quando realmente começa o Seminário até 1960, é quando se aproxima das formas Épicas. Mas como se sabe, o capitalismo está sempre pronto a todo momento para incorporar os novos produtos, por mais rebeldes que possam parecer.

Dessa forma, estes novos produtos, o autor e o texto nacional, também passam a ser incorporados e assumidos pela engrenagem, o que lhe retiraria um tanto de seu caráter revolucionário uma vez que passa a ser utilizado também pelo grupo “oposto”, de modo que o próprio TBC passa a fazer espetáculos de autores nacionais. Portanto, por mais necessário e importante que fosse ter o rosto e a história do “povo” brasileiro, proletários, estudantes, jovens, negros, camponeses, entre outros personagens que não tinham vez. Agora eles eram facilmente incorporados na máquina de moer carne. Então, a grande proposta que se achava revolucionária virou “calça jeans”.

De acordo com o artigo *Balanço do ano teatral*, publicado pelo jornal Estado de São Paulo: “Desde o que se iniciou a renovação do teatro paulista, 1960 foi o primeiro ano em que os originais brasileiros despertaram maior interesse que os estrangeiros, tanto junto à crítica como junto ao público.”²⁷⁶

Se até um grande e conservador jornal assume o valor dos “originais brasileiros” o que se pode dizer sobre sua capacidade de ser transformador? A engrenagem é maior e mais complexa do que se pensa. E o fato de fazer obras nacionais se tornou o novo “fetiche” para o mercado, contribuindo assim para o Arena sobreviver, talvez tendo consciência ou não desses limites. Mas mesmo assim, não abre mão de criar coisas novas, poderia dizer que somente “aceita” o fetiche e fica nele. Afinal, existe a

²⁷⁵ BOAL, Augusto. *Explicação*. In: *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Ed, s/d, p. 8

²⁷⁶ BALANÇO do ano teatral. *Estado de São Paulo*. 08 de jan. 1961.

necessidade de se sobreviver e também e chegava o momento de se tentar fazer algo além. Vem assim a etapa da nacionalização dos clássicos.

3.2 Nacionalização dos clássicos

Em setembro de 1962, estreia *A Mandrágora de Maquiavel* e se inicia um novo momento no Arena, uma nova pesquisa prática e teórica reforçando a busca por alternativas à engrenagem. Afinal de contas, o autor nacional já estava integrado.

Por outro lado, a vaga de autores nacionais que subira tão alto em 1960 e 1961 recuou nitidamente. Não mais de três peças brasileiras foram estreadas em São Paulo, em 1962. Parece que o público se cansou de determinadas constantes da dramaturgia nacional nos últimos tempos.²⁷⁷

Os Seminários continuavam no Arena e outros foram criados. Mas seriam necessários novos produtos e até mesmo entender o que representou esse momento de criar textos nacionais para mostrar a realidade brasileira. Mas somente textos brasileiros poderiam falar dos problemas e conflitos que o Brasil vivia? Os conflitos eram locais ou universais? Como romper a ideia de que para falar dos problemas, dos conflitos de classe que havia, da conjuntura, das reformas de base e dos movimentos sociais que se ampliavam, só poderia ser através de textos de brasileiros feitos sobre o Brasil. A proposta e o debate do universal no particular estava presente, como vimos nas teorias estéticas de Lukács. Estavam presentes e sendo debatidas. Aqui talvez também exista uma diferença importante ao CPC, trabalho que Boal elogiava por toda sua proposta política de ir ao povo, mas ao mesmo tempo criticava por muitas vezes se manter com a proposta vinculada demais ao PCB e de manter a ideia das duas burguesias, da conciliação de classe.

Enquanto o Arena buscou o universal no particular, nos clássicos, o CPC se manteve com o "universal no nacional", mantendo a ideia dos textos nacionais. Quais são as possibilidades de autores locais, periféricos falarem de questões universais? O trecho abaixo, ainda de Machado de Assis, acredito que esclarece bastante:

²⁷⁷ BALANÇO final do Ano Teatral, Estado de São Paulo. 01/01/1963

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea; é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. Gonçalves Dias, por exemplo, com poesias próprias seria admitido no panteão nacional; se excetuarmos *Os Timbiras*, os outros poemas americanos, e certo número de composições, pertencem os seus versos pelo assunto a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam; e excluo daí as belas *Sextilhas de Frei Antão*, que essas pertencem unicamente à literatura portuguesa, não só pelo assunto que o poeta extraiu dos historiadores lusitanos, mas até pelo estilo que ele habilmente fez antiquado. O mesmo acontece seus dramas, nenhum dos quais tem por teatro o Brasil. Iria longe se tivesse de citar outros exemplos de casa, e não acabaria e fosse necessário recorrer aos estranhos. Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do *Song of Hiawatha* não é o mesmo autor da *Golden Legend*, que nada ...tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é e perguntarei mais se Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e o Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, poeta essencialmente inglês.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês. Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um *scotticismo* interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveriam exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que de análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.²⁷⁸ [grifo meu]

De acordo com Roberto Schwarz em *Ora, alguém imagina Marx escrevendo O capital para salvar a Alemanha?*, essa observação sobre Marx se faz importante nesse momento, pois é desse período também que vai acontecer o Seminário Marx²⁷⁹, em que ocorreu a leitura de *O Capital*, que será uma obra marcante para as Ciências Sociais, na USP e no Brasil. Ele tem início no fim dos anos 50.

Alguns eram auxiliares de ensino, outros ainda estudantes: Ruth Corrêa Leite Cardoso, Fernando Henrique Cardoso, José Arthur Giannotti, Paul Singer, Octávio Ianni, Roberto Schwarz, Fernando Novais, Bento Prado Jr., Leôncio M. Rodrigues. E

²⁷⁸ ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Volume 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 804.

²⁷⁹ SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras.199, p.104.

depois teve uma segunda geração, mantendo Roberto Schwarz e agora também com Emília Viotti, Marilena Chauí, Sérgio Ferro, Ruy Fausto, João Quartim, Francisco Weffort, Lourdes Sola, Cláudio Volga, Paulo Sandroni e Beth Milan e Albertina Costa, esta última, companheira de Boal entre os anos de 1962 e 1966, também participou do Seminário de 1963 a 1968.

Com isso, havia a cada 15 dias o encontro na casa de um deles, ocasiões em que realizavam a leitura de cerca de 50 páginas, sendo este um espaço importante contra a vulgarização do marxismo do PCB, o impacto da revolução cubana como via não ortodoxa ao socialismo, a Guerra do Vietnã, e seu impulso ao pensamento crítico dentro do marxismo, uma vez que havia uma total ausência do estudo de Marx dentro da própria USP.

Foi criado um espaço institucional para se debater o marxismo de forma aberta e profunda, no qual haveria mais um espaço sem as influências das visões limitadas e repetidoras do PCB. Como já foi demonstrado em alguns depoimentos, a efervescência cultural era enorme e o Teatro de Arena, a Faculdade de Filosofia, de Ciências Sociais, da Maria Antônia, a EAD e os bares locais eram todos muito próximos. Além disso, o movimento estudantil era uma das grandes forças de mobilização naquela época. Abaixo, acrescento um depoimento do Schwarz e J. Arthur Giannotti:

E qual foi o peso do Seminário (Marx) em sua formação, em sua visão de mundo?

RS: Foi decisivo. Ao contrário do que diz meu amigo Giannotti, estudar Marx na época não era assimilar um clássico entre outros. Por um lado, tratava-se de apostar na reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea. Por outro, tomava-se distância da autoridade dos Partidos Comunistas na matéria, que promoviam uma compreensão bisonha de Marx, imposta como um dogma. Havia também a excitação de descobrir e afirmar a superioridade intelectual de um autor profundamente incômodo para a academia bem-pensante e para a ordem em geral. Na iniciativa do seminário havia algo de inusitado e também de precário, além de premonitório. Poucos sabiam alemão, não tínhamos familiaridade com o contexto cultural de Marx, a bibliografia moderna não estava disponível, para não dizer que estava desaparecida. De um ponto de vista universitário "normal", não estávamos preparados para a empreitada. Em compensação havia a sintonia com a progressiva radicalização do país, que entrara em movimento, e talvez com a corrente de fundo que levaria o mundo a 1968. Até certo ponto o despreparo foi uma vantagem, pois permitiu que enfrentássemos com espírito livre as dificuldades que a experiência brasileira opunha aos esquemas marxistas.

(...) Como os professores estavam em idade de escrever as suas teses, que no geral foram de assunto brasileiro, começou a se configurar no seminário a

distância entre a construção marxista e a experiência histórica do país. O seminário teve a força de não desconhecer a discrepância e, também, de não considerar que ela anulava a melhor teoria crítica da sociedade contemporânea. Era preciso refletir a respeito, ver o desajuste como um problema fecundo e, talvez, como parte das desigualdades do desenvolvimento do capitalismo. Marx não podia ser aplicado tal e qual ao Brasil, que, entretanto fazia parte do universo do capital. Estava surgindo o tema da reprodução moderna do atraso, segundo o qual há formas sociais ditas atrasadas que na verdade fazem parte da reprodução da sociedade contemporânea, em âmbito nacional e internacional. Embora a obra correspondente não tenha sido escrita, estas observações ligadas à experiência das nações periféricas têm relevância histórico-mundial, para uma apreciação sóbria e não ideológica das realidades do progresso, o qual é mais perverso do que consta. Quando chegou a minha vez de fazer tese e de analisar os romances de Machado de Assis, eu me havia impregnado muito deste modo de ver.²⁸⁰

Na obra *Sequências Brasileiras*, Schwarz diz o seguinte:

Dito isso, a contribuição específica do seminário veio por outro lado. Os jovens professores tinham pela frente o trabalho da tese e o desafio de firmar o bom nome da dialética no terreno da ciência. De modo geral, escolheram assunto brasileiro, alinhados com a opção pelos de baixo que era própria à escola, onde se desenvolviam pesquisas sobre o negro, o caipira, o imigrante, o folclore, a religião popular. Comentando o deslocamento ideológico dos anos 30 e 40, a que a Faculdade se filiava, Antonio Candido apontou a novidade democrática e antioligárquica de um tal elenco de temas. Este o quadro em que a ruminação intensa de *O capital* e do *18 Brumário*, ajudada pela leitura dos recém-publicados *História e consciência de classe*, de Lukács, e *Questão de método*, de Sartre, dois clássicos do marxismo heterodoxo, iria se mostrar produtiva. O fato é que a certa altura despontou no seminário uma ideia que não é exagero chamar uma intuição nova do Brasil, a qual organizou os principais trabalhos do grupo e teve repercussão considerável. Sumariamente, a novidade consistiu em juntar o que andava separado, ou melhor, em articular a peculiaridade sociológica e política do país à história contemporânea do capital, cuja órbita era de outra ordem. Com a parcialidade do estudante que aproveitou apenas uma parte do que ouvia e lia, exponho em seguida os argumentos que mais contaram para mim.²⁸¹

Acrescento agora uma entrevista com o próprio Giannotti, um dos criadores do Seminário, para que possamos entender melhor como funcionava aquele período, bem como os debates e também as participações diretas e indiretas de Boal e do Arena nesta discussão.

ENTREVISTA com José Arthur Giannotti

²⁸⁰ Entrevista Roberto Schwarz - Revista Pesquisa Fapesp, 2004. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/04/01/um-critico-na-periferia-do-capitalismo/>. Acesso em: 22/05/2015.

²⁸¹ SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras.1999, p.93.

Eu estou entrevistando as pessoas da época do Teatro de Arena, intelectuais, pessoas que estiveram naquela época, em toda aquela mobilização que teve, nos anos 50, 60, início de 70, que é até quando o Boal estava no Brasil.

JG: Disso aí eu lembro pouquíssima coisa, embora eu sei como isso foi importante. Eu sei que pra começar, eu volto por volta de 56, e fico muito impressionado com toda a movimentação que o teatro brasileiro estava vivendo naquele momento. É com a participação que já havia quando eu parti dois anos antes. E quando eu volto havia um monte de gente aparecendo, não era apenas no teatro, um antigo teatro.

E como que era, por exemplo, o pessoal fala que existia a participação, essas relações com o pessoal da Maria Antônia, com teatro de Arena, que existiam intelectuais que iam lá fazer palestras, o senhor saberia falar um pouquinho mais sobre isso?

JG: Existiam, as pessoas, a gente conversava com o Boal, que estava lá, o Gianfrancesco Guarnieri.

Vianinha também?

JG: Sim. E então havia lá uma peça, havia um diálogo, mais ou menos intenso, eu me lembro de ter feito uma conferência [início] no Teatro de Arena... Mas praticamente eu acho que do meu lado, a crítica é algo que eles estavam muito interessado era na crítica política ou filosófica, em particular a crítica ao marxismo... O que era possível absorver do marxismo e o que era necessário abandonar, entendeu?

No Marxismo?

JG: É no marxismo. E nos anos 50, Marx era um dos, a referência do pensamento era primeiro acertar as contas com ele. Então todos nós e você sabe o que é isso, todos nós temos dentro dos nossos horizontes alguma relação com Marx. Esse pessoal nos procurava em particular, para essa área resolver essas questões. E aí dependendo da posição política dele nós éramos mais críticos ou menos críticos. Eu me lembro que quando, se não falha a minha memória, quando ele saiu da Arena e começou participar em movimentos sociais, espantava-me, acho que antes 64, teve uma peça, fazer uma peça respeito da Mais-Valia, queriam q com a peça os operários tivessem consciência do que era exploração baseado na Mais-Valia

O Boal chega a falar em uma entrevista que eles também estavam debatendo a questão da alienação do ponto de vista do conceito marxista.

JG: Isso. Fazia parte da adaptação da mais valia. Eles queriam ter mais valia, buscar a consciência das pessoas. Eu me lembro, uma vez eu fui assistir a uma representação, e o público que depôs no debate: “me desculpem, eu tenho um contrato com patrão, ele me paga, eu pago em serviço dele, nós estamos quites.” É evidente que do ponto de vista do Marx, do ponto de vista mais rigoroso, a relação de compra e venda não aparece, nem pode aparecer comparação de desigualdade. Então a peça que vocês estão querendo, o efeito da peça que vocês estão querendo obter, é o efeito que é impossível, porque a representação no meu caso, isso não vai aparecer, a desigualdade da distribuição, do valor do trabalho. Essa é a partir das consequências que vocês podem tirar isso. E ali, a meu ver, então uma concepção muito abstrata, entendeu, do que poderia ser uma crítica de esquerda. Eu sempre me lembro do (O passar da hora no sepulcro) o pessoal no máximo o 1º volume do Capital, não lia o 3º volume, e queria partir do primeiro volume, que é onde

se dava o estudo das mais elementares do sistema capitalista, retirar daí a consciência política o que é absolutamente impossível.

Mas nesse período também, juntamente coincide um pouco com o Seminário de Marx, que o senhor estava junto, inclusive com a Albertina Costa que nesse período era a companheira do Boal, e o Boal chegou a participar em algum momento de uma reunião dessa?

JG: Chegou. O grupo do Seminário de Marx era basicamente um grupo de universitários, entendeu? Acontece que houve a partir do grupo que nós formamos, houve uma espécie de multiplicação entendeu, das mais diversas possíveis, então não sei se os outros grupos a Albertina participou, mas nós, nós víamos sistematicamente nos corredores da Maria Antonia/USP conversava junto com a Albertina, com o Boal.

Ontem também eu tive uma entrevista com Ottaviano Di Fiori, ele falou que nessa época também, além do seminário do Marx, tinha sido criado uma espécie de centro Karl Marx, que vocês faziam palestras também abertas a universidade.

JG: Eu não me lembro de ter esse Centro Karl Marx, mas a gente fazia muita, muita palestra, inclusive na época da tomada da Maria Antônia, eu era contra, eu sabia, a previsão que isso podia levar a um conflito muito grave, e quando eles ocuparam a Maria Antônia, e eu comecei a ser considerado reacionário, eu disse então: “meu caros, eu quero dá o curso lá”, e eles, alguns dias eu falei sobre Marx, o que eu estava entendendo do marxismo.

Mas esse curso tinha o pessoal do Arena também?

JG: Não, não tinha nada com Arena, era tudo ambiente, não sei se tinha gente que participava do Arena ou não, entendeu? Havia todo um clima de grande efervescência intelectual, a meu ver, muito cru ainda, e você pode pegar aqui a da Maria Antônia até a (Praça) República, passando pelo Arena, a biblioteca municipal.

E do ponto de vista teórico assim, além do Marx, porque naquela época após 56 estava tendo toda aquela releitura do stalinismo, a questão também do ponto de vista estético, existia algum debate em relação essa questão do Lukács, do Brecht, a gente sabe que teve muito...

JG: Havia, não só Marx, havia minha briga quanto ao Althusser, porque havia uma, como sempre a capacidade mimética dos brasileiros era enorme, então na hora que aparece Althusser, todo mundo vira althusseriano, do lado Roberto Schwartz aí um assento em Lukács, tá certo? O Michel Lowy também, enfim, havia uma enorme discussão das propostas do marxismo, e das opções, o grupo original do Marx terminou, não, leu, por exemplo, nós fizemos um Marx inteiro, depois nós vimos o Keynes. Estávamos iniciando, hum... Na ponta da língua.

Mas e do ponto de vista estético mesmo, mas o Lukács entra fundo na questão da estética, existia esse debate então em relação ao... Porque o Lukács ele dava um prego, ele mordida e assoprava essa questão do Stalin, ele ficava lá e cá, aí o pessoal.

JG: Vários deles.

É claro, mas na questão da estética, na questão da teoria da estética do Lukács, que é uma teoria, digamos, mais fechada, não tão aberta, existiam esses debates em relação às teorias do Brecht e do Lukács?

JG: É, existia esse debate e a importância justamente era como é que nós saímos do marxismo da terceira internacional, entendeu? Como eu já tinha passado pelo socialismo da França, então eu já vinha vacinado contra a burocracia soviética, havia um grupelho obviamente ligado ao Trotskismo, representados pelo Borges e pelo Rui Fausto, e depois, enfim, a nossa tendência de encontrar uma democracia.

E o Boal sempre criticou, inclusive, essas posições do partidão, dessa aliança com a burguesia nacional e tudo mais?

JG: É, o problema todo, se você pegar essa época, a crítica, ela estava germinando, mas ela não se configurou numa crítica realmente consistente, tá claro? É o problema no Brasil justamente nesse momento, você tem uma enorme floração de novas ideias pelo caminho com a construção de belas peças, belas obras de arte, assim por diante, a configuração geral dada pela sociologia ou pela filosofia ao meu ver, não veio, muitos vão dizer, que o livro de Florestan sobre a crise, era o máximo, eu acho que pelo contrário, é um livro que fecha a dinâmica e não abre justamente para o que vinha depois. Foi o último, aquele que ele fala da crise.

Ah tá, mas também não tem a ver com a própria questão da ditadura, que a ditadura veio e quebrou tudo?

JG: Claro, também, e veja bem, tanto que nós não estávamos, a minha geração, por exemplo, não acreditava muito na possibilidade de uma ditadura, os últimos seminários do Marx, o Ramos, o pai do Ramos, não me lembro o nome dele, apareceu e nos contou como estava sendo, que tinha instalado a ditadura portuguesa, e nós ficamos meio apreensivos. O Cruz Costa que era muito mais sabido do que a gente, nos advertia muito “Vocês estão caminhando para uma radicalização que pode levar à ditadura”.

Os textos sei que tinham da civilização brasileira, aqueles textos todos do marxismo. O Walter Benjamin já tinha algo?

JG: Tinha *A obra de arte na reprodutividade técnica*, né, que é aquele mais conhecido. Isso é obviamente, mas os trabalhos, os outros trabalhos de Benjamin que são importantes, a gente não conhecia, e eu esqueço também, foi tanto trabalho de tradução, veio bem posterior, a gente lia basicamente os textos ou em tradução espanhola, ou francesa, ou quem podia, lia no original.

Gramsci.

JG: Gramsci é uma invenção, sobretudo dos cariocas.

Do Carlos Nelson Coutin?

JG: Ele penetra no Brasil pelos cariocas.

E dos franceses marxistas, assim Lucian Goldman, Merleau Ponty, já tinha alguma coisa?

JG: Sim, obviamente que Merleau Ponty, não você não vai dizer que Merleau Ponty é marxista né?

Não, não, sim, mas, estava entre os pensadores da época...

JG: Não, veja bem, eu mesmo fui assistir as aulas Merleau Ponty, depois a gente, o Weffort tinha passado pelo Brasil, nós o conhecíamos, portanto, e quantas eu fui ao colégio de France, e depois saímos juntos Merleau, Weffort, e íamos pra casa do Weffort e jantávamos, e conversávamos muito,

portanto, Merleau era importante, estávamos todos interessados em trazê-lo pro Brasil quando o Merleau morreu, mas não esqueça que mais tarde Rancière, que veio nos dar o curso sobre Feuerbach imaginando que ele vinha pra África, aí nós aproveitamos para cair em cima dele.

E o Goldmann, porque o Goldmann tem uma crítica sobre a questão estética.

JG: É, o Goldmann foi importante, eu me lembro, a (Editora) Lupe e eu fizemos uma tradução de um livro dele, era muito mal feita, e era uma pessoa importante, mas o problema do Goldmann, do meu ponto de vista, é que do ponto de vista lógico ele era insuficiente, e como eu tinha a formação no Brasil e como eu estava muito interessado em filosofia da lógica, o que me interessava mesmo era saber o estatuto da contradição, o estatuto (relações) sociais e assim por diante entendeu?

Sim, e o Raymond Williams, já tinha alguma coisa dele também?

JG: Não, o Williams tinha muito pouco (Entrevista - José Arthur Giannotti)

Como já foi comentado em vários depoimentos, esse era o “espírito do tempo”, essa “estrutura de sentimento” em que o debate sobre o marxismo, suas “adaptações”, “deslocamentos” para os países periféricos era presente. E o Teatro de Arena era um centro cultural, um centro de debates. Praticamente após todos os espetáculos ocorriam os debates.

Intelectuais, como Anatol Rosenfeld, Roberto Schwarz, Fernando Henrique, J. Arthur Giannotti, Ottavini, Florestan Fernandes, Paul Singer, entre outros, estavam presentes e debatiam as propostas estéticas e políticas que eram apresentadas.

Como fazer um teatro crítico e construir alternativas reais para a engrenagem? Isso não somente do ponto de vista estético, mas concretamente político, vide a participação de vários de seus integrantes não só no PCB, mas também em organizações de guerrilha.

O trabalho coletivo continuava, as apresentações em sindicatos e outros espaços também. Mas agora, entrava-se na etapa da Nacionalização dos Clássicos, ou seja, a concepção de que seria possível aproveitar grandes obras teatrais para que fossem apresentadas nos países da periferia uma vez que são universais. Essa foi uma iniciativa que foi realizada em alguns países de América Latina, como Argentina, Cuba e outros. É importante destacar um ponto fundamental: essa prática de adaptações é algo muito

realizado por Piscator, que usava textos clássicos e os reescrevia dando estruturas épicas, muitas vezes, alterando pontos fundamentais da história original. Como é mostrado no capítulo dois do presente trabalho.

Reproduzo este trecho novamente devido à sua importância:

Será possível transformar cada peça em um instrumento para reforçar o conceito de luta de classes, para aprofundar a visão revolucionária em necessidades históricas... Desta forma, uma grande parte da literatura mundial pode ser feita para servir à causa do proletariado revolucionário, assim como o conjunto da literatura mundial pode ser utilizado para a finalidade política de propagação do conceito de luta de classes.²⁸²

Neste caso, foi feito sobre a peça *Shepwell*, de Lope de Vega, enquanto no Arena, se iniciou com *A Mandrágora*, de Maquiavel; *O Melhor Juiz o Rei*, de Lope de Vega e *Tartufo*, de Molière. Desta maneira, reforçando um ponto que já foi colocado e que acredito não se tratar de mera coincidência.

Praticamente todas as peças não nacionais apresentadas pelo Arena, principalmente as dirigidas por Boal, eram estudadas no *March of Drama*, curso dado por John Gassner, com Piscator, na *New Scholl of Social Research* e depois na Columbia e, em sua última universidade, na Yale.

E ele falava do Gassner, ele falava do Jonh Gassner?

Falava demais do Gassner, a primeira vez que eu ouvi falar do Gassner foi através de Boal, e ele exemplificava demais com Gassner que foi professor dele.

Pois Gassner, tem um livro de 800 páginas (*Producing the Play*), é uma bíblia, onde ele fala desde o teatro Agit propaganda, do teatro moderno, dramático, épico, fala do Piscator, porque o Gassner deu aula junto com o Piscator nos Estados Unidos.

Então, falando do Piscator, o Piscator ele comentava muito, o Boal, Piscator ele falava, era como uma pessoa presente, e Brecht, claro, Brecht estava toda hora, ao lado disso ele trabalhava muito Stanislavski também, e ele, por exemplo, uma coisa que sempre comentava, comentou várias vezes, é que quando ele fez o curso ele escreviam peças, ele fez curso de dramaturgia, mas quando eles escreviam a peça eles tinham que encenar, eles próprios dramaturgos tinham que fazer encenação, é isso que ele falou pra nós, você acha estranho?

²⁸² PISCATOR, Erwin. *Briefe New York 1939-45*. B & S. 2012. p. 173.

Não, é, tem uma lógica, é interessante, você via na prática.

Eu acho que aí que ele se tornou diretor, né? (Entrevista – Nanci Fernandes).
283

Nessa entrevista se confirma como a prática do Seminário realizado por Gassner/Piscator influenciou Boal, prática semelhante como já apontado no capítulo dois e também em vários momentos, com Boal colocando o próprio Piscator.

A prática realizada nessa nova etapa é bastante épica e de uma impregnação maior de práticas teatrais do épico, não de Brecht, mas de Piscator. Como já foi colocado acima, a prática de utilizar um texto clássico e alterá-lo de forma a contemplar e teatralizar os conflitos de classe era comum. Tanto Piscator como Brecht eram contemporâneos, mas Piscator não escreveu nenhuma peça, não era um dramaturgo, mas ele foi responsável por inovações incríveis ainda nos anos 20, na Alemanha.

Piscator entendia a importância de se ter conhecimento sobre as novas técnicas que estavam sendo descobertas para poder provocar uma relação mais viva com a plateia, usando música, palavras, imagens, movimentos. Ele estudou *cabaret* populares e técnicas de montagem de cinema e a própria divisão de quadros e canções. Fez o que depois ficou conhecido como Teatro Político – *Zeittheater* – Teatro da Atualidade, misturando cinema, jornalismo e vários experimentos técnicos. Seu espetáculo *Fahren*, Bandeiras, em 1924, foi considerado o primeiro Teatro Épico em que se usou plataformas, montagens, quadros laterais, projeções de fotografias e legendas comentando as projeções, etc.

Para Piscator e a partir de suas experiências, o papel do dramaturgo-autor se torna cada vez mais irrelevante e secundário. Para ele, o autor literário era uma “figura autocrática”, na qual a sua perspectiva de original, único e intocável seriam incompatíveis com o novo momento que vivia o movimento de massas. Seria querer manter formas antigas e reacionárias para novas situações e necessidades.

Esta proposta de haver textos fechados e intocáveis fez Piscator criar uma nova

²⁸³ Nanci Fernandes [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: telefone e email. Gravação com celular. (Nanci Fernandes, pesquisadora de teatro, trabalhou e foi aluna de Boal na EAD)

proposta de escrita teatral, em que se poderia adaptar e se apropriar dos textos de autores clássicos universais. Para Piscator, havia um descompasso entre as propostas feitas no palco e a dramaturgia. Dessa forma, não se atingiria os seus objetivos de um teatro político. Piscator criticava a revolução Expressionista que, segundo ele, limitou-se às inovações específicas estéticas, mas sem associar as necessidades sociais e políticas das lutas dos trabalhadores.

Com isso, percebia que os clássicos, que já eram conhecidos e tinham certa penetração, poderiam ser aproveitados na busca por uma dramaturgia que expressasse esses anseios sociais e políticos. Sobre isso Patterson afirma:

O encenador não pode ser apenas “leal à obra” pois a obra não é uma coisa sem vida e definitiva; logo que é colocada no mundo, a obra muda com o tempo, adquire marcas do tempo e assimila uma nova consciência. Por isso, o encenador tem a obrigação de encontrar o ponto nevrálgico do qual deve partir para descobrir os caminhos da peça dramática. Este ponto não pode ser inventado nem escolhido arbitrariamente: só na medida em que o encenador se sente ao serviço e o intérprete do seu próprio tempo é que conseguirá alcançar esse ponto que é comum às forças decisivas que moldam o caráter do tempo.²⁸⁴

Em 1926, Piscator fez sua mais importante adaptação, considerado um escândalo, na peça *Os Salteadores de Schiller*. Ele cortou e mudou o texto original e fez o ator principal representar o herói com os traços fisionômicos de Trotsky. Foi um dos trabalhos que o tornou conhecido na Alemanha. Em 1927, junto com seu colaborador Felix Gasbarra, Piscator fundou o seu primeiro “coletivo dramaturgico” do qual Brecht foi um dos membros ativos.

Dessa forma, o Teatro de Arena, usava mais uma das técnicas épicas, não se limitando às influências brechtianas, como foi na Revolução na América do Sul, nos estudos do *Pequeno Organon* e na própria lógica de um trabalho coletivo. Essas inovações épicas do próprio Seminário também eram contribuições de Piscator, como foi demonstrado no segundo capítulo deste estudo. Assim, agora o Arena tinha um novo produto, não aceitando somente mais o autor nacional, mas readaptando clássicos para atender à realidade e a conjuntura local.

²⁸⁴ PATTERSON, Michael. “Piscator’s Theatre: The Documentation of Reality”, *The Revolution in German Theatre: 1900-1938*. Boston: Routledge, 1981, p. 123.

O Arena vivia um novo momento, uma nova direção formada por Augusto Boal, Juca de Oliveira, Paulo José, Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Império e José Renato, como presidente de honra (julho de 1962). Em que anunciam: “Nossas peças, diz o noticiário enviado aos jornais, nesta fase serão sempre do repertório popular internacional de qualquer época.”²⁸⁵

Em cada clássico adaptado, houve maior ou menor interferência no texto, sempre dependendo da necessidade e do objetivo político e artístico que se queria alcançar. O primeiro texto foi *A Mandrágora*, de Maquiavel, um autor conhecido por seus textos políticos. Para essa montagem, fica mais claro ainda a parceria que acontecia entre a Filosofia, da Maria Antonia e o Teatro de Arena. Na época, uma das professoras que Boal buscou auxílio foi Célia Quirino²⁸⁶, Cientista Política, que pode esclarecer ainda mais o clima do momento:

Estou a sua inteira disposição para responder o que quiser saber sobre o pequeno período em que o teatro de Arena em São Paulo era um importante ponto de encontro, quase diário, de um pequeno grupo da Faculdade de Filosofia da USP.

Não sei se posso ajudá-lo em alguma coisa, uma vez que conheci o Boal e acho que nos tornamos bons amigos, por intermédio da Albertina, que no início dos anos sessenta era uma das excelentes alunas do curso de Ciências Sociais. E, ela, sem dúvida estava muito mais envolvida e mais presente tanto nos grupos de estudos da faculdade como, obviamente no próprio teatro. À época havia um entrosamento muito grande dos vários centros de estudos político-sociais, artes, cinema e teatro. Foi um período muito rico culturalmente e procurávamos entender tudo o que acontecia. O enfoque principal era entender o Brasil e procurar ter alguma participação política no combate à ditadura. A localização da Rua Maria Antônia, onde ficava a FF, próxima da Rua Maranhão, onde estava a FAU e o próprio teatro ajudava bastante. Professores, alunos eram muito próximos. Já éramos amigos do Flávio Império, que era professor da FAU e que já estava fazendo cenários e dando muito palpite em tudo lá no teatro. Tenho a impressão que éramos uma "cotêrie" formada por professores, alunos e todos os demais grupos que se manifestavam de alguma forma cultural e politicamente. Fazíamos seminários e procurávamos ler e discutir tudo de novo que aparecia em filosofia, ciências humanas, literatura, artes etc. (Você deve conhecer o belo artigo do Roberto Schwarz sobre esse período. Acho que ilustra bastante o que acontecia a época.). Mas, a repressão foi aumentando e aos poucos aqueles que ainda não tinham sido presos foram saindo do Brasil. Em setenta fui embora e se não me engano com a prisão do Boal o teatro foi também se desmilinguindo. Na Faculdade já muitos professores haviam partido, outros

²⁸⁵ Revista Dyonisos. Teatro de Arena. 1978, p. 19.

²⁸⁶ Graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo(1954), especialização em Ciência Política pela Universidade de São Paulo (1956), mestrado em Ciência Política pela Universidade de São Paulo(1958), doutorado em Ciência Política pela Universidade de São Paulo(1982) e pós-doutorado pela George Washington University(1988). Tem experiência na área de Ciência Política, com ênfase em Teoria Política. Atuando principalmente nos seguintes temas: Historia das Ideias Políticas, Ideologia, Teoria Política.

foram aposentados pelos AI5, 6, outros estavam presos. Depois disso só me lembro de ter encontrado Boal, em Paris, na morte do irmão da Albertina. Criativo e engajado politicamente como ele era, já havia começado a desenvolver suas teorias sobre o tetro do oprimido.

Eu era, ainda sou, mesmo estando há muitos anos aposentada, professora de Política no curso de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras (era assim que se chamava, por que englobava todos os cursos de ciências) da USP. Meus cursos para a graduação eram centrados na teoria e na história do pensamento político.

Lembro-me que quando o Boal resolveu encenar *Tiradentes*, a minha parca contribuição foi entregar para ele todas as minhas fichas da minha dissertação de pós, que era exatamente sobre a ideologia dos Inconfidentes mineiros²⁸⁷. Noutra ocasião, ia para o teatro explicar o pensamento político de Maquiavel, pois eles estavam encenando “A Mandrágora”, Flávio Império me levava algumas vezes para dar aulas de Política na Escola de Arte Dramática.

Era difícil, tínhamos medo, pois a repressão era grande, mas era muito prazeroso. Gostávamos do que fazíamos. Estudávamos muito, discutíamos muito e agíamos sempre acreditando que nossa atividade política fazia parte desse engajamento. Acho que o Boal sempre teve esse engajamento político como ponto central em tudo que fazia. (Entrevista - Célia Quirino)²⁸⁸

Aqui se reforça mais uma vez a necessidade do estudo para se entender o que se deseja montar, como e para quê, buscando sempre apoio sociológico para seus objetivos. E do ponto de vista estético, esse é um momento marcante de rompimento final com o que ainda os ligava ao realismo.

De acordo com Boal:

Com “A Mandragora”, descobrimos a metáfora – que não se come como o naturalista macarrão a bolonhesa: metáfora se goza! Abandonamos de vez o realismo em busca da realidade. Brecht: “O dever do artista não é o de mostrar como são as coisas verdadeiras, mas como verdadeiramente são as coisas” Bravo, Bertolt.²⁸⁹

Em outro trecho ele diz o seguinte:

Com a Nacionalização dos Clássicos, buscávamos a metáfora, cansados do realismo tautológico. Ao “Isto que vocês estão vendo é exatamente isto que vocês estão vendo!” quisemos contrapor o “isto é aquilo!” e o “Aquilo é isto” metafóricos. Cansados de repetir cenas parecidas, diálogos e figurinos. Tínhamos medo de repetir pensamentos. Horror!²⁹⁰

²⁸⁷ SANTOS, C. N. G. Q. *A Posição ideológica e o comportamento Político dos Inconfidentes Mineiros*. 1958. Tese (Ciência Política) Universidade de São Paulo, USP, Brasil.

²⁸⁸ QUIRINO, Célia. [junho. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: email.

²⁸⁹ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p. 200.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 201.

No caso da encenação de *Tartufo*, de Molière, não se alterou um verso. A peça que abordava a questão da hipocrisia religiosa e toda a conexão com o poder era muito semelhante ao que se vivia em relação ao movimento da TFP – Tradição Família e Propriedade. Boal comenta:

Foi engraçado quando fizemos *O Tartufo*, justamente em 64²⁹¹. Na plateia, muita gente que não conhecia Molière pensava que era o pseudônimo meu e do Guarnieri. “Agora que a polícia não deixa que vocês façam, vocês inventaram esse cara aí.”

Por outro lado, *Tartufo* foi encenada sem que se lhe alterasse um alexandrino. Na época em que o texto foi montado, a hipocrisia religiosa era profusamente utilizada pelos tartufos contemporâneos, que, em nome de Deus, da Pátria, da Família, da Moral, da Liberdade etc., marchavam pelas ruas exigindo castigos divinos e militares para os ímpios. *Tartufo* profundamente desmascara esse mecanismo que consiste em transformar Deus em parceiro de luta, ao invés de mantê-lo na posição que lhe compete de Juiz Final. Nada era preciso acrescentar ou subtrair ao texto original, nem mesmo considerando que o próprio Molière, para evitar censuras tartufescas, tivesse sido obrigado a fazer, ao final, imenso elogio ao governo; bastava aí o texto em toda a sua simplicidade para que a plateia se pusesse a rir: a obra estava nacionalizada.²⁹²

Outro clássico montado foi a peça *O Inspetor Geral*, Gogol, uma peça que versa sobre a política e seus administradores. Em período do Governador Adhemar de Barros, o do “rouba, mas faz” foi um grande sucesso, mas depois que este acabou sofreu um impeachment deixou de ter grande sucesso.

Mesmo não estando em ordem cronológica o que apresento aqui, deixei a peça *O Melhor Juiz, o Rei*, pois foi a mais modificada. Seguindo a lógica da proposta de Piscator de alterar o texto sem se preocupar com questões de direitos autorais, mas sim em se conectar da melhor maneira possível com o texto clássico, visando mostrar a realidade brasileira e suas opressões em pleno século XX.

A nacionalização era feita diversamente, dependendo dos objetivos sociais do momento. Assim, por exemplo, *O Melhor Juiz, o Rei*, sofreu alterações profundas no texto do terceiro ato, a ponto de fazer com que a autoria se atribuísse mais aos adaptadores do que ao autor. Lope escreveu quando a evolução da História exigia a unificação das nações, sob o domínio de um rei. A obra exalta o indivíduo justo, que em suas mãos reúne todos os poderes, caridoso, bom, ímpoluto. Exalta o carisma. Se, para sua época, sua fábula se adequava, para a nossa e para o Brasil corria o grave risco de se transformar

²⁹¹ Estreia em 2 de setembro de 1964.

²⁹² BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 181.

em texto reacionário. Por isso, tornou-se necessário alterar a própria estrutura para devolver ao texto, séculos depois, sua ideia original²⁹³

No mesmo livro, mas em outro trecho, Boal afirma:

No nordeste, O Melhor Juiz foi representado para plateias populares, gente pendurada até em árvore e nos postes de luz. E montada nos indefectíveis cavalos melômanos...

Quando entrava Sancho em cena, Juca, vetido de camponês medieval, provocava risos, chacota. Juca com talent e sangue-frio, ria, mostrava seu figurino e explicava que íamos apresentar peça acontecida “muito antigamente”, explicava semelhanças da situação de outrora com a de agora.

Os espectadores se acalmavam e Juca dizia que ele próprio interpretava o noivo que falava em versos como cantadores do Nordeste, versos como estes “Nobres campos da Galícia/que dais sustento as milícias/ de flores de cem mil cores, aves que cantais amores, feras que andais sem governo etc” Pronto: já estava dentro do texto da peça. Já os espectadores aceitavam essa forma de espetáculo.

As plateias faziam uma decodificação automática da metáfora. Em debate, quando alguma referência era feita ao nobre Telli, espectadores entendiam que se tratava de um coronel local.

Paulo Freire espalhava seu método em Pernambuco, alfabetizando a valer. As ligas, fortes, numerosas. A igreja mais progressista. O presidente Goulart, empurrando a tomar medidas populares, ameaçando estatizações, negociando com sargentos e marinheiros rebelados. A meu ver, nada revolucionário, apenas democrático, Mesmo assim...²⁹⁴

Essa viagem foi um marco na vida de Boal e do Teatro do Oprimido. Existem vários trechos em sua bibliografia falando sobre o encontro do Teatro de Arena e o Movimento de Cultura Popular. O grupo foi se apresentar no I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, que era previsto para acontecer em 1961, mas somente em 1963 foi possível realizá-lo junto ao MEC, governo de PE, Secretaria de Educação e do Movimento de Cultura Popular do Recife (só o nome já mostra sua proposta) e também vários movimentos como o próprio MCP, União Nacional dos Estudantes, o Movimento de Educação de Base, o Instituto de Cultura Popular de Goiás, a Divisão de Cultura da Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul. A palavra “alfabetização” foi acrescida devido a todo movimento que já havia em relação ao método Paulo Freire.

²⁹³ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 182.

²⁹⁴ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 205.

Boal, durante toda sua biografia, tem presente o debate sobre o povo. O que é o povo? Como encontrá-lo? Quem é o povo? Como trabalhar com o povo ou ser trabalhado por ele? Essa foi uma temática que sempre esteve presente em sua vida de militante artístico e político. Além disso, um dos pontos que foi marcante nesse encontro foi justamente o que era o conceito de cultura popular, sua interpretação e expressão. O encontro aconteceu no Recife de 15 a 21 de setembro de 1963 e foi durante esse encontro que aconteceu aquilo que Boal considerou como uma virada na sua concepção de como trabalhar com o povo.

Boal conta que durante uma apresentação no nordeste, ao apresentarem uma peça sobre reforma agrária, a cena final acabava com os atores-camponeses de armas em punho, conclamando a luta pela reforma agrária. Assim, enquanto levantavam os seus fuzis, diziam algo como: “vamos verter nosso sangue nessa luta pela terra”. Nesse dia, ao final da peça, o Virgílio, um camponês forte, veio chorando para o Boal e disse que estava muito feliz que “o povo lá de São Paulo pensava que nem eles sobre a reforma agrária. Agora nos vamos almoçar e depois vamos ocupar a terra do Coronel, aí vocês vêm com a gente com os seus rifles”.

Boal respondeu que agradecia os elogios, mas os fuzis eram cenografias e não de verdade. Virgílio perguntou para que serviam fuzis de mentira, que não atiram, mas que não tinha problema, os fuzis eram de mentira, mas eles eram de verdade. E que eles tinham fuzis de verdade para todos os atores. Boal ficou ainda mais sem jeito e teve de dizer que eles não eram camponeses, eram atores. Com isso, Virgílio para Boal que eles vinham lá de São Paulo, dizem o que a gente tem de se fazer, mas na hora de fazer, é a gente que faz. Quer dizer que esse sangue que vocês falam na cena é o nosso sangue, e não o de vocês.

Então, desde esse dia, Boal disse que não poderia propor nada que também não pudesse estar junto. E que não faria mais o chamado *Teatro de Mensagem*, em que se diz o que o outro deve fazer. Ele costumava até contar essa história e comentar junto à frase do Che: “Ser solidário é correr o mesmo risco.”

Esse fato aconteceu na viagem de *O Melhor Juiz, o rei*, nesse encontro nacional do MCP. Quem conta mais detalhes é Albertina Costa:

A viagem para o nordeste foi uma só. Chegamos lá e tivemos contato com o Germano Coelho²⁹⁵. Essa história foi na peça que fala de um camponês que perguntou: “me passa as armas?”. A peça era Melhor juiz o rei, eu também fui, o elenco do Arena viajou num avião da FAB no dia da revolta dos sargentos, dia 12 de setembro de 1963. Quase que a viagem não acontece por isso, foi uma aventura. Boal foi antes, o episódio a que vc se refere aconteceu na Paraíba, em Campina Grande, a narrativa foi muito retrabalhada e quase virou mito. Quem estava em Recife com o MCP era o Nelson Xavier, a viagem do Arena coincidiu com um congresso do MCP, quem tb estava lá era a Liana Aureliano economista que depois casou com Leon Hirschman. Fomos também visitar a Liga de Sapé onde Eduardo Coutinho estava filmando *Cabra marcado para morrer*.

A apresentação foi pra muita gente, havia os que vieram a cavalo e estavam ali apeados ao lado dos animais, não sei te dizer como foi a organização, não era algo só pra ligas camponesas, tinha um pessoal mais a esquerda mas tb patrocínio de autoridades.

Eu não estava no elenco, não tinha função, fui de acompanhante mesmo o que me deu liberdade pra circular muito, por exemplo, nem tenho certeza que Boal foi nessa visita a liga de Sapé. Conseguir ver uma pobreza que nunca tinha visto, foi muito impactante. (Entrevista - Albertina Costa)²⁹⁶

Boal chega a usar essa história como um resumo, um momento marcante, mas observando toda essa trajetória e identificando a conjuntura da época, acredito que esse fato foi realmente importante, mas estava localizado dentro de um conjunto de outras coisas. Pelo que pude pesquisar desse encontro, ele realmente foi fantástico e com enorme participação popular. É importante destacar ainda que o método de Paulo Freire estava em plena utilização concreta. Acredito que este fato, somado a tudo o que viu, incluindo aí a realidade do nordeste de 1963 e as práticas do MCP que eram mais participativas que a CPC, foram fundamentais também, mas não tinham conexão real com vários movimentos sociais, apesar de desejarem. Neste sentido, estes fatores impreganaram Boal, visto que existiam alternativas e possibilidades de um trabalho popular e artístico transformador.

Em entrevista ao jornal *O Povo*, Nelson Xavier discorre acerca de sua trajetória no MCP:

OP - Você tem uma trajetória ligada à esquerda. Como foi o trabalho, em 1962, no Movimento de Cultura Popular (MCP), que você participou em Recife?

NX: O Movimento era um modelo de instituição educacional de vanguarda. Foi fundado pelo (pedagogo) Paulo Freire. Era uma coisa fantástica. O

²⁹⁵ Ideólogo, um dos fundadores e primeiro presidente do Movimento de Cultura Popular (MCP), em 1960, na Prefeitura do Recife, Germano Coelho e foi um dos grandes parceiros de Paulo Freire.

²⁹⁶ Albertina Costa. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho do entrevistado. Gravação com celular.

trabalho era voluntariado de estudantes e artistas. Se o golpe não tivesse prendido todo mundo e acabado com aquilo, hoje o Brasil seria um exemplo educacional planetário. Tenho plena convicção. Porque alfabetizava pelo método Paulo Freire. Fazíamos teatro, uma peça minha, do (Augusto) Boal e de outros autores, sobre resistência e luta armada no campo. Eles produziram. Passei um bom tempo morando em Pernambuco. Foi uma época áurea da minha vida.

OP - Você gostaria de ter continuado?

NX: Sem dúvida. Eu iria continuar. Vim pro Rio para fazer um curso de cinema para voltar e fazer cinema. Enquanto isso, o (cineasta) Eduardo Coutinho foi fazer *Cabra Marcado para Morrer*, cujas filmagens foram interrompidas pelo golpe. Tinha um departamento de teatro, outro de cinema. Isso que inspirou o CPC (Centro Popular de Cultura), da UNE (União Nacional de Estudantes), inclusive a UNE Volante, que era uma caravana de arte, que percorria as capitais todas. Era um país desperto. Exatamente um país como é hoje nas ruas. Greves e reclamação, todo mundo querendo mudar o Brasil, reformas de base, o Jango. Jango foi assassinado. A gente não estava preparado para o golpe. O golpe foi de uma brutalidade... É fundamental a lição que a gente recebeu do Paulo Freire ao chegar lá, pra mim calou fundo, a educação não podia ser dada de cima pra baixo, tinha que ser inverso, tinha que se pegar o universo do excluído, e com esse universo traze-lo pra cá, a conscientização só podia ser feita assim, não era uma coisa de uma classe que dá a outra, era uma classe que se integra na outra, esse movimento, eu acho que não tinha muito na UNE Volante, entendeu? porque foi meio...

OP- É, porque tinha aquela influência do PC também né.

NX: É, tinha. (Entrevista - Nelson Xavier)²⁹⁷

Essa é uma etapa de enorme efervescência e de muita riqueza, com debates em relação às ações políticas e artísticas. Em 1 de abril de 1964 ocorre o golpe cívico-militar para querer barrar qualquer possibilidade de transformação. Como e o que fazer nesse momento? O que é possível? Abaixo, antes de passar para a fase dos Musicais, reproduzo um texto, nota de uma aula de Boal na EAD, de março de 1966. Esta nota é interessante, pois mostra um pouco sobre a diversidade de experimentação e também a velocidade das mudanças de estilos que aconteciam nesse momento do teatro brasileiro, em especial puxado pelo Arena, que estou chamando de “Tudo ao mesmo tempo agora”:

Eu queria começar lembrando que mesmo processo que a gente usa atualmente, (*mesmo teatro de Arena*) tiveram origem em um determinado momento histórico do desenvolvimento do Teatro Brasileiro. Não foram processos bolados para o infinito, nem se imaginou que a sua validade fosse

²⁹⁷ Entrevista Nelson Xavier. *Jornal O Povo*. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2013/11/04/noticiasjornalpaginasazuis,3157823/nelson-xavier-a-vida-e-sempre-bela.shtml> . Acesso em: 05/01/2015.

ou seja pra ficar eterno, nem surgiram porque são bons em si mesmos. Eram bons para determinadas tarefas que se queria realizar, para determinados problemas específicos que se queriam resolver.

O Teatro de Arena pode ter todos os defeitos que se imagina, tantos os espetáculos como a coordenação artística geral, que informa a atividade. Mas tem quase sempre uma virtude: a de ter certa sequência, coerência de repertório, e mesmo uma seleção de processos de interpretação, que respondem a necessidades objetivas do momento histórico que se vai vivendo.

Algumas técnicas do laboratório que utilizamos no começo do Teatro de Arena, permanecem válidas até hoje, e podem ser usadas. São uteis e resolvem problemas de interpretação, e ajudam o ator interpretar melhor.

Mas algumas já perderam a sua validade porque se referiam a contextos que agora deixaram de existir. Agora que contexto era esse, que tipo de teatro gente estava tentando criar e quanto a que posição, que tipo de teatro que a gente estava existindo?

Não e hoje em dia, por exemplo, eu falo sempre muito mal do teatro realista. Então eu não gosto do teatro realista, abomino, detesto, tudo o mais. Mas há coisa de 10 ou 8 anos atrás eu estava pregando como bandeira desfraldada o teatro realista, porque naquela época, pelo menos, passou a responder a certas necessidades do momento, na época em que o Arena começou a usar Stanislavski.

Vai fazer este ano 10 anos - vamos cumprir o nosso decanto, eu e o Guarnieri - começamos a fazer teatro realista e tentamos fazer pesquisas de laboratório, tentando utilizar Stanislavski. Embora mesmo naquela época a gente não usasse mais Stanislavski, que é ortodoxo agora, o que é importante para a gente comentar como ideia, é saber porque a gente está lutando contra.

Estava-se lutando contra um certo formalismo geométrico e temporal, que estava instalado no teatro como processo de encenação.

As peças que eram feitas na época em que o Arena começou a utilizar Stanislavski, época em que o T.B.C. era dirigido pelo Celli, pelo - Salce, especialmente por este, e em parte também pelo Ziembinski, - quer dizer, eram peças que utilizavam o que chamamos de técnica geométrica e temporal, quer dizer, era utilizar certos certos recursos de geometrização, inclusive na maneira de falar até agora, hoje não se nota tanto, a Cacilda Becker quando ela fala ainda tem uma forma, -um ritmo de empostação de voz, um ritmo, um certo andamento de dizer o texto - que hoje não se nota tanto, pois ela é uma excelente atriz e que foi evoluindo, que foi esquecendo um pouco aquela influência que ela teve no começo, pois ela no começo "também fez aquele tipo de teatro.

Então, quando se fazia uma peça, por exemplo, uma que eu gosto de citar sempre - são aquelas duas peças - ANTIGONE - a de Anouil e a de Sófocles. São duas peças sobre o mesmo tema, mas radicalmente não era uma preocupação fundamental do TBC naquela época. O que quer opostas, quer dizer: como ideia inteiramente opostas uma a outra. Isto e, a peça de Sófocles e a de Anouill. Porém na encenação as diferenças que existem no conteúdo desapareciam, porque o conteúdo - não era uma preocupação fundamental do TBC naquela época. O que quer dizer enquanto ideia, isso realmente não importava, quer dizer, o que interessava simplesmente era uma procura generalizada do belo. Entendem? Eram fazendo peças pelos espetáculos belos, mas que tinham sentido explicitado para a plateia como participante de fenômeno estético. A plateia era alguém que vinha assistir e que recebia uma dádiva do palco, recebi a dádiva de um belo espetáculo que antes não era possível e que com o TBC passou a poder ser visto. Havia uma perspectiva de doação à plateia de uma beleza estética, quer dizer, a perspectiva não era incluir, fazer o espetáculo atuar sobre ela. Não, era fazer com que a plateia recebesse uma obra de arte, que não se misturava com a plateia. Quer dizer, a plateia não fazia parte do fenômeno teatral, quer dizer, era simplesmente constituída de espectadores que assistiam ao espetáculo, quer dizer, assistiam mas não participavam dele.

Isto era uma colocação inclusive ideológica, quer dizer, isto fazia parte de toda uma visão ideológica de que a arte existe, paira nalguma altura. E que então o espectador deve subir até essa altura, quer dizer, o espectador deve ser educado por um processo longo e penoso até poder chegar a perceber as maravilhas da obra de arte. Quer dizer, não é uma arte que se fazia, social, quer dizer, uma arte de "vamos fazer para quem existe". Faziam arte para, as pessoas que, existindo, queriam subir até essas alturas artísticas.

Essa visão ideológica, então, nunca foi a visão do Teatro de Arena, que, pelo contrário, procura sempre fazer peças para a realidade, quer dizer, não peças sobre a realidade apenas, mas para uma realidade também, Quer dizer, peças para espectadores reais que -existem, que vivem normalmente na nossa sociedade.

Isto não quer dizer que abdicamos das alturas estéticas, absolutamente. A gente quer também o belo, a gente quer também espetáculos de alto valor estético. Mas a gente não quer fazer espetáculo de alto valor estético que ninguém entenda, ou que todo mundo vá assistir por obrigação. A gente quer fazer um tipo de espetáculo que a plateia vai assistir porque gosta. A plateia vai assistir porque e estimulada -e, em ir assistindo ela melhora esteticamente também, quer dizer, o aprendizado deve ser um aprendizado gostoso e não aprendizado litúrgico - um aprendizado a que se vai como o litúrgico dos maus fiéis, quer dizer, o fiel vai à missa por obrigação, mas vai lá e se compenetra e tudo.

Então, ao mesmo tempo que essa perspectiva ideológica existia, ela determinava também as perspectivas estéticas. E essa perspectiva estética fazia com que tudo com que sobretudo se exaltasse -alguns elementos estéticos que eram abstraídos da realidade na qual deveriam atuar.” Anotação de aula, aluna não identificada EAD. 13 de março de 1966 ²⁹⁸

3.4 Os musicais

O período que compreende desde 1965 foi marcante por ter a entrada da música como um dos elementos centrais nos espetáculos. Mesmo já tendo havido músicas, como na própria *Revolução na América do Sul*, considerada uma das primeiras peças brechtiana do Brasil. Nesse momento, observa-se, literalmente, os musicais e não mais somente músicas nos espetáculos.

O primeiro musical dessa safra foi uma experiência entre o grupo do CPC no Rio, que teve a direção de Boal, em o *Show Opinião*. A proposta era fazer um show-documentário, onde alguns artistas contariam suas histórias. Seria uma tentativa de se responder à ditadura, que acabava de acontecer. O que fazer? O que seria possível fazer entre músicas e tanques? No Rio, havia o restaurante/casa de show Zicatola – Dona Zica e Cartola – que era famoso por buscar fazer a ponte entre intelectuais da classe média e sambistas dos morros. Destes músicos, foram escolhidos três “perfis” rebeldes: João do Vale, imigrante nordestino, Zé Ketí, sambista da favela e Nara Leão, estudante de classe

²⁹⁸ Arquivo Augusto Boal. UFRJ-Letras.

média, sendo substituída mais tarde por Maria Bethânia. Foram realizadas entrevistas pessoais com eles e desse material que Vianinha entregou a Boal, existiam mais de 300 páginas de monólogos, diálogos e letras, que deveriam ser organizados e transformados em um show.

Boal afirma que busca criar uma nova forma teatral e não um show convencional em que os três cantariam para a uma plateia. A proposta era que eles não apenas cantassem um para o outro, mas como uma forma de diálogo sobre a realidade de onde cada um vinha.

Eu queria que escutasse não apenas a música, mas a ideia que se vestia de música! *Opinião* não seria um *show* a mais. Seria o primeiro *show* de uma nova fase. Show contra a ditadura, *show-teatro*. Grito, explosão. Protesto. Música só não bastava. Música ideia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante!²⁹⁹

Ainda de acordo com Boal:

Uma supervalorização intelectual, entre outros motivos, tem anulado o poder criador do intérprete brasileiro. Daí a falta de comunicação de muitas das nossas montagens: o teatro lá, o público cá. Várias tentativas têm sido feitas para restabelecer o teatro de autoria brasileira – não somente o teatro do dramaturgo brasileiro – o espetáculo do homem de teatro brasileiro. E *Opinião* nasceria, assim desse estímulo, aproveitando as composições e o talent musical de interpretes como Maria Bethânia, Zé Ketí e João do Vale.³⁰⁰

Mas a experiência do nordeste junto à MCP era forte e Boal continua sua elaboração, suas dúvidas e contradições acerca de como trabalhar com o povo. Qual povo? Boal deixa muito clara a dificuldade de como atingir o povo, num palco burguês. Como romper essa engrenagem?

Triste felicidade. O Arena, no Nordeste, havia encontrado o nosso *povo*; o CPC, no Rio, encontrara o seu. Embora dialogando com o *povo*, continuávamos donos do palco, o *povo* na plateia: intransitividade. Em Santo André, pessoas e personagens engalfinhavam-se em cena – isso aconteceu em um dia, um só: o verão precisava de mais andorinhas – águias, carcarás. Consolo: nossos cantores eram a encarnação do *povo* em cena; outros, em discórdia, diziam que eles ali estavam na condição de cantores, não na de *povo*. Outros redefiniam o conceito de povo, para incluir setores da burguesia interessados na emancipação econômica nacional – isto é, os *bons burgueses*. Ameaçava-se esvaziar a noção de *povo*. Se *eu, tu, ele, nós, vós, eles*, se tudo é *povo*, *povo* não existe. Corria-se o risco da expropriação. O *povo* perderia sua identidade, nome próprio: todo mundo passava a se chamar *José da Silva*

²⁹⁹ BOAL, Augusto. *Hamlet, o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p. 226.

³⁰⁰ Entrevista com Boal. Estado de São Paulo. 13 de abril de 1964, dia da estréia.

e *Maria Ninguém*.

Continuava a divisão de classes, perdão, palco e plateia: um falava, outro escutava. A plateia cantava no coro, mas não interferia no enredo. Agora, com a repressão, nem palco nem plateia: o povo tinha sido expulso dos teatros, sindicatos, associações, paróquias – povo proibido. Teatro outra vez assunto de classe média e intelectuais. Cada povo no seu canto, cada vaca no seu *box*. Dando leite, trabalhando.

Opinião provocou a mesma polêmica na nossa fase realista: não é musical nem é teatro – é o que então? Fui para São Paulo inventar, com Guarnieri, Edu e elenco, o nosso bem-amado *Zumbi*.³⁰¹

Antes de continuar a desenvolver de maneira mais detalhada esse momento que envolve o processo dos musicais, coloco abaixo o texto de apresentação inicial da proposta e seus desafios, que não são poucos e por mais que não tenham tido êxito, muitos deles parecem conscientes de suas dificuldades.

Coloco primeiro um pequeno verso introdutório:

História de gente negra
Da luta pela razão
Que se passa no presente
Pela verdade em questão³⁰²

E depois, podemos observar, quase como um “manifesto” a proposta mais estruturada:

“VIVEMOS UM TEMPO DE GUERRA

Vivemos um tempo de guerra. O mundo inteiro está inquieto. Em todos os campos da atividade humana esta inquietação determina o surgimento de novos processos e formas de enfrentar os novos desafios. Menos no teatro.

O teatro procura sempre apresentar imagens da vida social. Imagens perfeitas, corretas segundo cada perspectiva de análise. No entanto, imagens estáticas. **O teatro tradicional tenta paralisar, fixar no tempo e no espaço, realidades cambiantes.** Pouco se tem tentado traduzir em arte e câmbio, a transformação.

Por isso, as novas realidades, os novos processos de análise, continuam utilizando as formas gastas, próprias para outros processos e outras

³⁰¹ BOAL, Augusto. *Hamlet e filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p. 230.

³⁰² Poema introdutório no Programa Arena Conta Zumbi. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507872/510753>, p. 2. Acesso em: 20/02/2015.

realidades. O teatro é conceituável, definível: esta a sua maior limitação. **Quando afirmamos o que é o teatro, negamos suas outras potências.**

Nesta etapa do seu desenvolvimento o Arena desconhece o que é o teatro. Queremos apenas contar uma história, segundo a nossa perspectiva. Dispomos de uma arena, alguns velhos refletores munidos de lâmpadas (aproximadamente Cr\$ 20.000 cada), acomodações para pouco menos de duzentas pessoas, roupas, madeiras, telas, projetores, etc. Somos um grupo de gente boa, diretores, atores, técnicos, autores, eletricitas, porteiros, bilheteiros. Somos quase vinte. Pensamos parecido. Esta gente reunida, usando o material disponível, vai contar uma história que, tem moral escondida. **Uma história que, esperamos, vai ajudar todo o mundo a entender melhor as coisas ocorridas, e as que estão acontecendo. Que deve ajudar todo o mundo a ver com maior clareza.**

É uma história complicada, cheia de gente misturada, coisa verdadeira faltando dados que foram preenchidos pela imaginação. Para fazer uma peça assim, precisaríamos (se fossemos convencionais) de mais pra lá de 100 atores, mais pra lá de trinta cenários, contando até um bojo de navio, uma floresta detalhada, casas grandes, senzalas, igrejas e pelourinhos. Já que não somos Teatro Nacional, nem temos mecenas dispostos a tudo, temos ao menos nós mesmos. **Destes fatos concretos surgiram as novas técnicas que estamos usando em ARENA CONTA ZUMBI: personagens absolutamente desvinculados de ator (todo mundo faz todo mundo, mulher faz papel de homem sem dar bola pra essas coisas etc.), narração fragmentada sem cronologia, fatos importantes misturados com coisa pouca, cenas dramáticas junto a documentos, fatos perdidos no tempo e notícias dos últimos jornais, anacronismos variados.** Só uma unidade se mantém de todas quando até hoje foram proclamadas: a unidade da ideia. **Só uma ideia orientou a criação do texto e do espetáculo.** Esta é a ideia contida no texto do bispo de Pernambuco: “o hábito da liberdade faz o homem perigoso”. **Esta é a ideia: queremos ser livres.**

O nosso espetáculo *Opinião* usava a verdade mais concreta, embora este fato acarretasse, muitas vezes, a impossibilidade de extrapolar: o fato concreto se singularizava. **Em Arena Conta Zumbi procuramos ir além: usar o fato concreto, mas tendo sempre presente a necessidade de universalização dos dados apresentados. Se isto foi conseguido ou não, logo ficaremos sabendo.** (Augusto Boal e G. Guarnier)³⁰³

A proposta desta pesquisa não é se aprofundar na análise dos espetáculos da série *Arena conta* e o Sistema Curinga. Este sistema teve sua estreia de uma forma mais livre no primeiro espetáculo *Arena Conta Zumbi*, sendo posteriormente sistematizado com a sequência *Arena Conta Tiradentes*. Apesar de incorporar predominantemente os elementos do Teatro Épico, o Sistema Curinga não se limitava a um único gênero. O próprio Curinga, na cena Explicação 1 de *Arena Conta Tiradentes*, colocava que o

³⁰³ Texto Programa Arena Conta Zumbi. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507872/512475>, p. 3. Acesso em: 20/02/2015.

objetivo do Arena era o seguinte: “queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário.”³⁰⁴

Poderia ser definido nas quatro técnicas principais que foram usadas. A primeira técnica era a desvinculação ator-personagem, diferentes atores representavam diferentes papéis, mantendo a “máscara”/gestos sociais (padrões de comportamento) para cada personagem. Rompe-se, então, a propriedade privada do personagem/ator. Menos o caso do herói que, na sistematização final do sistema, contava com um ator fixo. Também se tinha o personagem Curinga, que conduzia a história levando o foco de um plano ao outro da narrativa, às vezes em épocas diferentes, agindo como porta a voz do grupo, explicando e entrevistando personagens.

A segunda técnica era o espetáculo em forma de narrativa, sendo narrado por toda a equipe do Arena. A terceira técnica se constituiu na mistura de vários estilos dentro do mesmo espetáculo.³⁰⁵ Cada cena era trabalhada de forma isolada e compacta. Para isso, poderia mudar e utilizar outro estilo. Por fim, a quarta técnica utilizada foi justamente a música, que já vinha da experiência do *Opinião* e teria como função preparar o público ludicamente para receber os textos. Boal coloca que o Sistema Curinga seria a síntese das experiências anteriores da companhia, como um auge estético a que chegaram pelas pesquisas desenvolvidas.

Um dos maiores debates sobre o *Sistema* era justamente a proposta de junção de dois estilos. “A síntese de estilos se completa com a síntese dos dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislavski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador.”³⁰⁶

No *Sistema*, herói é o protagonista que tem o caráter dramático da história, assumindo o conflito e sendo de certa maneira, o portador dos ideais a serem seguidos – Zumbi, Bolívar e Tiradentes, cada um de maneira diferenciada. Campos comenta sobre essa combinação de estilos:

O resultado é a constituição de dois planos distintos, quase uma peça dentro da outra. O herói, confinado à consciência que seu universo dramático lhe

³⁰⁴ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena conta Tiradentes. Sagarna. 1967. p. 60.

³⁰⁵ Boal (2005) diz que “dentro do mesmo espetáculo, percorria-se o caminho que vai do melodrama mais simplista e telenovelesco à chanchada mais circense e vodevillesca”.

³⁰⁶ MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 127.

pode conferir, corre cego em direção à desgraça, enquanto o Curinga, integrante de uma realidade dramática diversa, manipula os dados, constrói cenas, move personagens de modo a demonstrar a exorabilidade do desastre. Num caso devemos sofrer com o protagonista o martírio não evitado. No outro, podemos considerar criticamente os fatos.³⁰⁷

Existe a busca de uma combinação de estilos para se encontrar esse caráter universal, mas tendo uma linha mestra épica. A crítica de Anatol é uma das mais fortes sobre as contradições da mistura da interpretação naturalista com a épica. Na crítica *A Arena Conta Tiradentes*, fica ainda mais claro devido à presença do distanciamento (função Curinga) e simultaneamente não haver o efeito de estranhamento, pois a pretensa empatia ao herói não permite o afastamento do personagem pelo público. Assim: “Mitizar o herói com naturalismo é despsicologizá-lo através de um estilo psicologista, é libertá-lo dos detalhes e das contingências empíricas através de um estilo que ressalta os detalhes e as contingências empíricas.”³⁰⁸

Este foi um grande debate na época do mito e do herói. Qual é o papel do herói? Vivíamos em um tempo de ditadura, o que seria possível um herói fazer? Brecht era totalmente crítico em relação à perspectiva do herói, vide a experiência do nazifascismo e neste sentido, Anatol Rosenfeld era um dos mais críticos. Mesmo sabendo que para Boal, o seu “herói” não era o Prestes do PCB, mas sim o Marighella da ALN, organização na qual Boal fez parte, ou mesmo o Che Guevara, de sua peça *A Lua muito pequena e a caminhada perigosa*, feita para a Feira Paulista de Opinião, de 1968, com textos e recortes dos *Diários de Che Guevara*, peça que também possuía alguma estrutura do Sistema Curinga.³⁰⁹

Existem também várias análises e críticas feitas à maneira como eles foram feitos. Algumas mais críticas, outras menos, pode-se dizer até que as mais ácidas foram feitas por críticos de esquerda, destacando-se Roberto Schwarz³¹⁰ e Anatol Rosenfeld³¹¹, mas mesmo assim, estes nunca questionaram a não influência brechtiana na proposta da série *Arena Conta* e o seu chamado Sistema Curinga.

³⁰⁷ CAMPOS, Claudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva. 1988. p. 108.

³⁰⁸ ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1996.

³⁰⁹ O Sistema chegou a ser usado em toda a “série” *Arena Conta Zumbi, Tiradentes, Bolivar* (este feito somente no exterior) e também posteriormente no Arturo Rui.

³¹⁰ SCHWARZ, Robert. *Cultura e Política. O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

³¹¹ ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1996.

No caso de Anatol, que de acordo com a nossa pesquisa foi um dos grandes interlocutores de Boal sobre teatro popular, sendo que chegaram a se conhecer ainda em 1956 para uma conversa em particular (entrevista Jacob Guisburg). Mesmo com suas críticas, nunca negou a busca brechtiana de Boal, que eu diria mesmo épica. No caso do Sistema Curinga isso fica muito claro no trecho destacado abaixo:

1. HERÓIS E CURINGAS

1. A Poética de Boal

A meta da teoria

O êxito de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* reveste-se de considerável importância para o teatro brasileiro. As duas peças não são criações isoladas, resultados de improvisações, inspirações ou ideias casuais. Obedecem a um plano longamente pensado. Ambas as peças baseiam-se ou foram acompanhadas de considerações teóricas amplamente expostas por Augusto Boal¹. O pensamento de Boal é uma elaboração livre e original de concepções sobretudo brechtianas. As ideias expostas destinam-se a fundamentar um teatro que tenha eficácia para o público brasileiro e, mais de perto, para o público do Teatro de Arena eficácia no sentido do acerto social deste teatro, isto é, da "humanização do homem". A teoria visa a possibilitar a criação de um teatro brasileiro que vá além da atitude contemplativa, já que a humanização do homem é um "fato concreto de condições e direções de vida, no sentido de uma sociedade que se desalie progressivamente e aos saltos" (pp. 45/46)³¹². O esforço fundamental da reflexão parece destinar-se a desenvolver um teatro didático capaz de interpretar a realidade nacional enquanto a comunicação se verifique simultaneamente em termos crítico racionais e fortemente emocionais, possibilitando ao mesmo tempo o distanciamento e a empatia com o mundo representada. Esta empatia afigura-se a Boa indispensável para que a plateia não perca o contato emocional imediato com o personagem focal e sua experiência não tenda a reduzir-se ao conhecimento puramente racional (p. 38); ou seja, para que a comunicação não suscite apenas uma atitude contemplativa e sim um comportamento ativo. Embora pareça. Boal não se afasta, no tocante à empatia, das concepções brechtianas essenciais, apesar de lançar mão de recursos diferentes e de se esforçar conscientemente por integrar, dentro de um contexto artístico moderno, elementos estilísticos do teatro tradicional. O esforço de não negar conquistas do passado ao contrário do que ocorre muitas vezes nas vanguardas — deve ser destacado. Impõe-se analisar a eficácia da teoria enquanto vise a uma interpretação crítica da realidade e a sua comunicação vigorosa, teatral, ativante, no âmbito das condições concretas do Teatro de Arena, do seu público e do momento histórico.³¹³

Em entrevista a Ilka Marinho Zanotto, Boal revela:

IZ: No seu tempo tinha o Anatol lá (EAD)?

³¹² BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes. Introdução de Boal*. São Paulo: Livraria Editora Sagarana, 1967. Todas as citações de Boal referem-se a este volume.

³¹³ ROSENFELD. Anatol. *O mito e o herói no moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1996. pag 11. (Este livro inclusive foi fruto dos debates entre os dois na EAD e fora dela).

AB: Tinha, quase no fim. Quando ele estava chegando eu estava saindo. Mas o Anatol... Nós ficamos amigos e a gente se encontrava muito. Houve uma época em que nos almoçávamos todo domingo juntos na casa de amigos nossos. A gente sempre almoçava e eu me lembro que houve um período longuíssimo que, todo domingo, a gente almoçava e lá por um momento vinha a discussão entre heróis e não-heróis, o mito e o não-mito que a gente começava a discutir. E era engraçado que as pessoas nessa mesa já sabiam que esse momento ia chegar, para discutir a necessidade ou não do herói.³¹⁴ (Entrevista - Boal)

Entrevista com Nanci Fernandes³¹⁵:

NF: Anatol sempre foi fascinado pelo trabalho do Boal, e claro tem muita coisa sobre ele. No último livro, tem alguma coisa e também em outro que está para sair (sobre Estética). Mas acho que a crítica mais extensa que ele fez sobre a poética do Boal está em "Mito e Herói no Teatro Brasileiro", que organizei faz muitos anos."

"Nas aulas da EAD durante o curso de Dramaturgia e Crítica, tínhamos aulas de Dramaturgia com Bol e de Estética com Anatol. Logo no primeiro ano do curso (1965), chegamos à conclusão de que a "Poética" de Aristóteles que ambos explicavam tinha pontos conflitantes, parecendo ser obra distinta dependendo do professor. Comentamos isso com os dois e sugerimos que seria interessante eles virem conjuntamente para esclarecer nossas dúvidas - o que toparam, generosamente. Durante essa aula memorável, chegamos à conclusão de que, dependendo da abordagem e do interesse dos dois professores, a "Poética" era a mesma, mas o entendimento subjugava-se ao interesse de cada um. Anatol a explicava inserindo-a, filosoficamente, na tradição estética teatral, ao passo que Boal, muito malandramente, adaptava-a aos objetivos do teatro e da Poética que estava construindo: através de uma visão a-histórica, submetia-a às necessidades de uma dramaturgia engajada.

Nesse nosso 1º ano, Boal estava envolvido com os inícios do Sistema Curinga e, comumente, trazia para a sala de aula todos os assuntos interessantes que haviam ocorrido durante os seminários e ensaios do Arena. No caso do Anatol, seu objetivo era nos passar conteúdos sobre Estética Teatral e, em outro curso paralelo, sobre Teatro Alemão.

Quanto à visão que ambos tinham de Brecht, Anatol nos apresentou um dramaturgo inventivo e fecundo que se inseria naturalmente num teatro mais vasto, qual seja, o Teatro Alemão. Claro que não ira além da teoria.

No caso de Boal, ele discorria muito sobre as peças, sua feitura e como aplicar a técnica brechtiana à dramaturgia brasileira. Como já disse, corria o ano de 1965 e o ambiente nacional era de mobilização e engajamento. Daí que Boal, com base em exemplos do seu trabalho no Arena, nos passava caminhos para trabalharmos com as ideias de Brecht. Daí eu ter usado o termo "funcional", isto é, tudo que ele hauria, fosse de Aristóteles ou Brecht, tinha o objetivo claro de dar suporte ao trabalho dramaturgicó que perseguíamos enquanto alunos.

Quanto ao material de apoio, na época as publicações em português eram raras. A maior parte da bibliografia era em outras línguas, às vezes em traduções lusitanas (sempre difíceis). Nossa sorte é a biblioteca da EAD (doada pela Pagu), era maravilhosa e, caso lêssemos em outros idiomas (o que me ajudou muito), podíamos ter acesso a livros preciosos. Lembro que,

³¹⁴ Para Revista Dyonisos – Rio de Janeiro – 26/11/86 Entrevistadora: - Ilka Marinho Zanotto

³¹⁵ Nanci Fernandes. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho do entrevistado e via email. Professora, pesquisadora de teatro e aluna de Boal na EAD 1962

no caso das peças de Brecht, acabei comprando quase todas elas mas "em francês", alguma coisa em alemão (que entendo pouquíssimo). É claro que, quanto a Brecht), tínhamos *O Pequeno Organon* (versão lusitana) e algumas peças também em tradução lusitana.

Quanto a Meyerhold e Piscator, tínhamos apenas as referências das aulas. Acho que o Lauro, que vinha do Seminário, conhecia bem mais que nós na época. Luckás e Adorno, não conhecíamos. Quanto ao teatro norte-americano, boas informações e esclarecimentos passados sistematicamente pelo Boal. No caso do Living, não nos engajamos nessas ideias na época; foi um desenvolvimento posterior, inclusive do Boal; mas aí já pelo fim do curso, em 1967.

Sobre outros autores de estética marxista, não me lembro, pois na verdade a EAD tinha como modelo subjacente o Teatro Francês. Boal significava uma "subversão" que nós, alunos de Dramaturgia, adorávamos. (Entrevista – Nanci Fernandes)³¹⁶

A seguir acrescento parte dos comentários de Schwarz sobre *Arena conta Tiradentes*:

Teorizando a respeito, Boal observava que o teatro hoje deve tanto criticar como entusiasmar. Em consequência, opera com o distanciamento e a identificação, com Brecht e Stanislavski. A oposição entre os dois, que na polêmica brechtiana tivera significado histórico e marcava a linha entre ideologia e teatro válido, é reduzida a uma questão de oportunidade dos estilos. De fato, em *Tiradentes* a personagem principal — o mártir da independência brasileira, homem de origem humilde — é apresentada através de uma espécie de gigantismo naturalista, uma encarnação mítica do desejo de libertação nacional. Em contraste as demais personagens, tanto seus companheiros de conspiração, homens de boa situação e pouco decididos, quanto os inimigos são apresentados com distanciamento humorístico, à maneira de Brecht. A intenção é de produzir uma imagem crítica das classes dominantes, e outra, essa empolgante, do homem que dá sua vida pela causa. O resultado entretanto é duvidoso: os abastados calculam politicamente, têm noção de seus interesses materiais, sua capacidade epigramática é formidável e sua presença em cena é bom teatro; já o mártir corre desvairadamente em pós a liberdade, é desinteressado, um verdadeiro idealista cansativo, com rendimento teatral menor. O método brechtiano, em que a inteligência tem um papel grande, é aplicado aos inimigos do revolucionário; a esse vai caber o método menos inteligente, o do entusiasmo.³¹⁷

Em seu texto *Altos e baixos da atualidade de Brecht*,³¹⁸ Schwarz aborda novamente o uso de Brecht pelo Teatro de Arena. Ele reconhece que havia naquele momento uma busca por alternativas estéticas de esquerda, tendo Brecht como referência que pudesse ser crítica à proposta do realismo socialista e ao mesmo tempo, que pudesse ter a cara da periferia. No entanto, reconhece que houve desacertos,

³¹⁶ Nanci Fernandes [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: telefone e email. Gravação com celular

³¹⁷ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964–1969. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 42–43.

³¹⁸ SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras. 1999, p. 113.

principalmente em relação à técnica do distanciamento e ao contexto nacionalista do momento.

Dessa forma, o Arena optou por uma “solução de compromisso”. Inclusive, textualmente, algumas peças de Boal desse período como: *Tio Patinhas e a Pílula*, *Lua Pequena Caminhada Perigosa* e o próprio *Tiradentes*, apontam para uma “mensagem” caminho pró-luta armada. A seguir pode ser observado o comentário de Schwarz sobre este assunto:

No centro um herói popular e nacionalista, a quem o ator e o público se identificavam com fervor; à volta, os anti-heróis da classe dominante, a que os recursos brechtianos da desidentificação e análise, com a correspondente cabeça fria, emprestavam o brilho e a verdade que, por uma ironia da arte, ficavam fazendo falta ao outro, o qual, contudo devia nos servir de modelo.

A ninguém ocorria seguir a risca os ensinamentos de Brecht, que, no entanto funcionavam como um desafio, vindo de regiões mais exigentes da reflexão estética e política. O acento no raciocínio claro, na exploração de classe e no raio X das ideologias baratas tornava intragável a gelatina do nacionalismo populista, além de constatar com o fraco teor político da literatura brasileira em geral. Sem que se possa falar de filiação estrita, eram posições que os artistas em busca de consequência, e parte dos espectadores, iam reconhecendo como suas. Naturalmente o historiador da literatura pode perguntar pela importância de Brecht para a Revolução na América do Sul, a peça tosca e muito inovadora de Boal, ou para *A Mais-Valia* vai acabar Seu Edgar, uma farsa didática de Oduvaldo Viana Filho, na qual se expunha o bê-a-bá da exploração econômica. Mas a questão ficaria melhor e mais materialista se fosse colocada ao contrário. A verdade é que o ascenso político da massa trabalhadora e dos conflitos próprios a sociedade industrial tornavam caduco o quadro estreito do drama burguês e levavam a jovem dramaturgia a reinventar a roda, isto é, a lógica do teatro narrativo – com resultado tão vivo quanto necessário. Nesse contexto, o trabalho brechtiano tinha muito a oferecer.³¹⁹

Por um acaso infeliz, ou melhor, por força da vitória da direita (Golpe), a nova geração teatral alcançava a plenitude artística, de que a questão evolucionária fazia parte, no momento em que as condições históricas favoráveis a seu projeto haviam desaparecido. Depois de ter sido um movimento efetivo da intelectualidade de esquerda, a ida estético-política ao povo refluiu para a condição do experimento glorioso e interrompido, que continuaria alimentando a imaginação de muitos, ao mesmo tempo que, noutro plano, se transformava em material de êxito no mercado cultural. Como não podia deixar de ser, o triunfo em cena daquela mesma esquadra que, na rua, fora a batida quase sem luta, iria trazer e elaborar as marcas do que sucedera, levando a rumos imprevistos, entre muitas outras coisas, a própria experimentação brechtiana. Por exemplo, a utilização dos procedimentos narrativos, concebida originalmente para propiciar a distância crítica, nalguns momentos via-se transformada por Boal e Glauber no seu contrário, em veículo de emoções nacionais, “de epopéia”, para fazer contrapeso a derrota política. Estava de volta a identificação compensadora de que Brecht desejara

³¹⁹ SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras. 1999, p. 122.

livrar a cultura.³²⁰

As respostas de Roberto Schwarz ao público, em palestra³²¹ sua sobre sua peça *A lata de lixo da história*,³²² em que houve um debate sobre a produção e a atualidade dos debates hoje.

Em entrevista ao autor do presente trabalho, Schwarz³²³ diz o seguinte:

GB: Quero fazer uma pergunta pegando a questão do prefácio³²⁴ que eu achei muito rico, dá para fazer uma ponte com o que você escreveu com hoje e aí tem uma parte que você fala que "por forte que fosse a pressão das circunstâncias não determinava as soluções artísticas diretamente a escolha e a discussão estética estavam na ordem do dia em 64 e 68 a resistência cultural havia respondido com agilidade ao retrocesso político inventando espetáculos incisivos de grande repercussão e produzindo obras primas" e depois você vai continuando esse assunto e aí coloca assim "atrás da experimentação formal naturalmente estava o ânimo de revolucionar a sociedade ela mesma" e vai terminando falando que todo esse processo gerou "um tipo particular de vanguardismo" e aí você cita alguns desses artistas o Glauber, Boal, Ze Celso, Chico, Caetano, Gil, Joaquim, entre outros e minha pergunta é: se não era só o que você colocou aqui a questão das circunstâncias como é que você dava esse debate nessa época que a gente sabe que... Pelo que eu estou entendendo aqui você está colocando que esses artistas estavam inclusive rompendo com aquela linha de montar... De perceber aquela lógica PCB, toda formalista, de montagem Lukácsiana e que estavam buscando uma forma diferente uma forma mais benjaminiana, brechtiana de uma forma nova, a partir de um novo problema e esse debate existia nessa época, tinha essa leitura como é que dava isso, você fazia o teórico depois ir para a prática como é que acontecia isso nesse momento?

RS: Olha, é tudo como você disse, só que o inimigo principal não era o Lukács. O inimigo principal era as convenções conservadoras e às vezes por momentos o Lukács tem convergências com elas, mas o ponto eram as convenções conservadoras e em 68 havia um clima entre os artistas de esquerda, de insulto à convenção artística, quer dizer, a convenção artística era uma convenção mais antiga e aí pode haver convergência com o Lukács, mas por exemplo, vocês não imaginam o que foi a estreia do *Rei da Vela* ali de repente tinha uma cena, à cenografia era psicodélica, isso nunca tinha acontecido então era um escândalo, era um escândalo total e quando o Teatro de Arena fazia os atores trocarem... Quer dizer, um ator fazer diferentes papéis, rolarem no chão, misturarem falas com canção tudo isso são coisas nunca vistas. **Então a experimentação formal de fato naquele momento tinha um sentido de romper com todas as convenções sendo que a convenção das convenções é a propriedade privada, claro, então o limite era cada uma dessas contravenções aludia mais ou menos à necessidade de passar para o socialismo.** Esse conjunto de contravenções e muitas mais

³²⁰ SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras. 1999, p. 124.

³²¹ Seminário Internacional Teatro e Sociedade 9 e 10 de setembro de 2014. São Paulo

³²² SCHWARZ, Roberto. *A Lata de Lixo da História*. São Paulo: Cia das Letras. 2014.

³²³ Pergunta minha ao autor em palestra no Seminário Teatro e Sociedade, em São Paulo, 10 de setembro de 2014

foi totalmente incorporado pela televisão e foi totalmente assimilado pela publicidade quer dizer ele está, ele **perdeu inteiramente o caráter de escândalo** que ele tinha naquele momento, hoje qualquer abertura de telenovela faz tudo isso com mais perfeição e então o lugar da crítica ou da contravenção não pode mais ser o mesmo atualmente é a questão de saber qual, qual é ele, **a questão se põe, então a experimentação formal deixou de ser um valor nela mesma, então teve um momento, o momento alto do valor da experimentação formal, naturalmente é o modernismo de 22 porque naquela época era inédita a experimentação no Brasil, então aí era um escândalo de medidas infinitas, quando em 68 se retomou o modernismo, isso aconteceu no mundo inteiro, nos anos 60 houve uma retomada do primeiro modernismo do início do século 20 e eu trato o primeiro modernismo do século 20 era revolucionário no sentido muito mais radical do que as experimentação dos anos 60, mas o fato é que nos anos 60 essa experimentação foi retomada e daí logo em seguida ela foi inteiramente assimilada pela, pela mídia, digamos, então isso coloca o artista hoje diante de uma posição nova,** você pergunta pela questão da vanguarda peculiar, de fato, um aspecto desse vanguardismo dos anos 60 tem a ver com um plano da reflexão social tem a ver, no plano de reflexão social, com as teorias do subdesenvolvimento e com a teoria da dependência o que que era o ponto aí, nos anos 60 se formou uma ideia nova e que tem consequências muito profundas para a vida cultural brasileira que é a seguinte: o atraso de países periféricos como o nosso não é um atraso que vá ser superado pelo progresso, pelo contrário, o progresso do sistema capitalista como um conjunto repõe o atraso dos países atrasados então uma expressão que ficou famosa na época "se trata do desenvolvimento do subdesenvolvimento" quer dizer subdesenvolvimento é uma coisa que está se desenvolvendo não se está superando, então isso foi um achado muito importante, isso quem tirou a consequência estética mais radicalmente disso foi o Glauber, foi o Glauber e o Caetano em menor medida, o Glauber fez o seguinte, o Glauber disse eu vou atirar a feiura, a pobreza, a miséria da nossa realidade eu vou atirar na cara dos cinéfilos europeus e dizer a eles "isso é parte não da nossa realidade, isso é parte da sua realidade" quer dizer, o sistema capitalista contemporâneo é responsável pelo subdesenvolvimento e pelas desgraças do subdesenvolvimento então isso é parte da realidade contemporânea, não é parte só da nossa realidade porque a posição tradicional diz a nossa miséria é a nossa realidade, é a nossa culpa, é o nosso atraso, é uma coisa que tem que se desenvolvida aqui e tem que ser superada aqui então as teorias do subdesenvolvimento diz não isso só se resolve em escala mundial não existe solução local para essa questão, isso não facilita as coisas porque se a revolução social não vem, como é que ficamos? Entretanto, esteticamente é decisivo porque é verdade, então os artistas puderam dar a isso soluções que interessaram ao mundo, então acontecia essa coisa extraordinária que o Celso Furtado se tornou um autor mundial devido à teoria do subdesenvolvimento e o Glauber se tornou um artista mundial porque ele soube dar realidade à estética a essa experiência, então nesse momento, esse é o momento alto de desprovincialização em que nos entendemos de repente que as nossas realidades fazem parte da ordem contemporânea e que nos não vivemos encasulados aqui.

Plateia: Então você podia falar um pouco da negatividade que é uma coisa que me parece que já é um indicativo, segundo o que eu li.

RS: Quer dizer, eu não tenho resposta, não posso chegar aqui e dizer "faça isso ou faça aquilo" eu repito, eu acho que do campo artístico você procurar consistência e procurar a justeza em relação à realidade vale muito, vou dar um exemplo, quando o tema do subdesenvolvimento começou a se colocar nos anos 50 de repente a questão política ficou muito importante no sentido de que era preciso entender as questões de poder e não bastava ver que a sociedade é dividida em classes, era preciso ver as questões de poder e

eventualmente as questões de tomada de poder. Então se você tomar artistas muito consideráveis, talvez até mais consideráveis do que os que vieram depois, isso eu não sei. No Brasil tinham clara que há uma divisão radical de classes na sociedade então a *Vida e Morte Severina*, do João Cabral ali ele codificou um certo tipo de divisão social a situação do Severino, codificou essa situação, codificou a linguagem, codificou as perspectivas enfim, colocou com toda a nitidez a diferença entre o camponês do nordeste e as outras classes, ele codificou com toda a nitidez, há um poema do Vinicius da época que fez muito reboliço *O operário em construção*, onde ele descreve o operário construindo uma casa só que no final a casa não era pra ele e o operário diz não, agora eu não vou sair dessa casa, o poema do João Cabral é muito notável, o poema do Vinicius é menos notável, mas também é um poema importante e notável. O que que eles dizem, eles dizem há classes diferentes na sociedade quando o tema do subdesenvolvimento... voltando mais atrás, o que os modernistas resolveram criar, objetivar, os modernistas disseram nos precisamos por a linguagem popular na linguagem, nos precisamos de uma linguagem culta capaz de assimilar a linguagem popular não pode ser essa linguagem culta lusitanizante que não tem lugar para a linguagem popular então eles também disseram olha aqui há diferenças de classe é preciso achar... Vamos dar forma artística a essa diferença nessas três soluções que eu estou apresentando aqui, estou falando muito improvisadamente, claro. João Cabral, Vinicius, os modernistas existem classe social, mas não existe política, quer dizer, a questão de como lidar com o poder de como transformar a sociedade não comparece, então os anos 50 quando a questão do subdesenvolvimento se tornou aguda, porque a questão do subdesenvolvimento solicitava um passo adiante, quer dizer, é preciso o fazer as transformações sociais do país que façam ele sair do subdesenvolvimento então a questão da política se tornou uma questão urgente, então de repente a arte brasileira apareceu como nula do ponto de vista da questão de dar esse passo adiante na questão do subdesenvolvimento então isso mudou muito as coisas se vocês forem no Youtube e procurar subdesenvolvido aquela cançãozinha não sei se um de vocês conhecem é uma canção que fez um reboliço danado nos anos... Acho que era de 62, subdesenvolvidos, subdesenvolvidos e tal, do Carlos Lyra, se vocês lerem a letra hoje é patético, é nulo, quer dizer, a falta de vigor intelectual, é um escândalo, entretanto ela é cantada com uma voz fanhosa "subdesenvolvidos, subdesenvolvidos" que é muito, muito engraçada e que essa canção marcou, foi uma novidade e de repente a questão do subdesenvolvimento se tornou aguda e era uma novidade que desclassificava o resto, o resto de repente não interessava mesmo que fosse muito fraco esteticamente, muito fraco mesmo então de repente surgiu a questão de captar a dimensão política da realidade, vocês peguem a Revolução da América do Sul do Boal é uma peça muito importante, é uma peça pouco acabada literariamente mas ela... Ali vocês podem observar em detalhes como se estava tentando captar as coisas novas que estavam ausentes da literatura brasileira. Quer dizer, ali aparece o Zé da Silva, que é um pobre que vende seu voto, quer dizer ele troca seu voto por uma salsicha, ele precisa comer e de repente tem voto, tem salsicha, tem o Zé da Silva começa uma engrenagem nova, engrenagem que não existia, engrenagem que até ali não havia comparecido, veio o político malandro, que compra voto, que engana e enfim, vem um conjunto de questões que são questões novas e que são questões onde a política aparece na versão que o subdesenvolvimento... Na versão que aquele subdesenvolvimento propunha **então vocês vêm retomando a sua questão com a sugestão de ajustar a problemática estética às solicitações do momento e tentar tirar disso alguma coisa consistente e decisiva, então, *Revolução na América do Sul* sem ser uma peça de grande acabamento é uma novidade total e é uma peça muito forte, mesmo hoje se lê, eu pelo menos leio, com maior interesse e é um exemplo disso de como o esforço de captar o presente e de organizar e de dar consistência a ele como isso avança esteticamente e aí logo, poucos anos depois quando... Ainda na peça do Boal ainda tudo isso**

é muito otimista porque a ideia é de que esse Zé da Silva que vende o seu voto logo adiante já não venderia o seu voto e seria um operário organizado e teríamos a luta social, então o caráter rebaixado caráter de chanchada que essa peça tem ele é uma chanchada otimista porque a ideia é de que logo adiante já viveríamos uma coisa que de chanchada não tem nada que e a luta de classes organizadas, muito bem, passa um tempo vem o golpe de 64 e tudo isso é desqualificado então vem o Glauber que retoma esse mesmo universo um trabalho que quem tiver a procura de um bom trabalho de tese seria muito interessante comparar a *Revolução da América do Sul* com *Terra em Transe*, porque *Terra em Transe* retoma tudo que era otimista e no começo das coisas... Das peças do Boal, retoma e o fim da linha quando deu tudo errado e vê como catástrofe evidentemente na catástrofe a mais verdade histórica do que a posição inicial do Boal e o Glauber também filmou uma obra prima, então vocês veem como há um processo que vai da captação dos problemas torna-los mais consequentes até a sua consequência final, então a partir... nesse curto processo que vai digamos, eu estou reduzindo muito, que vai desde o subdesenvolvido desde a revolução da América do Sul até poucos anos depois no *Terra em Transe* vocês veem percursos de acumulação de experiência histórica que desemboca numa obra prima que é o filme do Glauber, então você vê o valor que tem procurar a consistência, agora isso assegura uma passagem ao socialismo de jeito nenhum, mas acumula algo e eu acho que hoje nós estamos muito no patamar de que acumular consistência vale.

Não tem dúvida, há tentativas (criação artística) o tempo todo e é preciso apostar nelas e dar consistência e energias a elas, e tudo ao máximo sem dúvida nenhuma agora como nós aqui estamos falando no plano dos resultados artísticos, a arte nesse sentido ela é muito injusta e muito pouco edificante, ela colhe resultados, então você pode dizer que tem uma porção de coisas acontecendo no âmbito da mudança social sem que aconteça alguma coisa no plano artístico e no plano artístico pode acontecer coisas que tudo se liga a luta social tudo não tenho a menor duvida mas a ligação pode ser bastante remota, quer dizer, um artista recorre, pode recorrer... Voltando ao exemplo do Glauber com Boal, estou sendo sumário, as coisas não são como eu estou dizendo, mas no Boal, no Vianinha você sente que eles estavam atentos a luta social e a luta dos estudantes esse recolheram muito do clima da eles fizeram referências do que estava acontecendo e fizeram coisas como *A Mais-valia vai acabar seu Edgar*, do Vianinha, é uma graça, é muito engraçado, enfim é... É uma invenção pequena, mas muito na mosca, mas é uma invenção pequena. O Glauber veio depois e misturou isso com o populismo brasileiro, com o Einsenstein, com [Antonvini] não tenho agora tudo na cabeça para dizer bem. Fez uma mistura e essa mistura de repente tinha um outro alcance artístico, político de um acerto artístico depois vocês podem tirar coisas políticas também, mas o que me interessa aqui é dizer que os caminhos são muitos... Há diferentes caminhos a arte acumula de maneira que não são as mesmas que não são idênticas aquelas da reflexão política, mas também da reflexão política as combinações são diversificadas, o colega estava lembrando que normalmente quando se discute, normalmente não, frequentemente quando se discute coisas os esquemas políticos a atenção se fixa em algumas figuras que se consagraram e outras menos consagradas ficaram de fora, isso acontece, é evidente aí fica com você empurra pra cima os que foram... Os que não foram devidamente atendidos, agora um ponto que eu acho que é comum tanto aos teóricos sociais quanto aos artistas é que de alguma maneira se trata sempre de articular uma experiência local com a dinâmica contemporânea do capitalismo, se trata sempre de escapar de uma visão estreita e paroquial digamos, o que que foi o grande lance do Caio Prado foi ver o nosso atraso no âmbito do movimento geral do capitalismo ou que o Celso Furtado fez, fez isso a sua maneira Machado de Assis fez isso, o Glauber fez isso, tem os momentos em que é possível articular de maneira significativa uma experiência local decapitada com o movimento contemporâneo, são momentos de exceção em que seja arte, seja teoria, agora

isso como receita é fácil de dizer se vai tentar fazer são outros 500, mas é bom ter presente, são indicadores para o estudo e pra criação na minha opinião.

GB: Tá fazendo justamente uma pesquisa sobre esse período e como Boal chegou ao Teatro do Oprimido, desde antes, sistema Curinga, buscando uma “brechtiana” de estar sempre inovando. O que acha?

Sem dúvida, Boal estava inventando, experimentando, adaptando. Boal era muito inovador.

Quando perguntei em entrevista feita por telefone sobre as peças no período do Arena, ele respondeu que: Em entrevista, Roberto Schwarz, diz:

As peças tinham excelentes e encenações, belos espetáculos, mas não se desenvolveu bons textos, boa literatura teatral. E acredito que faltou um conhecimento maior, um estudo da própria literatura brasileira que pudesse apoiar mais esse trabalho³²⁵

Isto reforça a apresentação do destaque dado à estrutura de cada espetáculo, sua apresentação como ideia, como propósito e como objetivo, pois teatro não é somente texto, mas também encenação. Uma característica forte das encenações é o momento, a presença na realização, no ato. Mas também conta o momento histórico, no próprio processo de criação da obra, na sua construção.

O texto teatral e o fazer teatral estavam juntos nos ensaios, uma lógica mais prática do que a escrita. Apresentava-se junto com o que acontecia nas ruas, com a encenação e o próprio debate anterior e pós-espetáculo. Outro elemento importante é a relevância simbólica de se fazer uma peça tendo Zumbi como um protagonista, colocando também a temática negra no palco.

Uma das primeiras peças que abordava a história de Zumbi, líder e referência para o movimento negro. Sobre esta peça, Costa afirma:

(...) a peça corresponde a uma das mais sérias tentativas, no âmbito do teatro moderno brasileiro, de pôr em cena uma forma de luta contra a escravidão, com a vantagem de adotar o ponto de vista do escravo e de desafiar, por esse ponto de vista e pelo recorte histórico (a tática dos quilombos), ideias até então correntes sobre a passividade com que os negros se submeteram a condição escrava – ideias cuidadosamente cultivadas e estendidas aos trabalhadores em geral. Para ficarmos em apenas uma das manifestações oficiais nesse âmbito, basta lembrar que até há pouco tempo a data de 13 de maio era amplamente celebrada como o dia da “libertação” – com especial destaque para a sua heroína, a princesa Isabel – só, passando a ser contestada depois da organização (ainda hoje incipiente) de movimentos negros no país. Por outro lado Zumbi em alguma medida é também expressão do movimento

³²⁵ SCHWARZ, Roberto. Roberto Schwarz. [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: conversa por telefone.

intelectual de revisão da história do país, ocorrido em sintonia com a ascensão das lutas populares desde os anos 50: não se pode desprezar, como dado significativo para explicar o interesse do Arena pelo problema da escravidão, os fortes laços que uniam o grupo a estudantes da então vizinha Faculdade de Filosofia da Usp, sobretudo os da área de Ciências Sociais.³²⁶

A seguir, coloco algumas entrevistas para que seja possível entender mais sobre o processo de criação da cena e a “participação” de Brecht na montagem.

Em entrevista, Boal diz:

Boal: A ida para Brecht, para o Teatro Épico, como você falou, foi fluente. Nós começamos a ler Brecht e, de repente, vimos que o que queríamos fazer estava mais próximo de alguma coisa que se chamava épico - também de uma forma indevida - do que o realismo. Na peça *Tiradentes* nós parávamos o espetáculo para explicar uma cena. Me lembro que mostrávamos uma cena inteira, superemocionante. Aí e entrava o Guarnieri e dizia “Está bom, estou gostando muito, essa é a versão corrente, mas não é a verdade. Vamos voltar atrás e mostrar qual é a verdade”.

Ficamos mais preocupados em mostrar como são verdadeiramente as coisas e não como são as coisas verdadeiras. Essa passagem foi fluente, não houve nenhum trauma, como não houve trauma na passagem para a nacionalização dos clássicos. Tudo foi levado mais ou menos pelo aprendizado que fomos fazendo, pelos erros e pelos muitos acertos que tivemos.

Eu não podia mais convidar as pessoas para falarem de si mesmas. Falando de uma classe. Então eu fiquei pensando em alguma outra coisa que pudesse ser assim. O Edu Lobo já tinha vindo para São Paulo. Ele tinha começado a trabalhar com o Guarnieri em algumas músicas e também trouxe músicas que Ale tinha feito com o Vinícius e com o Ruy Guerra. Nós tínhamos feito *Um Americano em Brasília*. Do Chico de Assis. Com música do Carlos Lyra. Essa ideia de música sempre andou por aí, sempre esteve na nossa cabeça. E o Zumbi veio com a ideia de pegar personagens míticos e contar a história do Brasil naquele momento. **A tal ponto que muitas vezes a gente pegava coisas que tinham sido publicadas no jornal, como os discursos do Castelo Branco ao Terceiro Exército. Ele falou que o Exército não tinha mais inimigos fora da fronteira, mas dentro. Então o Exército tinha que pensar que eles passariam a ser policiais porque o inimigo estava dentro de nossas fronteiras. A gente bolou isso na boca do personagem Dom Aires de Souza e Castro. Se não me falha a memória, a plateia lembrava do discurso, mas estava como se fosse um Dom Aires falando às tropas portuguesas que invadiram Palmares. Não foi porque o Brecht fez tal coisa, não foi. Foi toda uma realidade nossa que levava a isso. O povo brasileiro é extremamente musical também, então é inevitável que mais cedo ou mais tarde a gente começasse a fazer teatro com música.**

Depois desse período, eu estou citando uma divisão que você mesmo faz no Teatro do Oprimido, depois da “nacionalização dos clássicos”, vieram os musicais: *Arena Canta Baniá*, *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes*... Ai começou uma fase de transição para você, como parece...

³²⁶ COSTA, Iná Camargo. *A hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p.112.

É porque o *Arena Conta Tiradentes*, por exemplo, era até mais brechtiano, de certa forma, do que a própria *Revolução na América do Sul*. Nós parávamos um pouco a cena, alguém vinha e dava uma explicação do que estava acontecendo, trazendo elementos novos, e depois continuávamos com a cena. Em *Arena Conta Tiradentes*, em cada momento, dávamos uma primeira versão da história, depois o Guarnieri, que fazia o Curinga, dizia: "Olha, essa versão é muito heroica. Muito bonita, mas não foi nada disso não, agora nós vamos mostrar a história verdadeira". Havia esse contato direto Com a plateia e não havia canção de um mundo parte, eram os atores mostrando uma história."³²⁷

Em entrevista com Guarnieri:

GG: Edu (Lobo) veio (para São Paulo), achando que existia um texto pronto para ele musicar, mas a gente não tinha nada. A não ser a inquietação. (...) Eu tinha a ideia da 'sala de visitas'. Você pega três atores numa sala de visitas e se eles quiserem eles contam a história, passando do passado para o futuro, do campo de futebol para o Himalaia. Surgiu a magia do 'conta'. E Edu começou a cantar umas músicas novas para a gente. Cantou uma sobre Zumbi. A gente passou uma noite de loucura pela cidade e às 8 horas da manhã estava na praça da República comprando o livro do João Felício dos Santos, *Ganga Zumba*. Resolvemos contar a história da rebelião negra. Arena conta. Começamos a pesquisar. Boal chegou. Todos juntos. O elenco também. Dentro da maior alegria, da maior euforia. Todo mundo rompendo coisas até no nível pessoal e todo mundo buscando coisas novas. Época de euforia e alegria mesmo. E Boal organizando o trabalho coletivo.

FP: De qualquer forma, a teorização que constitui o Curinga, em certo sentido, pode ser considerada uma adaptação de algumas ideias de Brecht, algumas corrigidas, outras reduzidas, outras apanhadas aqui ou ali. Brecht apareceu no Arena?

GG: No Boal, muito. O nível de teorização do Curinga pode ter coisas de Brecht, sim. E havia uma influência na *Revolução na América do Sul*, do Boal. Brecht, foi sempre uma paixão de Boal. Minha, não.³²⁸

Boal escreve:

[...] começamos elaborando o Sistema Curinga, que tinha pelo menos dois mecanismos que vinham de uma influência brechtiana. Um mecanismo que era da não apropriação do personagem por um só ator. Todos os atores faziam todos os personagens. Em alguns casos menos o protagonista. Isto é, cada cena era representada por um ator diferente. Então isto permitia a nosso ver, naquela época, que o ator se emocionasse plenamente, verificasse todo o personagem e ao mesmo tempo o fato de que na cena seguinte já não era mais ele, era um outro, produziria um certo efeito de estranhamento. Este era um dos mecanismos, essa não-identificação do ator e personagem. O segundo mecanismo era o mecanismo da presença de um Curinga que era uma espécie de "meneur de jeu", uma espécie de pessoa que maneja a cena e que ao mesmo tempo é o exegeta do espetáculo que está sendo mostrado, isto é, mostrávamos a peça e a exegese da peça através da personagem-função do "Curinga", que explicava, que retificava, que apresentava as alternativas. Isto já foi uma influência brechtiana bastante séria no nosso trabalho e que criou

³²⁷ Teatro Arena. Uol. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>. Acesso em: 22/04/2015.

³²⁸ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec. 1985, p. 58.

toda esta série Arena conta...

Entrevista com Paulo José:

O Golpe de 64 — um golpe rude — te colocou diante da necessidade de uma nova estética. Nesse momento é que entra a estética de Brecht — aí, a gente começa a ler o Pequeno organon com outros olhos — e, de repente, o teatro não é aristotélico. Porque você fica diante de uma emergência, você precisa dizer as coisas de uma maneira muito mais direta; então o Teatro Épico aparece exatamente no golpe de 64.

O Boal passa a ser professor na Escola de Arte Dramática e trabalha muito com a poética de Aristóteles, com Hegel... [...] No golpe de 64, de alguma forma, isso fica parecendo uma coisa distante que não chega a te instrumentar muito bem para você falar da realidade que você está vivendo. Aí é quando ele rompe com o teatro aristotélico, com a poética hegeliana e passa a trabalhar com o Pequeno Organon com toda a estética, os Escritos sobre teatro, todo o trabalho de Brecht.³²⁹

Entrevista com Guarnieri:

Tanto em *Zumbi* quanto em *Tiradentes*, vocês falaram sobre a situação da ditadura através da história do Brasil, vocês inventaram uma nova forma da representar que foi o Sistema Curinga como surgiu asse ideia? Foi uma necessidade prática ou foi uma ideia?

GG: O Sistema Curinga foi elaborado depois, a *posteriori*. Porque o Curinga é fácil, é como se houvesse um narrador e na realidade não tinha um narrador, tinha narrações. Ali era uma zorra, porque pela necessidade dramática você usava tudo. Os personagens eram muito marcantes, também, pela não-existência, na prática, de um desenho psicológico. Era a princesa, o rei Zumbi. Ganga Zumba, filho de rei. A música costurava tudo. **Não nos importava muito as grandes elocubrações, de sofrimento. No fundo, os personagens tinham a necessidade de convencer, mas eles não tinham uma linha psicológica, então isso funcionou muito bem.**

A troca de personagens veio de uma necessidade de contar aquela história?

GG: Eles entravam quando precisavam entrar mesmo, para contar a história. E tinha as brincadeiras, porque Zumbi começou comportadamente. Depois acabou com momentos, como um em que eu fazia o governador, velhinho, e o pessoal morria de rir, porque se lembrava da novela que estava passando, que era *O Direito de Nascer*. Aí o público começava a rir, e eu começava a fazer o personagem que eles estavam identificando, que era o personagem da

³²⁹ BOAL, A. *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. Paz e Terra.1987 p. 252–253.

³³⁰ Le Théâtre Arena (São Paulo 1953-1977)- Du "théâtre en rond" au "théâtre populaire", de Richard Roux, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1991, 2 vol., 758 p. p. 450.

novela. Só que esse foi um fenômeno bem específico.

Chegamos a conservar certos padrões de uma elaboração psicológica, mas sempre discutíamos: Vamos deixar de bobagem, vamos fazer na linha direta mesmo, mas tinha uma brincadeira. No fundo, eu achava que não precisava (aquela coisa de cada um fazer diversos personagens diferenciados apenas por um elemento qualquer de vestuário ou de movimentos). Eu perguntava: - Mas por que nós estamos fazendo isso?'. **Mas o Boal defendeu muito o fato de trocar de personagens, porque ele achava fascinante trocar.**

Isabel Teixeira: Depois de LA Moschetta, que foi no final de 1967, você fez A Resistível Ascensão de Arturo Ui, que de 1970, uma das últimas produções do Arena.

GG: Isso foi uma tentativa de retomada. O espetáculo não saiu... Tinha coisas muito boas, coisas que não foram resolvidas. **Usamos o Sistema Curinga e ficava um pouco mais complicado acertar, quem era quem.** Era complicado. E aquela peça é difícil, complicada e tinha um elenco bom.

Isabel Teixeira: Arturo Ui, em 1970, foi uma tentativa de pôr o pé no acelerador?

A minha tentativa era 'Puxa, caramba. Vamos fazer alguma coisa!' Então resolvemos fazer Arturo Ui, do Brecht.³³¹

Acredito também que uma das questões que não é muito abordada, mas seria importante ser colocado é de alguma forma uma identificação ou mesmo poderia dizer uma tentativa de Boal encontrar alternativas práticas para a proposta teórica de Lukács do “particular típico”. Em seu texto sobre a necessidade do Curinga abordando já a proposta do acúmulo das experiências feitas na fase da “nacionalização dos clássicos” ele coloca:

Finalmente, usando estas quatro técnicas, tinha *Zumbi* a missão estética principal de sintetizar as duas fases anteriores do desenvolvimento artístico do Teatro de Arena.

Durante todo o período realista, tanto a dramaturgia como a interpretação do Arena buscavam sobretudo o detalhe. Como diz o Curinga em "Tiradentes": "Peças em que se comia macarrão e se fazia café e a plateia aprendia exatamente isso: fazer café e comer macarrão — coisas que já sabia". Foi todo um período em que a preocupação máxima consistia na busca de singularidades, na descrição mais minuciosa e veraz da vida brasileira, em todos os seus aspectos exteriores, visíveis e acidentais. A reprodução exata da vida como ela é - esta a principal meta de toda uma fase. Esse caminho, embora necessário no seu momento, apresentava grande perigo e risco de tornar a obra de arte inútil. Arte é uma forma de conhecimento, portanto o artista se obriga a interpretar a realidade, tornando-a inteligível. Porém, se ao invés de fazê-lo, apenas a reproduz, não estará conhecendo nem dando a conhecer. E quanto mais "iguais" forem a realidade e a obra, tão mais desnecessária será esta. O critério de semelhança é a medida de ineficácia. Certamente, os autores representados nessa época não se limitavam às constatações. Porém a utilização do instrumental naturalista reduzia a possibilidade de análise. Os textos se tornavam ambíguos ou bivalentes; quem é o herói: o pequeno-burguês Tião eu o proletário Otávio? Qual é a solução de José da Silva: deixar como está pra ver como é que fica, morrer de fome, ou fazer guerrilha?³³²

Na fase posterior, quando se procurava "nacionalizar os clássicos", contrapuseram-se as metas: passamos a tratar apenas com ideias, vagamente corporificadas em fábulas, *Tartufo*, *O Melhor Juiz*, *o Rei*, etc. Pouco nos importava reproduzir a vida na época de Luís XIV ou na Idade Média. *Don Tello* e *Tartufo* não eram seres humanos radicados no seu momento, mas *Lobos* de La Fontaine que bem se assemelhavam à gente paulista e brasileira; Dorina e Pelayo eram cordeirinhos com alma de raposas. Todo o elenco de

³³¹ Teatro Arena. Uol. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>. Acesso em: 22/04/2015.

³³² Personagens de *Eles Não Usam Black-tie* e *Revolução na América do Sul*.

personagens se constituía de símbolos tornados significativos pelas feições semelhantes à gente nossa. Eram "universais" flutuando sobre o Brasil.

Havia que sintetizar: de um lado o singular, de outro o universal. Tínhamos que encontrar o particular típico. (itálico do autor, negrito meu)

O problema foi em parte resolvido, utilizando-se um episódio da História do Brasil, o mito de Zumbi, e procurando-se recheá-lo com dados e fatos recentes, bem conhecidos pela plateia. Exemplo: o discurso de Don Ayres ao tomar posse, foi escrito quase que totalmente tornando-se por base recortes de jornais de discursos pronunciados na época da encenação.

A verdadeira síntese, é certo, não se lograva: conseguia-se apenas — e isto já era bastante — justapor "universais" e "singulares", amalgamando-os: de um lado a história mítica com toda a sua estrutura de fábula, intacta; de outro, jornalismo com o aproveitamento dos mais recentes fatos da vida nacional. A junção dos dois níveis era quase simultânea, o que aproximava o texto dos particulares típicos.

Zumbi preencheu sua função e representou o fim de uma etapa de investigação. Concluiu-se a "destruição" do teatro e propôs-se o início de novas formas.

Curinga é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro — dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido, é súpula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas.³³³

E na entrevista abaixo, como já foi exposto anteriormente, os livros e o debate sobre Lukács estavam presentes.

De acordo com Paulo José:

PJ: *O Filho do Cão*³³⁴ foi uma encomenda do Boal. O Guanieri tinha a ideia e o Boal insistiu que ele escrevesse. Mas nós estávamos muito ligados ao realismo do Lukács, que fala muito sobre o realismo crítico, o personagem típico. Então, havia um certo distanciamento dos personagens. Era uma peça não-realista, não era mais naturalista. Éramos atores fazendo pessoas extremamente pobres, camponeses absolutamente ignorantes, analfabetos, num fim de mundo, mas feitos pelos atores sem a preocupação com uma caracterização realista. Havia uma espécie de comentário crítico, quer dizer, o ator está no lugar do personagem. Então os personagens eram um pouco distanciados. Isso não foi muito bem entendido. Estavam esperando um outro realismo... Não o que era já indicado pela cenografia sintética do Flávio Império. Era um elenco fabuloso, um elenco extraordinário.³³⁵ [grifo meu]

Para melhor ilustrar e entender o conceito do particular típico que Boal utiliza, ponho abaixo algumas citações de Lukács:

³³³ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991. Pag 202-203

³³⁴ Estreia dia 21 de janeiro de 1964. Opinião 13 de abril de 1965 e Zumbi, 1 de maio de 1965.

³³⁵ Paulo José [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação Celular.

A categoria central, o critério fundamental da concepção literária realista é o tipo, ou seja, a particular síntese que, tanto no campo dos personagens como no das situações, une organicamente o genérico e o individual. O tipo se resolve não por seu caráter médio e muito menos só por seu caráter individual, por mais que seja aprofundado, mas sim mais pelo fato de nele se fundem e se confluem todos os momentos determinantes, humanos e socialmente essenciais, de um período histórico. Pelo fato que representa esses momentos em seu máximo desenvolvimento, na plena realização de suas possibilidades imanentes, em uma grande representação dos extremos que concretiza tanto os vértices como os limites da totalidade do homem de sua época.³³⁶

Além disso:

O personagem artístico só pode ser típico e significativo quando o autor consegue revelar as múltiplas conexões que relacionam os traços individuais de seus heróis aos problemas gerais da época, quando o personagem vive diante de nós os problemas de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como individualmente seus, com algo que tem para ele uma importância vital.”³³⁷ Os trágicos heróis da história não cometem erros acidentais; trata-se, ao contrário, de erros estreitamente ligados aos problemas mais importantes de uma época de crises e transformações. Precisamente Brutus, para Shakespeare, e Egmont, para Goethe, representam aqueles traços típicos que indicam a trágica falência de uma dada época, de um determinado gênero de conflito social. Se este conflito for interpretado de um modo correto e profundo, tratar-se a – para o artista – de elevar a protagonistas aqueles indivíduos em cujas qualidades pessoais, culminantes na fisionomia intelectual, o próprio conflito encontra sua expressão mais tangível e adequada.”³³⁸

Emerson disse, em algum lugar que “o homem inteiro deve se mover inteiramente de uma só vez”. Enuncia-se aqui o segredo da grande arte de figurar personagens. Nos maiores realistas, em Shakespeare, Goethe ou Balzac, esta arte decorre precisamente de que seus personagens constituem, desde sua existência física até os mais elevados pensamentos, uma unidade dinâmica que sempre se movimenta inteiramente de uma só vez, ainda que este movimento não seja isento de contradições. Esta unidade do homem, que não é possível sem uma completa figuração da sua fisionomia intelectual, confere aos personagens dos grandes escritores uma inesgotável riqueza. Eles se erguem diante de nós tão ricos e complexos como a própria realidade, e são sempre mais complexos e “astuciosos” do que os melhores pensamentos que possamos formular sobre eles. ... Nossa realidade só pode ser expressa adequadamente pelo realismo, por uma cultura realista, de conteúdos e de formas completamente novas, de novos personagens e de novos modos de representá-los, de novas ações e de novas composições.”³³⁹

Aqui, como podemos ver, existe o emprego de um conceito que foi desenvolvido por Lukács em várias de suas obras. Como já apontado em diversos

³³⁶ LUKÁCS, G. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965, p. 13 (Livro tradução minha. Esse livro foi traduzido por Cecília Thompson para o Arena)

³³⁷ LUKÁCS G. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasil. 1968. p. 192.

³³⁸ *Ibidem*, p. 194.

³³⁹ *Ibidem*, p. 230.

depoimentos e entrevistas com os integrantes do Arena, os grupos artísticos engajados e os intelectuais, muitos deles estava interessados no debate estético e político na época e leram várias das obras de Lukács, algumas em outras línguas. Por isso, este era um debate presente.

Lukács, como também já foi apontado, era um intelectual que tinha uma identidade associada ao PC e mesmo suas teorias estéticas apresentavam um certo conservadorismo, sendo bastante crítico com relação a artistas, como o próprio Brecht, abertos a novas experimentações.

Boal era crítico do PC e todo o “controle” que esse gostaria de exercer. Mas, a partir das informações da pesquisa, levanto a hipótese de que Boal que estava em busca, em experimentações e talvez precisasse de alguma teoria para conseguir embasar aquela que foi até aquele momento a sua maior proposta de sistematização teórica: *o Sistema Curinga*. O conceito de Lukács, do típico, aponta para que os personagens e suas circunstâncias representem a sociedade apontada na obra. Mas não numa lógica simplista do tipo tradicional ou que este estaria se identificando com grupos ou classes sociais estáticas e sem possibilidade de mudanças; o típico de Lukács representaria vontades e movimentos históricos que se solidificam nestes personagens e suas ações tendo ao menos tempo sua individualidade. Essa tipicidade não ocorre com o personagem se mantendo isolado, mas somente ao criar vínculos e relações com outros personagens, mostrando seu processo e desenvolvimento, que contemplem os conflitos sociais numa determinada conjuntura.

De acordo com Lukács, para que isso aconteça em uma obra, o autor não precisa ter a mesma opinião política que aquela. Sendo este o desafio de não se tornar uma obra “de tese”/panfletária e óbvia. Dessa forma, o movimento interno da obra, na medida em que apreenda as tendências efetivas do processo social, poderiam contradizer as opiniões do próprio autor no que elas têm de ilusório. O maior exemplo disso é o de Balzac, exemplificado pelo próprio Engels, em carta.³⁴⁰ O que não quer dizer que a opinião do autor não importe. Essa noção de tipicidade já estava presente, no que pode

³⁴⁰ “Aprendi mais em Balzac sobre a sociedade francesa da primeira metade do século, inclusive nos seus pormenores econômicos (por exemplo, a redistribuição da propriedade real e pessoal depois da Revolução), do que em todos os livros dos historiadores, economistas e estatísticos da época, todos juntos”. Carta a Margaret Harkness de abril de 1888. Marx-Engels. *Sobre Literatura e Arte*. São Paulo: Global Editora, 1979, pp. 71-72

ser considerado a primeira análise de crítica literária marxista, que foi a troca de cartas entre Marx, Engels e Lassale, que debateram a peça deste – *Franz von Sickingen*. O debate transcorreu sobre a questão do drama histórico e da obra de arte histórica em geral.

Mas muitas vezes a categoria do típico é usada de maneira equivocada, reduzindo os personagens a meras alegorias das forças sociais, transformando personagens “típicos” somente em símbolos de classe. Muitas vezes isso pode nos levar a pensar que as categorias empregadas seriam estáticas e eternas, deixando assim de usá-las, incluindo toda a conjuntura histórica a qual Lukács sempre defendeu.

Dessa forma, na interpretação desta teoria, as grandes figuras históricas são fundamentais no teatro. Ao mesmo tempo as críticas realizadas por Schwarz e Rosenfeld sobre o fato de as influências e técnicas de Brecht não terem sido utilizadas da melhor maneira possível. Talvez possa se pensar o mesmo sobre o uso equivocado da categoria do “particular típico”. Quem melhor explica essa hipótese é Frederic Jameson:

Mas as características essenciais do típico devem ser encontradas em outro contexto: em particular, é preciso lembrar que, para Lukács, o típico nunca é uma questão de precisão fotográfica. Na perene confrontação entre Balzac e Zola, a qual retornaremos, ele observa que a personagem de Balzac, melodramática no seu exagero romântico e irrealismo grotesco, expressa muito mais as forças sociais subjacentes, sendo muito mais profundamente típica, do que as personagens de Zola, altamente esquemáticas e estereotipadas (o camponês rico, o mineiro, o industrial, o comerciante, etc...), apesar de que as últimas parecem, a primeira vista, muito mais ajustadas aos objetivos básicos do realismo. É como se, nas obras de Zola, a ideia da teoria preconcebida, interviesse entre a obra de arte e a realidade a ser apresentada: Zola já conhece a estrutura básica da sociedade, e esta é sua fraqueza. Para ele, a matéria-prima básica, as profissões, as “personagens-tipo” socialmente determinadas já estão estabelecidas a priori. Isto significa que ele sucumbiu a tentação do pensamento abstrato, a miragem de um conhecimento objetivo, estático, da sociedade. Implicitamente admitiu a superioridade do positivismo e da ciência sobre a imaginação. Na perspectiva de Lukács, para quem a narração é a categoria fundamental e o conhecimento abstrato apenas um substituto razoável, isto significa que o romance, nas mãos de Zola, deixa de ser o instrumento privilegiado de análise da realidade e se degrada a mera ilustração de tese.

Por sua vez Balzac não sabe realmente de antemão, o que vai encontrar. O avant-propos de *A Comédia Humana* mostra que seu objetivo é construir uma tipologia, uma vasta zoologia da sociedade humana, mas também mostra que o amplo fôlego da obra vem da ideia de um método, não da descoberta antecipada de uma espécie de tabela dos elementos básicos. Ademais, Balzac é tão sensível a historicidade e a mudança histórica que ele seria incapaz de imaginar um arquétipo fixo dos tipos sociais. O pequeno burguês de sua obra, por exemplo, é sempre característico de um certo período, de uma certa década, está em constante evolução, no seu estilo de vestir, na sua mobília, na sua linguagem e mentalidade, dos tempos de Napoleão aos últimos anos de

Luís Felipe. Assim, a personagem balzaquiana não é típica de uma certa espécie de elemento social fixo, como a classe, mas típica no momento histórico particular. Com isso desaparecem completamente a noção de tipicidade as implicações puramente alegóricas e esquemáticas. O típico não é uma correlação termo a termo entre personagens individuais das obras (Nucingen, Hulot) e componentes fixos e estáveis do mundo exterior (aristocracia financeira, nobreza napoleônica) mas sim a analogia entre a totalidade do enredo, como um conflito de forças, e a totalidade do momento histórico considerado como processo.³⁴¹

3.5 Piscator

Um ponto fundamentalmente importante a ser acrescentado é que se fala muito da influência de Brecht, mas como já vimos, não se restringia a este no campo épico. Piscator também estava presente, basta ver que algumas das propostas da série “Arena conta...” Também já estava presente nas inovações feitas por ele nos anos 20. Ele usava também um narrador-comentador, sistematicamente projeções de filmes e documentários.

De acordo com Cecília Thompson, comentando sobre o filme que passava antes do início de *Zumbi*:

Será que o Sérgio Ferro, e se ele se lembra dessa aventura, já cinquentenária. Acho que o filminho- basicamente em tabetop, como lhe disse -, foi sequestrado por algum sub-esbirro e super-burro da polícia, e deve ter pegado fogo, foi jogado no lixo, ou ainda pega poeira em algum arquivo do velho DOPS. Lembro mais ou menos o que continha, porque o roteiro tinha a pretensão de ilustrar TODAS as ditaduras e guerras em curso naquela época do mundo, mas o material a que se tinha acesso era parco. Não havia internet e não haveria por mais 30 anos; hoje, qualquer garoto de 12 anos faz um 'curta' em cinco minutos. (Entrevista Cecília Thompson)³⁴²

Assim como Piscator usava, no *Zumbi* também existe uma pesquisa e uma lógica de documentário. Para a montagem foram usados o romance de João Felício dos Santos *Ganga Zumba*, que conta a história desde o navio negreiro, passando pelo Quilombo dos Palmares até a sua morte. Também se usou o livro *O Quilombo dos Palmares: 1630-1695*, de Edison Carneiro.

Outro elemento que Piscator usou no *Revue Roter Rummel* [Revista de Feira Vermelha] ou RRR (1929), que foi *agit-prop* criado para a campanha eleitoral do

³⁴¹ JAMESON, James. *Marxismo e Forma*. São Paulo: Hucitec. 1985, p. 152.

³⁴² Cecília Thompson. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: telefone e email.

Partido Comunista, cujo roteiro foi todo montado em cima das atas, relatório, jornais e documentos do *Reichstag*, incluindo aí um discurso importante de Liebknecht, intitulado por *Apesar de Tudo* e também acrescentou filmes e fotos, montando, pela primeira vez, o que chamou de material dramático dialético e factual.

Além disso, como se sabe, além dos livros citados, o *Zumbi* usou também de frases inteiras de um discurso do General Presidente Castelo Branco nas falas do governador Dom Ayres e também Trechos dos Autos da Inconfidência Mineira que são documentos do século XVIII em que apresenta a íntegra do processo judicial das fases do processo judicial movido pela Coroa Portuguesa contra os inconfidentes. Entre eles está Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Pontos relevantes como as acusações de crime de traição e as sentenças dos réus da Conjuração Mineira são descritos com riqueza de detalhes nos documentos históricos.

Além do *Zumbi* e *Tiradentes*, Boal dirigiu dois espetáculos de Sérgio Ricardo que também possuíam uma estrutura semelhante à proposta épica de Piscator. O primeiro foi *Esse Mundo é Meu*, de julho de 1965, com textos de Chico de Assis, que era definido pelos autores como “Teatro de Vanguarda Musical” e o segundo feito em janeiro de 1968, que tem em sua introdução a seguinte explicação:

SÉRGIO RICARDO. POSTO EM QUESTÃO

O show era basicamente uma discussão ilustrada por todos os meios áudio-visuais disponíveis. Pretende-se utilizar três pilotos de TV, triangular dispostos a fim de permitir a visibilidade simultânea; dois projetores de “slides” de carroussel, controle remoto (será tentada a experiência de mudar os slides dentro do ritmo de cada música, aproximando-se a sequência do cinema) e , finalmente , um projeto cinematográfico. As entrevistas poderão ser gravadas em vídeo-tape ou fita magnética, ou cine, ou em uma combinação de vários desses meios. Personalidades ilustres farão seus depoimentos ou farão perguntas ao cantor. 30 de janeiro de 1968. Boal roteiro e direção.³⁴³

Abaixo, uma curta entrevista com Sérgio Ricardo dando mais detalhes acerca deste assunto:

SR: Foi uma glória voltar ao Arena para mais um show. Parecia aquela volta para a casa da gente. Agora sob a direção de mais uma legenda do nosso

³⁴³ Cópia do texto do Espetáculo. Arquivo Miroel Silveira. USP

teatro. O Boal bolou introduzir pela primeira vez um circuito interno de vídeo integrado a uma ação teatral. A tecnologia experimental do sistema de vídeo fazia correr a imagem gravada por um fio de aço dentro da máquina de projeção jogando-a simultaneamente em quatro monitores espalhados pela plateia e um no palco. Tudo era eletrônico. Inclusive a orquestra que me acompanhava. Absolutamente inovador. Sem contar que ves por outra quele fio de aço se embaraçava por dentro da máquina, e era um sufoco contornar a situação, ficando por conta da minha improvisação, e quando não havia como continuar interrompia-se a cena por alguns minutos até concertar a engrenagem.

Como era o show? Qual a repercussão na época?

SR: Eu dialogava com entrevistados que me faziam perguntas pelo vídeo. Personalidades famosas. Algumas questionando meu posicionamento político e me atirando perguntas agressivas, outras suaves, outras contraditórias, etc. Por vezes, as canções respondiam às perguntas. Questionando sobre meu posicionamento sobre las guitarras elétricas que começavam a invadir o mercado, eu respondia cantando um trecho da trilha de **Deus e o Diabo na Terra do Sol** acompanhando-me com uma guitarra para provar que o problema não era o instrumento e sim o conteúdo que vinha a reboque. Neste clima polêmico se tratorria todo o espetáculo e após um desafio meu comigo mesmo pelo monitor, hilariante, findava o espetáculo com imagens do Vietnã, pungentes, ao som da última canção. A repercussão foi gratificante de público e crítica.³⁴⁴

Esse é um momento de grandes experimentações e radicalizações estéticas e políticas. Em 1965, o *Show Opinião*, com direção de Boal e direção musical de Dorival Caymmi Filho, mostra-se como um espetáculo de ampla pesquisa sobre música popular e a realidade brasileira.

Nesse mesmo ano, o espetáculo *Liberdade, Liberdade* estava sendo chamado de Teatro-Protesto. Em 1968, houve *Roda-Viva*, com direção do Zé Celso, cujo espetáculo que sofreu ataques direto do CCC-Comando de Caça aos Comunistas. Pós 64, golpe cívico-militar, aconteceu o que se chamou de “golpe-dentro-do-golpe”, com a declaração do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, endurecendo ainda mais o regime.

Com isso, o movimento de guerrilha e de luta armada se intensifica, sendo que esta foi travada especialmente de 1967 a 1974. Todos esses fatos se refletem na sociedade como um todo e conseqüentemente, nas artes e suas experiências, buscas e alternativas.

³⁴⁴ Teatro Arena. Uol. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>. Acesso em: 23/04/2015.

Frisando que o próprio Boal fez parte da ALN e foi contato/apoio, ainda hoje não esclarecido exatamente, de Carlos Marighela. Outros integrantes do Arena também tiveram relações com organizações armadas de esquerda, como Heleny Guariba, que foi assistente de Boal na EAD e deu aulas de teatro junto com Cecília Boal no Arena foi integrante da *Vanguarda Popular Revolucionária* (VPR), sendo presa, torturada e morta, em 1971, sendo que o seu corpo nunca foi encontrado. Então, não estamos falando de algo fora do cotidiano desses artistas, militantes e alguns guerrilheiros.

Neste sentido, o debate sobre “herói” não passa somente por uma perspectiva teórica da estética, mas sobretudo prática. Mesmo levando em conta e sendo fundamentais as críticas colocadas, é interessante observar a forma que o dito herói Tiradentes aparece na peça. Existe uma crítica na estrutura do *Arena conta...*, em especial do Tiradentes, que é o único personagem que tem uma apresentação naturalista, indicada para ser stanislavskiana, e que possuiria uma consciência limitada do seu tempo histórico. Enquanto isso, os outros personagens seriam interpretados usando o distanciamento de Brecht.

Aqui há um grande dilema e debate sobre a identificação por parte da esquerda de Stanislavski, com referência para os stanilistas e Brecht, que tinha um posicionamento crítico. Mas sabemos que o Stanislavski de Boal, mesmo tendo grande experiência via *Actors Studio*, não é só isso e ele próprio adaptava várias técnicas. Mas esse é um desafio em que Boal, em 1967, tenta unir.

Pode-se criticar e apontar várias questões e insuficiências, mas mesmo os críticos mais duros – Rosenfeld e Schwarz – reconhecem o trabalho de pesquisa. O texto do Tiradente vem junto com um ensaio de mais de 60 páginas, mostrando a sua elaboração não só política, mas também estética. Além disso, a situação da mobilização naquele momento já era bastante delicada, com a repressão aumentando a cada momento.

No caso do *Arena conta Zumbi*, esta é uma peça mais esquemática, com uma lógica mais maniqueísta na qual quem é negro é bom e quem é branco é ruim, sendo fácil identificar quem é quem e a sua função na peça. No caso do Tiradentes, já entra uma complexidade maior, havendo também uma crítica aos derrotados, pós-golpe.

Desta forma, em Tiradentes existe uma diferença entre “povo” e “classe revolucionária”.

O povo aparece em alguns momentos como alienado ou conservador e a potência revolucionária fica mais com uma vanguarda, os mineiros, que seria como o setor econômico fundamental, o proletariado, o sujeito da revolução. Mas ao mesmo tempo há um herói que seria o responsável para avançar nas ações. No entanto, esse herói, o Tiradentes, é o único que não tem a consciência bipartida, ou seja, os personagens podem ter consciência de 1967 e têm a consciência do grupo.

Ninguém que é popular é ridicularizado na peça, mas o herói Tiradentes é apresentado como um idealista. O Curinga fala que ele semeava vento. O tal herói é todo apresentado como ingênuo e um pouco sem noção das coisas, da realidade, dos riscos, então como pensar que seria essa pessoa a se identificar? Como seria essa pessoa a ser o seu líder? O seu herói?

Existe uma diferença forte entre o discurso idealista de Tiradentes e um discurso pragmático e realista de algumas figuras populares, muito mais pragmáticas e realistas. Durante a peça, a questão da participação e da mobilização caberia a Tiradentes, sendo apontado por alguns dos inconfidentes, “não, a função do Tiradentes é conseguir as armas, assim e assado, e fazer o contato com a população.”³⁴⁵ Mas Tiradentes não consegue, então por que a proposta de se identificar com quem não conseguiu cumprir sua tarefa? O herói apresentado, na verdade, é um ingênuo. É o único coitado, os outros todos têm a vantagem de possuir a consciência do século 18 e de ter consciência de 1967, enquanto Tiradentes não sabe nada do que vai acontecer. Ainda assim é pra você se identificar com ele?

No Teatro Épico, além do recurso narrativo dentro da própria estrutura da peça, pode-se usar da ironia, pois "ironia é distância." Incluindo também a paródia como um diálogo dialético entre a forma e conteúdo, podendo levar o cômico a uma opinião diferenciada. Assim, Brecht combinava o cômico com o didático que desembocava na sátira. Esse personagem “herói” me remete ao do Zé da Silva, na peça *Revolução da América do Sul*, que também esses momentos, sendo enganado por todos, com sua

³⁴⁵ Texto de Arena Contat Tiradentes. Fala de um dos inconfidentes.

ingenuidade. Essa, na verdade, seria como coloca Walter Benjamin, uma característica do personagem do Teatro Épico, o “herói surrado”.

Estas simplificações têm o objetivo de reforçar a simplicidade dos seus ensinamentos. Por que correspondem à natureza do Teatro Épico, onde a contraposição não dialética entre forma e conteúdo de consciência (que levou ao personagem dramático pudesse referir a sua atuação só por reflexos) se revolva por meio da contraposição dialética entre teoria e prática. (que conduz a que a ação ofereça em seus momentos de ruptura vista ampliada sobre a teoria). Por isto, **o Teatro Épico é o teatro do herói surrado. O herói não surrado não será nunca um pensador** – assim é como se corrigiria para o drama épico uma máxima pedagógica dos antigos.³⁴⁶ [grifo meu]

Um debate que também começou a ser feito seria a limitação do Sistema Curinga, por ter uma estrutura única. Nas entrevistas é possível observar que a questão não era tão consensual entre Guarnieri e Boal e havia o grande desafio de como colocar em prática a teoria proposta. Esse, na verdade, sempre foi o grande desafio do artista. Brecht e Piscator, dentre outros que buscavam fazer formas teatrais críticas às convencionais, contra as engrenagens, às não já aceitas e muitas vezes “incompreendidas” pela crítica. Afinal, como criticar algo que não conhecem? A partir de quais critérios? A seguir, reproduzo um pequeno e didático trecho que ilustra um pouco essa realidade e também a força que havia no trabalho e na criação coletiva:

Arena Conta Zumbi durou um ano e meio. Em 1967, a 21 de abril, dia do personagem, estreia *Arena Conta Tiradentes*. No programa, Boal, autor do texto juntamente com Guarnieri, escreve: “O principal objetivo de *Tiradentes é a análise* de um movimento libertário que, teoricamente, poderia ter sido bem-sucedido.

Com o sucesso de *Zumbi*, Boal, que o tempo todo fora muito levado pelo grupo, inventou 500 teorias sobre o sistema de interpretação que chamava de Curinga. Criou a máscara ritual. Em *Arena Conta Tiradentes*, queria que executássemos aquela teorização toda. Não dava certo. Ele ficava de mal e não falava com a gente três dias. A gente piscava o olho um para o outro e dizia: na hora, faremos como sabemos. Dramaturgicamente, o texto era difícil. E com suas fórmulas, Boal traía a própria seiva daquilo que havia sido nosso trabalho anterior. Desentendi-me com ele. Quando a peça estreou, eu já sabia que ia pedir substituição. Pedi um mês depois. Yara Amaral entrou no meu lugar.³⁴⁷

Entrevista Lauro Cesar Muniz:

³⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Buenos Aires: Taurus. 1987, p. 59.

³⁴⁷ SFAT, Dina. *Palmas pra que te quero*. São Paulo: Nordica. 1988. p. 141.

GB: É, porque não era realista, aí ele criou o sistema Curinga, ele foi investigando, aí ele viu que era possível para algumas coisas, não era possível pra outras. Então essa criação contínua do Boal.

CM: É, eu acho que a primeira criação dele mesmo foi quebrar o realismo, com a peça dele *A Revolução da América do Sul* e depois *José, do parto à sepultura*, é com essas duas peças ele mostrou, criou uma outra maneira de fazer a dramaturgia brasileira, quebrou o realismo, outros já tinham feito, não posso dizer que não, outros autores já tinham antes, bem antes do Arena existir, até já tinham feito o teatro não realista, havia já experiências e tudo mais, todos com ponto de vista reacionário, com ponto de vista não política, então ele trouxe a política pra esses métodos, pra essas coisas que ele criou, eu não era um grande fã do teatro, do sistema curinga não, **eu até me aborrecia com o sistema Curinga, porque não precisa do Sistema Curinga para fazer o que ele fazia no Sistema Curinga, não precisava criar aquela rigidez, que parecia que era uma camisa de força, eu disse isso a ele, eu to à vontade pra falar pra vocês porque eu disse a ele isso, eu precisava dizer a ele porque eu já tinha feito um seminário na escola de arte dramática onde isso foi discutido, então como isso já tinha discutido, e me incomodava àquelas regras, que era o oposto do que o Boal tinha nos colocado quando ele criou o método de dramaturgia dialético, aí era o oposto, porque eram rígidas, as regras eram rígidas demais, eram muito rígidas, você já leu com certeza o sistema curinga, então você sabe que são regras, esquemático e bastante, tinha que cumprir, como se seguisse uma ordem legal, até chegar à exortação final e tudo mais, são coisas assim que era mais pra direita do que pra esquerda, me parecia, me parecia mais típico do fascismo do que do socialismo, esse tipo de regra rígida, eu acho que ele mesmo depois se tocou com isso, ele não escreveu nada se penitenciando não, mas ele abandonou esse sistema curinga, sem nega-lo, é claro, não podia negar, porque muita coisa boa foi feita no sistema curinga, era uma tentativa didática de politizar o público. (grifo meu)**

GB: É, fez parte da história.

CM: Faz parte da história.

GB: E ele tentou o Zumbi, o *Tira Dentes*, e também ele fez o Curinga com o *Arturo Rui*, aquela peça do Che Guevara que ele fez do lua cheia, na feira, tanto que depois ele também abandonou justamente isso, o Guarnieri também criticou, que ele achava que era muito assim esquemático, que era justamente isso que eu to falando, acho que é o oposto da lógica do Boal, que era o...

CM: É o oposto, eu acho que ele se entusiasmou com alguma coisa, de fazer um teatro didático popular e de esquerda, claramente marxista, mas ele caiu na própria armadilha, ele acabou fazendo uma coisa com regras muito rígidas, regras rígidas é do fascismo, coisa do nazismo o fascismo, e não do socialismo, acho que eles se tocaram, ele, o Guarnieri, se tocaram que, você viu que abafou, a coisa ficou só em três ou 4 peças, **mesmo essa do Che Guevara, da Feira, eu conheci bem a feira porque eu participei da feira, eu tinha uma peça na feira também. Então não era muito no Sistema Curinga não, sabe, pelo menos não havia rigidamente aquelas faces. [grifos meus] (Entrevista- Lauro Cezar Muniz)³⁴⁸**

³⁴⁸ Lauro Cezar Muniz [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação com celular.

Esse processo da desistência do Sistema Curinga não foi simples. A última peça que ainda buscou uma experimentação do Sistema foi o Arturo Ui, de 1970. Mas, pode-se observar como aos poucos foi alterando a forma e buscando novas experimentações. O que é interessante observar justamente nos diferentes procedimentos que ele usava, pesquisava, teorizava e praticava, não necessariamente nessa ordem. Como deve ser de certa forma o Épico. Aqui incluo dois apontamentos, um de Brecht e outro de Boal, que justamente se coloca crítico acerca de estruturas rígidas e fixas:

O esquema seguinte apresenta algumas deslocções fulcrais do teatro dramático para o Teatro Épico. Nota: Este esquema não apresenta oposições absolutas, mas apenas deslocções de acentuação. Assim, num processo de comunicação pode dar-se mais relevo ao que é emocionalmente sugestivo ou ao que é apenas racionalmente persuasivo.³⁴⁹

De acordo com Boal e Guarnieri:

Observacao: Esta não é uma “edição definitiva” de uma peça. Sua importância – se alguma tem – está em ter sido feita durante o processo de elaboração e montagem. As fotos são de ensaio, as marcações de “grosso modo”, o texto ainda não testado pela interpretação, música e espetáculo. Também assim me pareceu mais coerente não escrever nenhuma introdução “bem acabada” para um livro que vai em meio. Os vários artigos foram escritos em momentos diferentes e com propósitos diversos. Reunidos, pretendem mostrar o que se está fazendo e não o que é feito.³⁵⁰

A partir dessa situação do “golpe dentro do golpe”, a situação se radicaliza. Uma das realidades vividas é a impossibilidade mesmo de se fazer produtos fechados, em que somente os “artistas” seriam capazes. Radicaliza-se ainda mais a necessidade de se buscar novas formas de produção, não basta mais o artista saber a necessidade de escrever, interpretar, fazer música, fazer cenário e questionar a propriedade privada do personagem (Sistema Curinga), etc. Esse foi todo o processo vivenciado pelo Arena, desde 1956. Agora é fundamental que todo o povo (revisitando os termos da época) o faça. Pois, os próprios produtos criados estão sendo engolidos pela engrenagem.

A arte enquanto mercadoria, mesmo sendo de “esquerda” e crítica, vai sendo consumida e aceita, com algumas dificuldades de censura e contradições no sistema. Mas acaba, como todo produto, virando uma mercadoria a mais. Pois a arte, como já

³⁴⁹ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. São Paulo: Nova Fronteira. 1978, p. 16.

³⁵⁰ BOAL e GUARNIERI. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana. 1967, p. 9.

apontado em vários momentos nesse trabalho, não é um fenômeno de natureza social independente, que por si só se coloca contra a sociedade. Ele também reflete uma força de produção, desta forma também assume sua forma mercadoria. Ela se separa de seu criador em uma forma determinada pelas suas possibilidades comerciais do mercado.

Brecht acreditava numa possibilidade de que a arte, mesmo não sendo privilegiada no sentido tradicional, poderia permanecer autônoma e que a própria arte teria um poder de transformar uma determinada realidade, desenvolvendo o pensamento dialético, desmistificando a realidade social e “antecipando” um sistema socioeconômico alternativo.

Essa possibilidade de “antecipar”, colocada por Brecht, poderia fazer o mesmo no texto em que Boal expõe o Programa da Feira Paulista de Opinião,³⁵¹ chamado *O Que Pensa Você da Arte de Esquerda?* e também em uma entrevista que Boal fornece à Revista Parte. Veja os dois abaixo:

Programa da peça I Feira Paulista de Opinião (5 de junho de 1968).

Os reacionários procuram sempre, a qualquer pretexto, dividir a esquerda. A luta que deve ser conduzida contra eles é às vezes, por eles conduzida no seio da própria esquerda. Por isso, nós—festivos sérios ou sizudos—devemos nos precaver. Nós que, em diferentes graus desejamos modificações radicais na arte e na sociedade, devemos evitar que diferenças táticas de cada grupo artístico se transformem numa estratégia global suicida. O que os reacionários desejam é ver a esquerda transformada em saco de gatos; desejam que a esquerda se derrote a si mesma. Contra isso devemos todos reagir: temos o dever de impedi-lo.

Porém, a pretexto de não dividir, não temos também o direito de calar nossas

³⁵¹ Em fins de 1968, uma Primeira Feira Paulista de Opinião foi feita onde os artistas participantes respondiam a pergunta: O que pensa você do Brasil de hoje? Dramaturgos de esquerda do período foram reunidos – Augusto Boal, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Jorge Andrade e Plínio Marcos – e os músicos Ary Toledo, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil e Sérgio Ricardo. O espetáculo era feito em dois atos: No 1º ato: Tema, de Edu Lobo; Enquanto o Seu Lobo Não Vem, de Caetano Veloso; O Líder, de Lauro César Muniz; O Sr. Doutor, de Bráulio Pedroso; ME.E.U.U Brasil Brasileiro, de Ary Toledo; e Animália, de Gianfrancesco Guarnieri. Do 2º: Espiral, de Sérgio Ricardo; A Receita, de Jorge Andrade; Verde Que Te Quero Verde, de Plínio Marcos; Miserere, de Gilberto Gil; e A Lua Muito Pequena e A Caminhada Perigosa, de Augusto Boal. Dado o número de cortes sofrido pelo texto submetido à censura (setenta e um), a Primeira Feira Paulista de Opinião foi apresentada na íntegra em junho de 1968, mesmo com o veto dos censores, num ato público de resistência. No texto de Boal ele faz um levantamento dos estilos e perspectivas dominantes na esquerda naquele momento. Havia um reconhecimento de diferenças e ao mesmo tempo um chamamento a necessidade de união estratégica de todos, fosse qual fosse a orientação estética ou política postulada.

divergências. Pelo contrário: as diferentes tendências da nossa arte atual serão melhor entendidas através do cotejo de metas e processos. Isto é necessário, principalmente neste momento em que toda a arte de esquerda enfrenta a necessidade de colocar os seus processos e as suas metas. O choque entre as diversas tendências não deve significar a predominância final de nenhuma, já que todas devem ser superadas, pois foram também superadas as circunstâncias políticas que as determinaram, cada uma no seu momento.

Assim, antes que a esquerda artística se agrida a si mesma deve procurar destruir todas as manifestações direitistas. E o primeiro passo para isso é a discussão aberta e ampla dos nossos principais temas. Isto, a direita não poderá jamais fazer, dado que a sua característica principal é a hipocrisia.

O REPERTÓRIO E O MERCADO

O repertório de obras de arte atualmente servido ao público está deteriorado. Grande é o número de artistas que finge ignorar este fato: esta ignorância, verdadeira ou fingida, é *crime*. Em teatro, são criminosos os elencos cuja preocupação principal consiste em quitandeiamente ganhar alguns cobres servindo aos apetites mais rasteiros das plateias tranquilas; são criminosos todos aqueles que servilmente ficam atentos à última moda parisiense, ao último lançamento londrino isto é, aqueles que renunciam à sua cidadania artística brasileira e se transformam em repetidores da arte alheia; são criminosos aqueles que apresentam sempre e apenas visões róseas do mundo através do universos feéricos das peças de boulevard, ou do psicologismo anglo-saxônico que tende a reduzir os mais graves problemas sociais e políticos a desajustes neuróticos de uns poucos cidadãos.

São criminosos os fabricantes irresponsáveis de comedietas idiotas que, segundo a publicidade, até parecem italianas." Estes são criminosos e não são artistas porque arte é sempre a manifestação sensorial da verdade e não estará dizendo a verdade o artista que constantemente ignore a guerra de genocídio do Vietnã, que ignore o lento assassinato pela fome de milhões de brasileiros no Norte, no Sul, no Centro, no Nordeste e no Centroeste—estas são verdades nacionais e humanas que nenhuma mensagem presidencial, por mais esperta que seja, fará esquecer.

Por que são tantos os grupos teatrais que se dedicam ao teatro apodrecido, ao teatro da mentira, corruptor? Tirando os pulhas por convicção, existem também os pulhas por comodismo. Os primeiros acreditam na conquista do mercado ainda que para isso seja necessário produzir "sob medida" para o rápido consumo. Se o mercado consome cocaína, escreva-se a la Tennessee Williams. O mercado é o demiurgo da arte—este lugar comum já foi destruído por Roberto Schwarz (*Teoria e Prática*, No. 2 Notas sobre Vanguarda e Conformismo³⁵²) onde observa que entre o artista e o consumidor, numa sociedade capitalista, insere-se o mediador-capital, o mediado-patrocinador. O dinheiro, este sim, é o verdadeiro demiurgo do gosto artístico posto em prática.

O mercado consumidor de teatro é, em última análise, o factor determinante do conteúdo e da forma da obra de arte, da arte-mercadoria. E esse mercado, nos principais centros urbanos do país, é formado pela alta classe média, e daí para cima. O povo e a sua temática estão aprioristicamente excluídos. Éste fato grave tem deformado a perspectiva criadora da maioria dos nossos artistas, que se atrelam aos desejos mais imediatos de "corte burguesa," da qual se tornam servis palhaços, praticando um teatro de classe, isto é, um teatro da classe proprietária, da classe opressora. A consequência lógica é uma arte de opressão.

³⁵² Esse texto também saiu no livro *O pai de Família*, de Schwarz.

Assim, o primeiro dever da esquerda é o de incluir o povo como interlocutor do diálogo teatral. E, quando falo povo, mais uma vez falo concretamente: "povo" é aquela gente de pouca carne e osso que vive nos bairros e trabalha nas fábricas, são aqueles homens que lavram a terra e produzem alimentos, e são aqueles que desejam trabalhar e não encontram emprego. Nenhum destes frequenta os teatros das cinelândias e, portanto, é necessário fazer com que o teatro frequente os circos, as praças públicas, os estádios, os campos, os descampados em cima de caminhões. A inclusão sistemática dessas plateias fará mudar o conteúdo e a forma do teatro brasileiro. Não basta que o Teatro de Arena de São Paulo, e outros poucos elencos se disponham a fazê-lo, como têm sempre feito: é necessário que toda a esquerda o faça, e que o faça constantemente.

Este não é um trabalho fácil. Antigamente os Centros Populares de Cultura realizavam tarefas admiráveis no setor artístico e cultural: espetáculos, conferências, cursos, corais, alfabetização, cinema, etc. Os reacionários, porém, escandalizaram-se com o fato de que também o povo gostava de teatro, gostava de aprender a ler, etc. Os CPCs foram liquidados e os responsáveis por esse crime continuam no bem bom. O teatro é demasiadamente bom para o povo e justamente por isso todos os governos excluem, cuidadosamente, a verdadeira popularização do teatro dos seus planos de auxílio....**Se um teatro propõe a transformação da sociedade deve propô-lo a quem possa transformá-la: ao contrário será hipocrisia ou gigolagem.**

Os teatros que, bem ou mal, continuaram, dividiram-se em três linhas principais. No último ano essas três tendências ficaram bem marcadas, nítidas e evidentes. As três devem agora ser superadas. Isto deve ser feito não através da luta das três tendências entre si, mas sim através da luta desse conjunto contra o teatro burguês.

NEO-REALISMO

A primeira linha do atual teatro de esquerda é constituída por peças e espetáculos cujo principal objetivo é mostrar a realidade como ela é; peças que analisam a vida dos camponeses, dos operários, dos homens, procurando sempre o máximo de veracidade na apresentação exterior de locais, hábitos, costumes, linguagem, e interior de psicologia. Este neo-realismo tem no momento em Plínio Marcos o seu principal cultor. Foi neste gênero também que se iniciaram em dramaturgia alguns dos nossos melhores dramaturgos, como Guarnieri, Vianna Filho, Jorge Andrade, Roberto Freire e outros.

O realismo enfrenta, de início, um obstáculo principal: o diálogo não pode transcender nunca o nível de consciência do personagem; e este nada dirá ou fará que não possa ser feito ou dito na realidade desse próprio personagem. E, como na maioria dos casos, os camponeses, operários ou lumpens retratados não têm verdadeira consciência dos seus problemas— daí resulta que os espectadores ficam enfaticamente ligados a personagens que ignoram sua verdadeira situação e os verdadeiros meios de superá-la. Essas peças, portanto, tendem a transmitir apenas mensagens de desesperos, perplexidades, dores.

Anatol Rosenfeld ressaltou que este tipo de peça tende a criar uma espécie de "empatia filantrópica": o espectador, por assistir a miséria alheia, julga-se absolvido do crime de ser êle também responsável por essa miséria. E isto porque o espectador chega a sentir vicariamente a miséria alheia: o espectador também sofre terríveis dores morais, embora comodamente refestelado numa poltrona. Espetáculos deste tipo correm o risco de realizarem a mesma tarefa da caridade em geral e da esmola em particular: a

esmola é o preço da culpa.

Porém é igualmente certo que o dramaturgo pode criar personagens mais conscientes, ou personagens cuja conduta possa ser classificada de "exemplar." Isto muitas vezes já aconteceu, como, por exemplo, ocorre em *Eles Não Usam Black-tie*, de Guarnieri, onde o protagonista Otávio se comporta como proletário absolutamente consciente dos problemas de sua classe.

Na dramaturgia brasileira, porém, esta não é a regra. Mas não se pode, por outro lado, esquecer que o realismo cumpriu e cumpre tarefa de extrema importância, ao retratar a vida brasileira, ainda que esta importância seja mais documental do que combativa. E, nos dias que correm, o teatro brasileiro carece de maior combatividade.

SEMPRE DE PÉ

A segunda tendência é caracterizada, especialmente, pelo recente repertório de Arena e, em especial pelo gênero *Zumbi*. É a tendência exortativa. Utiliza uma fábula do gênero "lobo e cordeiro," brancos e pretos, senhores feudais (grileiros) e vassallos (posseiros), etc., e através dessa fábula se esquematiza a realidade nacional, indicando-se os meios hábeis para a derrubada da ditadura, a instauração de uma nova justiça, e outras coisas lindas e oportunas. Insta-se a plateia a derrubar a opressão e até aí nada mal; o pior, no entanto, é que via de regra essas mesmas plateias são os verdadeiros estípicos dessa mesma opressão. Espetáculos desse tipo, ao enfrentarem plateias desse tipo, defrontam-se com a surdez. O teatro "sempre de pé" só tem validade no convívio popular.

A exortação, os processos maniqueístas, as caracterizações de "grosso modo," as simplificações analíticas gigantescas, foram também constantes nos espetáculos dos CPCs. Esta é linguagem do teatro popular. A verdade não era nunca tergiversada—apenas a sua apresentação era simplificada.

A técnica maniqueísta é absolutamente indispensável a este tipo de espetáculo. Os repetidos ataques ao maniqueísmo partem sempre de visões direitistas que desejam, a qualquer preço, instituir a possibilidade de uma terceira posição, da neutralidade, da isenção, da equidistância, ou de qualquer outro conceito mistificador. Na verdade, sabemos que existe o bem e o mal, a revolução e a reação, a esquerda e a direita, os explorados e os exploradores. Quando a direita pede "menos" maniqueísmo, está na verdade pedindo que se apresente no palco também o lado bom dos maus e o lado mau dos bons — pede que se mostre personagens que sejam bons "e" maus, da direita "e" da esquerda, revolucionários reacionários, a favor "mas" muito antes pelo contrário. Pede que se mostre que os ricos também sofrem e que *the best things in life are free* como diz a canção (adivinha) americana. Pede que se mostre que todos os homens são iguais quando nós pretendemos repetir pela milionésima vez que o ser social condiciona o pensamento social. Pede que se afirme que, já que todos os homens são simultaneamente bons e maus, devemos todos entrar para o rearmamento moral e começar a nossa purificação simultaneamente: torturados e torturadores devem simultaneamente purificar seus espíritos antes de cada sessão de tortura.

Que isto fique bem claro: a linha "sempre de pé," suas técnicas específicas, o maniqueísmo e a exortação — tudo isto é válido, atuante e funcional, politicamente correto, para frente, etc., etc., etc. Ninguém deve ter pudor

de exaltar o povo, como parece acontecer com certa esquerda envergonhada.

O fato de Castro Alves ser um poetinha apenas na base do mais ou menos não anula a validade de versos lobertários. Mas, igualmente, não se deve nunca esquecer que o verdadeiro interlocutor deste tipo de teatro é o povo, e o local escolhido para o diálogo deve ser a praça.

CHACRINHA E DERCY DE SAPATO BRANCO

A terceira linha é o tropicalismo chacriniando-dercinesco-néo-romântico. Seus principais teóricos e práticos não foram até o momento capazes de equacionar com mínima precisão as metas deste modismo. Por esse motivo muita gente entrou para o "movimento" e fala em seu nome e fica-se sem saber quem é responsável por quais declarações. E estas vão desde afirmações dúbias do gênero "nada com mais eficácia política do que a arte pela arte" ou "a arte solta ou livre poderá vir a ser a coisa mais eficaz do mundo," passando por afirmações grosseiras do tipo "o espectador reage como indivíduo e não como classe" (fazendo supor que as classes independem dos homens e os homens das classes), até proclamações verdadeiramente canhas do tipo "tudo é tropicalismo: o corpo de Guevara morto ou uma barata voando para trás de uma geladeira suja" (*O Estado de São Paulo*, reportagem "Tropicalismo Não Convence," 0/4/68). O primeiro tipo de afirmação só pode partir de quem nunca fez teatro para o povo, na rua, e portanto, prisioneiro de sua plateia burguesa, vicifera. Mas ao mesmo tempo **resvala** perigosamente para o reacionarismo quando (sem perceber que seus interlocutores são apenas e tão somente a burguesia) pede ao teatro burguês que incite a plateia burguesa a tomar iniciativas individuais. . . Ora, isto é precisamente o que a burguesia tem feito desde o aparecimento da virtú até Hitler, Mr. Napalm e LBJ. Mr. and Mrs. são incondicionais e ardorosos defensores da iniciativa individual, ultrapessoal e privada.

O tropicalismo, dado que pretende ser tudo e, pois não é nada, apesar do seu caráter dúbio teve pelo menos a virtude de fazer com que o Teatro Oficina deixasse de ser um museu de si mesmo, carregando eternamente seus pequenos burgueses e quatro num quarto, de fazer surgir a pouco explorada invenção do portunhol, e teve sobretudo a vantagem de propor a discussão, ainda que em bases anárquicas.

Ainda assim, por mais multifário que seja o movimento, algumas ordenadas são comuns a quase todos os chiquitos bacanos — e justamente estas características mais ou menos comuns são retrógradas e anti-povo:

1. O tropicalismo é néo-romântico — todo ressurgimento do romantismo baseia-se no ataque às aparências da sociedade
2. O tropicalismo é homeopático—pretende destruir a cafonice endossando a cafonice, pretende criticar Chacrinha participando dos seus programas de auditório.
3. O tropicalismo é inarticulado—justamente porque ataca as aparências e não a essência da sociedade, e justamente porque essas aparências são efêmeras e transitórias, o tropicalismo não se consegue coordenar em nenhum sistema—apenas singa a cor do camaleão.
4. O tropicalismo é tímido e gentil—pretende "épater" mas consegue apenas "enchanter les bourgeois." Quando um ou outro cantor se veste de roupão colorido isso me parece falta de audácia.
5. O tropicalismo é importado—desde o desenvolvimento de JK, quando

apareceu o cinema novo, a bossa-nova e a nova dramaturgia brasileira, desde então o Brasil não importava arte.

Esta terceira tendência do teatro brasileiro atual é mais caótica e é, também, aquela que, tendo sua origem na esquerda mais se aproxima da direita. Sabemos que os seus principais integrantes não renunciaram à condição de artistas porta-vozes do povo. Mas não ignoramos, também, o perigo que corre todo e qualquer movimento que teme definições.

E AGORA?

Por estas vias tem-se manifestado a esquerda. Os transitórios possuidores dos canhões abriram seu jogo. Os políticos que ainda não caíram dos seus respectivos galhos estão compostos com os que mantêm o dedo no gatilho. Nenhuma perspectiva de diálogo se abre, principalmente porque não existe língua comum. As classes são compartimentos estanques—nunca o foram tanto. Os reacionários simplificaram seu jogo: todas as aparências de democracia foram desmitificadas por eles próprios. Sabe-se agora como é fácil para os opressores viverem na legalidade, defenderem a legalidade, já que são eles próprios os fabricantes de legalidade. Não foi o povo que fabricou atos institucionais e leis complementares. Além do arbítrio de fabricar leis, decretos e outros dispositivos, como se tal não bastasse, decidiu o governo ser mais sutil e resolver seus problemas estudantis e operários com as patas dos cavalos, os cassetetes e as balas. Maniqueísta foi a ditadura. Contra ela e contra os seus métodos deve maniqueísticamente levantar-se a arte de esquerda no Brasil. É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as plateias de sábado—deve-se agora abuscar o povo.

Os caminhos atuais da esquerda revelaram-se becos diante do maniqueísmo governamental. Já nada vale autoflagelar-se realisticamente exortar plateias ausentes ou vestir-se de arco-iris e cantar chiquita bacana e outras bananas. Necessário agora, é dizer a verdade como é.

E como dizê-la? E mais: como sabê-la? Nenhum de nós, como artista, reúne condições de, sozinho, interpretar nosso movimento social. Conseguimos fotografar nossa realidade, conseguimos premonitoriamente vislumbrar seu futuro, mas não conseguimos surpreendê-la no seu movimento. Isto nós não o conseguimos sozinhos, mas talvez possamos lográ-lo em conjunto. É necessário pesquisar nossa realidade segundo ângulos e perspectivas diversas: aí estará seu movimento. **Nós, dramaturgos, compositores, poetas, caricaturistas, fotógrafos, devemos ser simultaneamente testemunhas e parte integrante dessa realidade. Seremos testemunhas na medida em que observamos a realidade e parte integrante na medida em que formos observados. Esta é a ideia da I Feira Paulista de Opinião.**

O Teatro de Arena de São Paulo sabe ser necessária a superação da atual realidade artística: o simples conhecimento verdadeiro dessa realidade estará criando uma nova realidade. Será um passo muito simples, mas será um passo no sentido certo, no único sentido, pois o único sentido é a verdade. E a verdade será a Feira. *Teatro de Arena, São Paulo.*”³⁵³

³⁵³ Trechos do texto do Programa da peça da I Feira Paulista de Opinião *O que pensa você da arte de esquerda?* Transcrito de uma cópia mimeografada do Acervo Augusto Boal. Junho de 1968.

1. Qual a ideologia atual que baliza o teatro de vanguarda e o seu programa de ação, em vista do fracasso da ideologia de antes do golpe?

Vamos simplificar: em primeiro lugar, a "ideologia de antes do golpe" não fracassou. Evidentemente não se podia esperar que o teatro de vanguarda derrotasse nas ruas os tanques golpistas. O que fracassou foram as organizações políticas. O teatro mais avançado da época era realizado pelos Centros Populares de Cultura e por algumas companhias que se propunham à popularização. Dezenas de CPCs respondiam quase que imediatamente às variações da política nacional e internacional. Nunca o teatro foi tão contemporâneo dos acontecimentos representados. O *Auto do Bloqueio Furado* foi representado quando ainda os navios americanos não tinham regressado às suas bases. No auge da campanha anti cátedra vitalícia os alunos da Politécnica representavam "Dr. Vitalício de Tal, Catedrático", enquanto leis sobre o assunto estavam ainda tramitando. Eu estou certo de que nunca; em nenhuma parte do mundo, o teatro foi tão guerrilheiro. Nesse tempo, companhias profissionais se deslocavam pelo Brasil, especialmente pelo Nordeste, levando espetáculos nas ruas, circos, igrejas. E quando a peça escolhida exigia condições especiais, atores se reuniam e montavam, eles próprios, o texto, como aconteceu com "Julgamento em Novo Sol", representado em Belo Horizonte durante o I Congresso Brasileiro de Camponeses.

Toda esta atividade foi aniquilada. Cada CPC, além do seu trabalho teatral, exercia também uma função cultural mais ampla, incluindo corais, danças e até cursos de alfabetização. Tudo isto foi suprimido. Em 64 parecia crime pensar que o povo também devia ler. "It is too good for them", diziam escandalizadas as senhoras no poder.

Porém, mesmo sofrendo a mais violenta repressão (houve casos até em que a polícia invadiu teatros e prendeu todo o elenco, como aconteceu com "Arena Canta Bahia" e "Tempo de Guerra"), mesmo assim, o teatro mais esclarecido não se cansou de botar a boca no mundo durante os primeiros anos de ditadura. Sua ideologia podia ser simplificada: "o bom cabrito é aquele que mais alto berra". Durante muito tempo, enquanto a maioria guardava cuidadosamente o rabinho entre as pernas, era o teatro o único lugar onde se podia pelo menos ouvir falar em liberdade, em abaixo a ditadura, em Yankees Go Home, e outras coisas agradáveis. Claro que os ianques não foram embora, a ditadura não veio abaixo e a única liberdade que se conquistou foi o direito de se falar em liberdade.

Muita gente que na época cantava liberdade estava apenas de olho no bordereau. Essa gente, atualmente, mudou de ideologia. E continuará mudando. Dinheiro não tem cheiro, a não ser para os entendidos. E há no teatro brasileiro gente de bom faro.

Recentemente, um cronista de teatro afirmou que o Arena não se renovou nos últimos anos e que "vive repetindo as mesmas mensagens". Estamos de acordo: o Arena não se renovou e continua usando os mesmos processos para pensar a nossa realidade. Quem se tem renovado com frequência e insistência é um político como Carlos Lacerda que já pertenceu a todos os partidos e a todas as correntes de pensamento. Este, é um arco-íris ideológico.

³⁵⁴ A revista *aParte*, publicação do Teatro dos Universitários de São Paulo – nome de batismo do TUSP – teve seu lançamento em 1968. Seus dois números (um terceiro não foi publicado e acabou destruído com o acirramento da perseguição política) são documentos estético-políticos de posição revolucionária, em atitude editorial na qual tendência (política) e qualidade (estética) apareciam com impulso "guerrilheiro", tensionando as posições que insistiam em obscurecer a produção da cultura como questão de classe – fosse a classe burguesa, fosse a "intelectual".

Não sei se ficou bem claro: uma ideologia não se muda toda vez que muda o marechal no poder. E sempre a mesma, ainda que possa adquirir aparências diferentes em cada momento. **A tática e a programação podem variar, porém o objetivo é sempre o mesmo: exortar, explicar, ensinar, divertir o público no sentido de que se prepare o caminho para uma sociedade sem classes; e o teatro deva utilizar para isso meios artísticos.**

2. Que elementos dificultam a concreção do referido programa?

A principal dificuldade é a rádio-patrolha. Todos os outros meios repressivos e coercitivos de que se serve o poder vigente. Exemplo: **a censura, no Brasil, não se da ao trabalho nem sequer de expor seus critérios.** Os cortes são feitos porque são feitos, sem nenhuma explicação, de modo que o dramaturgo trabalha sempre na mais absoluta insegurança. Imagine-se um antropólogo escrevendo um livro sobre o comportamento sexual ou político dos bororos e pensando na possibilidade de que algum censor venha a cortar seu texto alegando falta de decoro ou ultraje à tradicional família pátria. Se o antropólogo pensasse na censura, a vida sexual dos bororos ia acabar adquirindo laivos de santidade... Pelo menos no livro. O mesmo ocorre com o dramaturgo que não se cuida: o Brasil, para ele, acaba parecendo um país habitável. Outro exemplo: **alguns conhecidos jornais, revistas e TVs dificultam a promoção de certos espetáculos considerados ofensivos aos brios patrióticos, enquanto que abrem alas para todos os espetáculos entorpecentes.** Isto é feito com a mais absoluta honestidade: Esses jornais, revistas e TVs realmente preferem os entorpecentes. Não há molecagem, mas sim coerência: **o ser social condiciona o pensamento estético.**

Ainda um último exemplo: **as subvenções, via de regra, são suprimidas ou reduzidas, quando se desconfia que um texto talvez não seja tão inofensivo como parece.** Isto é possível porque os órgãos subvencionadores distribuem seu pouco dinheiro segundo critérios sempre subjetivos. Isto é: os critérios existem, porém no fôro íntimo de cada um.

3. Quais as perspectivas de superar as referidas dificuldades?

Todas estas dificuldades serão superadas tão logo o Terceiro Mundo consiga melhor colocação.

4. Numa civilização industrial, o teatro, enquanto produção artesanal, pode ultrapassar a pesquisa de laboratório, atingindo as massas e atuando efetivamente sobre elas como o rádio e a televisão?

No Brasil existem certos preconceitos artísticos que devem ser urgentemente dizimados. **Um deles consiste na hierarquização das artes e dos artistas, que é feita à maneira militar: cabos, sargentos, tenentes, etc. Essas diferenças são baseadas na quantidade:** TV é mais que teatro porque os fãs reconhecem os atores na rua e pedem autógrafos; cinema é mais que TV porque afinal, o filme compete em Cannes e a "Família Trapo" ainda não. Por Esse raciocínio elementar uma telenovela o melhor exemplo de arte popular e ser diretor de cinema é atingir quase o marechalato da arte.

Obviamente, eu não penso assim. Nem rejeio nenhuma razão especial para que um espetáculo teatral atinja o mesmo número de espectadores que uma luta de box transmitida pela Eurovisão. Trata-se de artes diferentes, cada uma com a sua função. A fotografia não é superior à pintura só porque se pode reproduzi-la ad infinitum sem perda de suas características originais, enquanto que um quadro é pintado apenas uma vez. O fato de que o fotógrafo do "Notícias Populares" se julgue mais importante do que Leonardo, não depõe contra o renascimento italiano; e, no entanto, a Mona Lisa continua sendo uma só, e a tiragem do jornal um pouco maior.

Porém nada disso significa que o teatro deve ficar contente com suas salas reduzidas. Deve ir às ruas, não para fazer média com a TV e o cinema, mas para encontrar o povo que deve ser o destinatário de toda arte.”³⁵⁵

Nos dois textos acima fica claro o entendimento que Boal já tinha em relação à armadilha do mercado para os produtos ditos de esquerda, ou seja, toda a possibilidade de fetichismo que mesmo produtos ditos de esquerdas poderiam ser incorporados e aceitos pelo mercado como bens de consumo. E propõe, mesmo consciente das diferenças, um esforço conjunto de todos os grupos para buscar incluir o “povo” como “interlocutor” neste diálogo teatral, buscando os diversos espaços populares e criando assim, a partir da inclusão dessa plateia, conseguir mudar o conteúdo e a forma do teatro brasileiro. E ao mesmo tempo, mesmo crítico, se coloca aberto, e em dúvida buscando possibilidades, sem uma receita pronta e fechada.

No segundo texto, Boal também coloca os limites da arte e do próprio teatro, que sem estar conectado e associado às organizações políticas, não fará as devidas transformações necessárias. Expõe a prática que já acontecia dessa interlocução com o “povo” e até mesmo algumas mudanças que se faziam quando necessárias para que fosse possível dar conta das diferentes realidades. Ele já denuncia o canto da sereia do mercado, onde artistas se vendem para servir ao mercado e não à arte crítica, que deseja transformar a realidade.

Ele coloca ainda os três tipos de censura que seriam a própria, digamos, ideologia de controle do texto, a da mídia que reforça essa anterior, mas de uma forma “democrática”, pois seria da imprensa “livre”, mesmo vivendo em períodos de censura dos jornais.

Assim as esferas de críticas e estéticas tinham sua liberdade, mas sempre a serviço da ideologia dos donos de jornais e à própria censura financeira, em que uma proposta mais popular seria considerada como “não sendo teatro”. Por conta disso, faz-se um paralelo com a frase de Marx: “ser social que determina o pensamento”³⁵⁶, trazendo para o debate artístico ao afirmar que o “ser social condiciona o pensamento estético.

³⁵⁵ Revista aParte março-abril de 1968. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje: Augusto Boal.

³⁵⁶ MARX, Karl. *Crítica da Filosofia do Direito*. São Paulo: Boi Tempo. 2005, p. 157.

A busca por alternativas de burlar a repressão era variada. Dentre elas, algo que pode ter sido uma forma de criar não só espetáculos críticos e ir aos espaços populares, foi a de propor uma escolar teatral de esquerda. Aproveitando a própria estrutura da EAD, Boal junto com Flávio Império e Heleny Guariba fazem a proposta de reformulação da EAD, que a transformaria praticamente em uma Escola de Teatro Popular.

PROPOSTA DE REFORMULAÇÃO DA EAD

São Paulo, 12 de março de 1967.

Exmo. Sr.

Dr. Alfredo Mesquita

MD Diretor

Escola de Arte Dramática de São Paulo

Os professores Augusto Boal, Flávio Império e Heleny Guariba propõem a V.Sa. a realização de um curso dentro da Escola de Arte Dramática, para o aproveitamento de todos os alunos de segundo e terceiro anos dos antigos cursos de dramaturgia, crítica e cenografia. Passamos a expor o desenvolvimento do esquema a que nos propomos:

1. O Curso Especial será dividido em quatro setores principais:

a – SEMINÁRIO (responsabilidade do prof. Augusto Boal) - neste setor seriam realizados todos os trabalhos teóricos necessários ao bom andamento dos temas que seriam estudados nos dois semestres. Os alunos receberiam aulas de dramaturgia, interpretação cenografia etc., sempre segundo as necessidades específicas dos temas propostos e não cursos básicos gerais. O Seminário seria, pois eminentemente objetivo.

b – LABORATÓRIO (responsabilidade do prof. Flávio Império) — este setor centralizaria toda a parte prática das etapas preparatórias, tanto em dramaturgia e cenografia como em interpretação.

c – DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA (responsabilidade da prof^a. Heleny Guariba) — não só a professora responsável como também os alunos desenvolveriam toda a pesquisa e documentação necessária e específica relacionada aos temas propostos.

d – MONTAGEM (responsabilidade do prof. José Celso Martinez Correa) — durante o correr do ano um ou dois dos temas propostos se concretizariam na montagem de textos. Os atores participantes seriam selecionados principalmente entre os ex-alunos da EAD que não estejam empenhados em atividade profissional no momento.

2. Como se vê, os temas propostos centralizarão todo o trabalho de todos os setores. Para o presente ano, propomos os seguintes temas:

a – ESTUDO DA LIBERDADE DO PERSONAGEM — análise do personagem como objeto (teatro sacro medieval, Teatro Épico etc.) e como sujeito (teatro isabelino, teatro romântico etc.). Estudo das teorias que informaram cada técnica (Aristóteles, Hegel, Brecht, Ionesco, Breton, Maquiavel etc.).

b – ESTUDO DA COMUNICAÇÃO RITUALÍSTICA — estudo de todas as formas de comunicação (palavra, imagem, som) que perderam sua função

original, transformando-se em peças de uma linguagem ritualística desprovida de conceito ou com conceito modificado.

3. Montagem de um texto para cada tema. Dados os temas propostos, não se pensará na montagem de textos já escritos e completos. Será mais adequada a encenação de fragmentos de diversos textos, coordenados pelos temas que se estudarem.

4. O Curso Especial teria quatro professores acima mencionados e que seriam responsáveis pelos quatro setores. Além destes, e para a realização de rápidos seminários ou simples palestras seriam por ora convidados os seguintes professores e especialistas:

Prof. Anatol Rosenfeld

Prof. Roberto Schwartz

Profa. Lúcia Campelo

Profa. Albertina Costa

Prof. Sérgio Ferro

Prof. Rui Fausto

Prof. Jacob Guinsburg

Dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri

Diretor Paulo José Gomes de Souza

Diretor Fernando Peixoto

Pecebe-se aqui uma gama de professores renomados e das mais diversas áreas, trazendo não só uma noção artística, mas política e social também. É possível até realizar um paralelo com a ideia de uma formação transdisciplinar e completa, como era o *Dramatic Workshop*, dirigido por Piscator, em Nova York.

Dessa forma, buscava-se romper com a engrenagem, não só do teatro, mas da própria sociedade, que estava em plena ebulição.

3.6 Uma possibilidade de romper com a engrenagem: Teatro Jornal

O grupo do Teatro de Arena pode ser considerado uma das primeiras tentativas de se fazer teatro moderno sem um mecenas, ou seja, sem um capitalista pronto para investir na empreitada. Era um grupo em disputa com outros, disputando uma diferente proposta de arte, principalmente de se fazer arte, desde seu repertório, atuação, direção, forma e conteúdo, mas dentro de uma sociedade capitalista, disputando um mercado teatral num país que estava em mudança, mas o grupo sozinho e sem a conjuntura de transformações sociais, políticas e culturais da época não duraria muito. Mesmo sabendo que por vários momentos esteve prestes a fechar o espaço.

Mas em ocasiões específicas, o texto mais conhecido do Arena *Eles não Usam Black-Tie* conseguiu acertar, confluir o momento político com uma criação de uma obra artística crítica, produzindo assim, a primeira peça que inovava tanto no plano do conteúdo quanto no da forma, estetizando no palco o que acontecia nas ruas. Essa foi uma das inovações nesse processo de descobertas de novas formas de produzir, entrando também o trabalho coletivo dos laboratórios de interpretação, seminários de dramaturgia e fato de todos poderem interpretar, a ida ao “povo” seja no nordeste, seja nos sindicatos.

Com isso, aconteciam também os debates políticos e culturais no Arena e as próprias experimentações e descobertas de diferentes formas e conteúdos de produção e criação artística.

Dessa forma, Boal reafirma o processo de acúmulo de experimentação política e estética dos procedimentos do Teatro Arena dentro dessa busca por realizar um teatro crítico, buscando ainda romper com a engrenagem, na qual a arte também é mercadoria. Esse acúmulo de procedimentos se transforma em capital ao catalizar o trabalho realizado.

Curinga é o sistema que se pretende propor como forma permanente de fazer teatro — dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido é súpula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas.³⁵⁷

Nenhuma produção é possível sem trabalho passado, acumulado, mesmo sendo este trabalho apenas a destreza acumulada e concentrada na mão do selvagem pelo exercício repetido. O capital, entre outras coisas, é também instrumento de produção, também trabalho passado, objetivado.³⁵⁸

Esse acúmulo permitiu que o Arena criasse novos produtos a partir das experiências. No entanto, com qual objetivo são criados novos produtos, visto que estes continuam sendo consumidos e referendados pelos meios de comunicação e por um público consumidor de “esquerda” composto por estudantes, intelectuais e classe média progressista? Mas que isso não é suficiente, não altera a engrenagem e muito menos não consegue alterar as relações de força da sociedade, visto que somente um grupo ou até

³⁵⁷ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1983, p. 204.

³⁵⁸ MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boi Tempo. 2011, p. 41.

mesmo que todos os grupos de teatro estivessem envolvidos nesse processo não seriam suficientes para responder a uma estrutura de ditadura, principalmente pós-AI-5:

Quanto mais a produção se desenvolve de tal modo que cada produtor devém dependente do valor de troca de sua mercadoria, i.e., quanto mais o produto efetivamente devem valor de troca e o valor de troca devem o objeto imediato da produção, tanto mais têm de se desenvolver as *relações monetárias* e as contradições que são imanentes a *relação monetária*, a relação do produto consigo mesmo como dinheiro. A necessidade de troca e a transformação do produto em puro valor de troca avançam na mesma medida da divisão do trabalho, i.e., com o caráter social da produção. Porém na medida em que cresce este último, cresce o poder do *dinheiro*, i.e., a relação de troca se fixa como um poder externo frente aos produtores e deles independente. O que aparecia originalmente como meio para o fomento da produção converte-se em uma relação estranha aos produtores. Na mesma proporção com que os produtores se tornam dependentes da troca, a troca parece tornar-se independente deles e parece crescer o abismo entre o produto como produto e o produto como valor de troca. O dinheiro não gera essas contradições e antíteses; ao contrário, o desenvolvimento dessas contradições e antíteses gera o poder aparentemente transcendental do dinheiro.³⁵⁹

Como fazer para que os espetáculos e o trabalho do Arena não se tornassem mais uma mercadoria? O que seria possível fazer sem se tornar mais um produto de esquerda contemplado por seu público cativo, mas permanecendo confortável e sendo incorporado pela engrenagem. As iniciativas da Feira Paulista de Opinião, com seus vários espetáculos e mesmo o próprio *Tiradentes* e outra peça de Boal – *O Tio Patinhas e a Pílula* – apontavam para uma opção de luta armada.

Roberto Schwarz, em seu artigo sobre o Seminário do Capital, coloca que este permitiu que se enxergasse, se estudasse uma perspectiva das propostas de Marx para um país da periferia e fala da importância dos trabalhos produzidos pelos diversos estudantes e professores de Ciências Sociais naquele momento no Brasil. O autor afirma também que a história e a forma de ler e entender as Ciências Sociais foi marcada por estudiosos como Emilia Viotti da Costa, Marilena Chauí, Paul Singer, Fernando Henrique Cardoso, Fernando Novais, entre outros, além do próprio Schwarz. Entretanto, uma das críticas que Schwarz faz é justamente sobre o insuficiente debate sobre o fetichismo da mercadoria.

(...) o marxismo do grupo deixava a desejar em alguns aspectos, que talvez sejam sempre os mesmos. Não houve interesse pela crítica de

³⁵⁹ Ibidem, p. 95.

Marx ao fetichismo da mercadoria. Como correspondia naqueles anos de desenvolvimentismo, o foco estava nos impasses da industrialização brasileira, que podia até empurrar na direção de uma ruptura socialista, mas não levavam a crítica aprofundada da sociedade que o capitalismo criou e de que aqueles impasses formam parte. Era lógico alias que houvesse uma dose de conformismo embutida no projeto basicamente nacional, ou até continental, de tirar a diferença e superar o atraso, já que no caso os países adiantados (embora não as suas teorias sociológicas) tinham de ser dados como parâmetros e como bons. A parte da lógica da mercadoria na própria produção e normalização da bárbarie pouco entrava em linha de conta e focou como o bloco menos oportuno da obra de Marx.

Pelas mesmas razões, faltou ao seminário compreensão para a importância dos frankfurtianos, cujo marxismo sombrio mais impregnado de realidade que os demais, havia assimilado e articulado uma apreciação plena das experiências do nazismo, do comunismo stalinista e do *american way of life*, encarado sem complacências. **Daí também uma possível inocência do grupo em relação ao lado degradante da mercantilização e industrialização da cultura, considerada sem maiores restrições. E daí, finalmente, uma certa indiferença em relação ao valor de conhecimento da arte moderna, incluída a brasileira, a outra visão negativa e problematizadora do mundo atual não se atribuiu a importância. O preço literário e cultural, pago por esse último descaso, aliás, um subproduto perverso da luta pela afirmação da universidade, foi alto, pois fez que os achados fortes de seminário não se aliasse produtivamente ao potencial crítico espalhado nas letras e na cultura ambiente, ficando confinados ao código e ao território acadêmico, dizendo e rendendo menos do que poderiam.** Para contraste, basta pensar nas relações da prosa, de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque com a cultura modernista, às quais se prende o estatuto tão especial de suas obras. Penso não exagerar achando que no essencial a instituição histórico-sociológica do seminário, não fica devendo à desses mestres, embora seja evidente que, pela falta da elaboração de um instrumento literário a altura, entroncado nas Letras contemporâneas, as obras respectivas não ocupem um lugar de mesma ordem. Visando mais alto, por fim, me parece certo que a clara visualização do subdesenvolvimento e de suas articulações tenha alcance histórico-mundial, capaz de sustentar, suponhamos, algo como as *Mínima moralia* referentes ao que é sem dúvida uma das feições-chaves do destino contemporâneo. **Fica a sugestão, mas a ideia talvez não pudesse mesmo se realizar em nosso meio, já que em última análise, estávamos – e estamos – engajados em encontrar a solução para o país, pois o *Brasil tem que ter saída*. Ora, alguém imagina Marx escrevendo *O Capital* para salvar a Alemanha? Assim, o nosso seminário em fim de contas, permanecia pautado pela estreiteza da *problemática nacional*, ou seja, pela tarefa de superar o nosso atraso relativo, sempre anteposto a atualidade. Ficava devendo outro passo, quem enfrentasse – na plenitude complicada e contraditória de suas dimensões presentes, que são transnacionais – as relações de definição e implicação recíproca entre atraso, progresso e produção de mercadorias, termos e realidades que se tem de entender como a precariedade e a crítica uns dos outros, sem o que a ratoeira não se desarme.** ³⁶⁰ [grifos meus]

O Teatro de Arena, junto com outros grupos e iniciativas, como visto no texto de Boal acerca do programa da Feira Paulista de Opinião, representavam uma vanguarda. Tendo um acúmulo de práticas e trabalhos, até mesmo de certo progresso técnico, mas

³⁶⁰ SCHWARZ. Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras. 1999, p. 103-105.

este não garante imunidade de que seja impedido de se produzir um conteúdo conservador. A questão da ideia de progresso e como se combinam arte, ciência e economia, podem trazer várias contradições, vide as propostas nacional e desenvolvimentistas dentro da própria esquerda naquela época e ainda hoje.

Neste sentido, como construir uma proposta que não se limite às fronteiras do nacional? De que maneira se localiza e se posiciona estas vanguardas? Como fazer para romper com a engrenagem e radicalizar a crítica ao fetichismo da mercadoria? Sabe-se que não basta fazer apenas um produto de conteúdo esquerdista, pois conteúdo e forma estão conectados e integrados de modo que a própria forma define os objetivos de uma proposta ser contra a engrenagem ou apenas ser reformista.

O produto devém mercadoria; a mercadoria devém valor de troca; o valor de troca da mercadoria é sua qualidade imanente de dinheiro, essa sua qualidade de dinheiro se desprende dela como dinheiro, adquire uma existência social universal separada de todas as mercadorias particulares e de seu modo de existência natural; a relação do produto consigo mesmo como valor de troca devem sua relação com um dinheiro existente junto dele, ou como troca efetiva dos produtos gera seu valor de troca, seu valor de troca gera o dinheiro.³⁶¹

Temos que transformar integralmente o teatro, portanto não somente o texto, ou o ator, ou mesmo a totalidade do espaço cênico. Também temos que incluir o espectador, cuja atitude tem que ser modificada.³⁶²

Aqui só interessa destacar o fenômeno da mercantilização da luta política, análogo ao observado por Walter Benjamin em sua crítica à tendência literária alemã chamada “nova objetividade: ”Esse radicalismo de esquerda é uma atitude a qual não corresponde mais nenhuma ação política.[...] Transformar a luta política de vontade de decisão em objeto de prazer, de meio de produção em bem de consumo – é este artigo de maior sucesso vendido por essa literatura.” Na esteira dos seus antepassados alemães dos anos 30, durante a ressaca que se seguiu ao golpe de 1964, nossos jovens artistas de esquerda renovaram a proeza de transformar a luta (passada) em mercadoria a ser consumida como seu sucedâneo (no presente).³⁶³

Essa busca era permanente no Arena e a partir das entrevistas, ficou evidente que vários teóricos do marxismo estavam presentes nesse debate, além do desafio de conectá-los, sem virar mera cópia com a realidade periférica. Dentre estes autores podemos apontar não só Brecht e Lukács, mas também Walter Benjamin. Este coloca

³⁶¹ MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boi Tempo. 2011, p. 96.

³⁶² BRECHT, B. *Théâtre épique, Théâtre dialectique*, Paris, L’Arche, 1999, p. 163.

³⁶³ COSTA, Iná. *Graal A hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Graal. 1996, p. 111-112.

uma questão importante em seu artigo *Autor como produtor*.³⁶⁴ Benjamin diferencia alguns tipos de escritores. Pois para ele não bastaria escrever um romance progressista, de “tese” (panfletário). Assim, para realmente considerar-se um revolucionário, era preciso uma prática revolucionária, militando e fazendo tarefas políticas, não sendo apenas um intelectual. Estes, que se solidarizam apenas no campo das ideias, seriam os “escritores rotineiros”. Além de não quebrarem esta lógica da produção burguesa, também não estão dispostos a passar os meios de produção literária para os oprimidos. São os que se solidarizariam com o operariado apenas no plano das ideias, mas não no plano da ação revolucionária, na forma de produzir. Pois, para Benjamin, o papel da revolução não seria em si criar novos clássicos e grandes romances, o mais importante seria poder democratizar o conhecimento e, assim, todos os oprimidos poderiam mostrar a sua própria capacidade de escrever.

(...) a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor.

Seu trabalho não deve visar nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Sua utilidade organizacional não precisa de modo algum limitar-se à propaganda. (...) Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém.³⁶⁵

Boal transita por entre esta linha de raciocínio ao pensar a questão crítica não só do ponto de vista ideológico, mas principalmente como são produzidas, como coloca Benjamin, Canclini e Brecht e assim ele estrutura uma proposta periférica-marxista, ao apontar que o capitalismo se apropria, prioritariamente e de maneira total, dos meios de produção artística e nos aliena desse capital, a mais-valia artística. Assim, podemos dizer até mesmo que antes da influência da infraestrutura, pois acontece antes mesmo do momento de trabalho, fortalecendo a ideia não só da arte como mercadoria, pois esta vai ser o produto de um processo, mas as próprias relações culturais como mercadoria a serviço do capital e não da transformação. Pois o trabalho cultural, sua produção não é neutra, mas tem uma proposta política e ideológica muito clara a serviço da manutenção de uma estrutura opressora, da engrenagem.

Desta maneira, Boal se aproxima de marxistas que não têm uma visão

³⁶⁴ BENJAMIN. Walter. *Magia e técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense. 1995.

³⁶⁵ BENJAMIN. Walter. *Magia e técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense. 1995. p. 131-132.

economicista, mas que consideram as transformações culturais e econômicas como o resultado de um processo histórico e que não haveria uma hierarquia entre elas.

O desafio, portanto, era buscar novas formas ou mesmo alguma que pudesse atender a uma conjuntura cada vez mais repressiva em que perseguições, tortura, mortes e grande censura eram constantes. O Arena se encontrava em uma situação de não saber o que fazer. Um momento de crise ideal para experimentações novas ou experimentar coisas antigas em novas conjunturas.

Para Brecht:

Quando certas pessoas veem novas formas, exclamam queixosas: 'formalismo!'. Mas elas próprias são as piores formalistas, adoradoras a qualquer preço das velhas formas, pessoas que só tem olhar para as formas, só cuidam delas, só delas fazem objeto de sua investigação. O não-saber-fazer, o não-saber-fazer-algo-de-determinado é realmente uma pré-condição para saber fazer algo de diferente.³⁶⁶

De nada serve partir das coisas boas de sempre, mas sim das novas e ruins.³⁶⁷

Perante as exigências sempre novas do mundo social em transformação, a manutenção das antigas formas convencionais também é formalismo.³⁶⁸

Retomando as formas dos Balzac e Tolstói sem as submeter a um exame detalhado, talvez cansássemos os nossos leitores, o povo, como estes escritores muitas vezes o cansam. O realismo não é uma simples questão. Se copiássemos a maneira de escrever destes realistas, deixaríamos de o ser. (...) Pois os tempos mudam, e se não mudassem estariam mal os que não se sentam às mesas douradas. Os métodos se gastam, os estímulos deixam de surtir efeito. Aparecem novos problemas, exigindo novos processos. A realidade se altera e para representá-la têm de alterar os processos de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho, mas nem por isso deixa de ser novo.³⁶⁹

Como podemos observar nas citações Brecht, há uma grande preocupação com a renovação formal e podemos dizer que não somente ele como Piscator e Boal, bem como todo artista, não pretendem ficar parados no tempo e aceitar a necessidade permanente de se rever e se atualizar. Eles enxergam a forma vinculada à sua significação histórico-social. A forma é basicamente a estrutura, o gênero, e não o

³⁶⁶ BRECHT, Bertolt. *Théâtre épique, Théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999.

³⁶⁷ Epigrafe artigo Jose Luis Fiori. *Olhando para a Esquerda* revista alemã, International Journal of Action Research, 2006. Economia Política Internacional: Anale Estratégica n. 9 – jul./2006.

³⁶⁸ BRECHT, Bertolt. *Debate sobre o Expressionismo*. Unesp. 1996, p. 240.

³⁶⁹ BRECHT, Bertolt. *Debate sobre o Expressionismo*. Unesp. 1996, p. 262.

conjunto de artifícios estilísticos ou decorativos mobilizados por uma subjetividade isolada, é preciso criar uma nova estrutura, um novo gênero. Nele a forma tem uma conexão dialética fundamental com a questão do conteúdo. Não concorda com um renovar por renovar sem uma significação.

No debate entre Lukács e Brecht, o primeiro acreditava na necessidade de se manter a unidade fundamental entre conteúdo e forma, como acontecia nos clássicos, o modelo a ser seguido são os dos romancistas como Tolstói e Balzac. Assim, enquanto Brecht criticava a não continuidade do desenvolvimento da arte contemporânea e pesquisava algo novo, Lukács respondia colocando a necessidade da continuidade, a ligação dos esforços de renovação do presente com as experiências do passado. Brecht discordava deste “modelo único”. Brecht buscava uma alternativa às respostas marxistas entre o formalismo das vanguardas e o realismo social de Lukács.

A partir da própria experiência da vida social de Boal, de seu histórico, dos aprendizados e ensinamentos que os anos pré-NY, em Nova York e principalmente da conjuntura social, política e artísticas nos anos 50 e 60 no Arena/SP. No Brasil, país periférico, poderia ser feito um paralelo por Boal ter buscado uma alternativa semelhante, em que poderíamos pontuar alguns exemplos, como apontando para o que se tornou o Tropicalismo, localizando-se nesse formalismo de vanguarda. E o realismo social de Lukács sendo representando pelo pensamento mais conservador e de controle do próprio PCB, mesmo que tenha sido dito por Schwarz que o inimigo principal não era Lukács, mas sim as convenções conservadoras que horas se combinavam com as propostas de Lukács e suas contradições Stalinistas.

Dessa forma, a partir de uma proposta experimental do Núcleo 2 de jovens atores do Arena, em conversa com Boal surgiu a ideia de experimentar e improvisar cenas teatrais a partir de notícias de jornal, o que viria a se chamar como Teatro-Jornal. Assim, partia-se de coisas antigas, mas feitas utilizada de forma nova.

É também interessante observar como se completa um ciclo, o Teatro-Jornal, essa técnica de *agit-prop* da revolução russa, também da Alemanha anos 20 e depois nos Estados Unidos dos anos 30 no *Living Newspaper*. Esta foi uma das técnicas

citadas por John Gassner no artigo do livro³⁷⁰ que atraiu Boal a estudar com ele e também em outros escritos, como em seu livro *Producing the Play*. Com isso, Boal foi buscar em uma proposta antiga, mas para usá-la em uma conjuntura de grande tensão política, pós-golpe militar. De certa forma, esta proposta completou o processo de rompimento com a engrenagem, pois deu continuidade a todos os questionamentos que já estavam acontecendo desde a formação do Arena sobre quem poderia ser ator, autor, a própria forma arena, a busca do “povo” nos sindicatos, no interior, nordeste ou seja se questionar todo o processo de produção teatral e conseqüentemente sua engrenagem, não somente o conteúdo, mas a forma associada ao conteúdo.

Chega, então, o momento de se abrir mão do próprio “poder” da palavra numa técnica que não existe em si um autor, abrir mão de se ter um dramaturgo e conseqüentemente um texto dramático, pois já se aproveita de um texto já pronto e conhecido do cotidiano, o próprio jornal. A experiência do *Zumbi* e *Tiradentes* já iam nessa direção ao absorverem textos históricos e também de jornais.

A proposta do Teatro-Jornal vivo foi iniciada por um grupo de jovens artistas, composto por Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Celso Frateschi, Denise Del Vecchio e Edson Santana, que após participarem de um curso ministrado por Cecília Thumim Boal, companheira de Boal e pela diretora teatral Heleny Guariba, no Teatro de Arena, sentiram a necessidade de dar continuidade. Então, a partir de uma conversa com Boal surge a proposta de experimentação.

A proposta era pautada em técnicas simples que pudessem ser rapidamente repassadas, para que fossem assim criados novos grupos de Teatro-Jornal. Muitos desses foram formados com estudantes, criando um movimento de mobilização e crítica no melhor estilo *agit-prop*. Boal sistematizou as técnicas desenvolvidas pelos jovens atores, dessa forma poderia ser repassada e realizada a proposta de Benjamin e de Brecht no que se refere à democratização dos meios de produção teatral.

No artigo, de Benjamin *A obra de arte ao tempo de sua reprodução técnica*, que estava já disponível nessa época, aponta para a relação entre a estética e a teoria de Marx, no qual o desenvolvimento das forças produtivas, provocados pelo capitalismo,

³⁷⁰ Clarks H.Barret. *European Theories of the Drama. "Catharsis and the Modern Theatre*,Mais detalhes no Capítulo 2.

entra em conflito com as relações de produção e consumo da época, em espeical com a propriedade privada dos meios de produção. Benjamin aponta que a exclusividade da obra de arte única termina com a ideia de unicidade, que era o que determinava todo o valor da arte. Assim, se romperia a lógica da propriedade privada e do objeto autêntico.

A reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa, pela primeira vez na história, de seu parasitismo em face do ritual. A obra de arte reproduzida torna-se em medida, crescente a reprodução de uma obra construída com vistas na possibilidade de reprodução. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma quantidade de cópias; a questão da cópia autêntica não tem sentido. No momento, entretanto em que o critério da autenticidade perde a força em face da produção artística, a função da arte se terá transformado por inteiro. A sua fundação no ritual é substituída por outra prática: a sua fundação na política.³⁷¹

No caso do teatro, existe um questionamento referente à estrutura teatral, uma proposta claramente contra a engrenagem e atacando de frente a proposta do fetichismo de se produzir uma mercadoria acabada que seria vendida ao consumidor. Aqui a proposta é que o próprio consumidor fizesse seu produto e não o produto definisse o que consumir e, por conseguinte, quem seria o consumidor. Com isso, o produto “arte” perde a sua aura.

Além disso, nessa estrutura de textos de jornal e improvisações, existia uma proposta anti-dramática e anti-teatro, com propostas que provocavam a participação de todos. Dito isso, sempre após as apresentações se debatia e já se buscava novos grupos para as técnicas serem multiplicadas, democratizando e transferindo-as para estudantes, trabalhadores e grupos sociais interessados. Se tornando algo profundamente prático a partir da observação da realidade da conjuntura pós-AI-5 e que teria de ter utilização rápida e de grande capacidade de transferência.

(...) deixa de ser o lugar onde se assiste espetáculo e se transforma em arena onde espectadores e atores, assumidos como artistas e cidadãos, fabricam um espetáculo que pulsa em permanente movimento, como na vida: *praxis-tron*. Fazemos *praxis-tron*, não *thea-tron*.³⁷²

Para observar é preciso aprender a comparar. Para comparar é preciso já se ter observado. Através da observação é produzido conhecimento, mas é preciso conhecimento para a observação.³⁷³

P – Augusto Boal, você tem apresentado ao país novas concepções de teatro, amplas e originais; para alcançar tais concepções, você utiliza algum método especial?

³⁷¹ BENJAMIN, W. Vol 1 *Obras Escolhidas*. São Paulo. Brasiliense. 1985. p. 170.

³⁷² BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond Funarte, 2009, p. 164.

³⁷³ Citação de Brecht in. *Prazer e Crítica*. Francimara Nogueira Teixeira. Annablume 2003, p. 95.

R – O método é o da observação da realidade. À medida em que vejo a realidade, procuro responder a uma necessidade da mesma realidade, e à medida que a realidade vai se modificando, também vai se tornando necessário que a gente invente uma maneira nova de dialogar e responder a essa realidade. As últimas coisas do Arena tem seguido o sistema de Curinga com a multiplicidade de personagens. Isto é, todos os personagens representados pelos atores. Isto faz com que o espectador veja o personagem e não o ator interpretando o personagem, o que é muito mais importante. Antigamente a gente tentava popularizar o teatro. Hoje nós tentamos popularizar os meios de se fazer teatro. Como por exemplo o Teatro Jornal que atualmente fazemos e que é urna sequência de técnicas que permitem a qualquer pessoa, artista ou não, também fazer teatro.

P — E, estas novas concepções são de alguma utilidade para a renovação do teatro brasileiro ou são elas meros frutos da nossa própria realidade?

R — Eu tenho a impressão que elas são de alguma utilidade pois, à medida em que elas são ditadas pela própria realidade, outras companhias e outros elencos passam a fazer uso dessas concepções novas que criamos. Aqui em São Paulo, por exemplo, estão representando TOM PAYNE, que é uma peça americana, mas que está sendo representada dentro do sistema Curinga. Em relação ao Teatro Jornal, só em São Paulo conseguimos formar mais de vinte grupos, que estão praticando e, isso tem uma grande importância pois, aquilo que a gente faz não tem o sentido de feito heroico, procuramos dar-lhe um efeito e um resultado sempre práticos. Em outras cidades como Londrina, Curitiba, Santa Catarina, Porto Alegre, outros grupos estão sendo formados e cada um de acordo com sua própria realidade, com a necessidade de cada cidade. Nesse sentido é que a gente descobre uma maneira nova e essa maneira tende a se propagar como é o caso do Teatro Jornal que está rapidamente se propagando.³⁷⁴

Boal foi o primeiro homem de teatro, de nosso país, a pensar o fenômeno cênico a partir do materialismo histórico e dialético. Outros teóricos já haviam esboçado algumas linhas sobre o tema, mas Boal teve a primazia da ação prática a partir de suas peças, seus espetáculos e, principalmente, como pensador e criador original de formatos teatrais que ultrapassam os limites do palco e da sala de espetáculo: criou o sistema Curinga, o teatro jornal e o teatro do Oprimido.³⁷⁵ (Entrevista - Lauro Cesar Muniz)

A proposta do Teatro-Jornal, essa técnica de *agit-prop*, foi uma resposta à possibilidade de agir de forma teatral e política, burlando a censura. O texto era retirado das próprias notícias e continuava em contato com vários movimentos. Inicialmente com os estudantes, depois com ostrabalhadores e outros. As técnicas eram relativamente simples e foram sistematizadas por Boal. Entendendo e se encontraram com as propostas de *agit-prop* e de democratização dos meios de produção.

A própria proposta introdutória do programa do *Teatro Jornal: Primeira Edição*, colocava a necessidade de democratização do teatro, fazendo uma ponte com o

³⁷⁴ Entrevista Boal. Jornal Grupo Teatral Sesc Uberlândia. Novembro de 1970. Arquivo Augusto Boal-Letras-UFRJ

³⁷⁵ ALMADA, Izaías. Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro. Disponível em: https://institutoaugustoal.files.wordpress.com/2012/11/almada_monografia_boal.pdf Acesso em: 21/07/2015, entrevista de Lauro Cesar Muniz.

futebol e buscando uma popularização do fazer, do realizar e do multiplicar. Assim, considerando que existem milhares de campos de várzea e que “todo” brasileiro sabe jogar e é um “técnico” de futebol por que não fazer o mesmo para o teatro. A cena começava com um texto introdutório dito pelo Curinga, que fazia essa comparação futebol e teatro:

No Brasil, o futebol é um esporte extremamente popular. Por muitas razões. Uma delas é que na arquibancada todo mundo joga futebol. (...)No Brasil, o teatro não é muito popular. Por muitas razões. Uma delas é que na plateia quase ninguém faz teatro (...) Mas nós achamos que teatro dever se um jogo que todo mundo possa jogar, uma forma de comunicação com a qual todo mundo possa se comunicar. Ninguém precisa ser orador para participar de uma Assembleia, ninguém precisa ser atleta pra jogar futebol, e assim também ninguém precisa ser artista pra jogar teatro. Por isso nós resolvemos fazer uma série de espetáculos mostrando algumas maneiras simples de se jogar teatro (...) ³⁷⁶.

A proposta de *agit-prop* era muito clara e direta. Nas propagandas do *Teatro Jornal: Primeira Edição* havia descontos especiais para estudantes, professores, sindicalistas ou grupos com mais de vinte pessoas, mostrando seu foco prioritário de mobilização.

Os anúncios dos espetáculos, se é que pode considerar espetáculo... “você não precisa ser atleta para jogar futebol; você não precisa ser artista para jogar teatro”, proclama o Arena. “Nós fazemos a Primeira edição, vocês farão a segunda ³⁷⁷

Você tem alguma problema? Não discuta, encene. Forme o seu grupo de teatro jornal. Já existem 17. Nós ajudamos”. .. “Teatro jornal também pode ser usado como processo pedagógico. Não tem contra-indicações! Experimente você mesmo. ³⁷⁸

Boal cita como um dos objetivos do teatro-jornal a popularização do teatro.

Em geral, quando se pretende popularizar o teatro, pretende-se impor ao povo um produto acabado, feito sem a sua participação e, às vezes, sem os seus pontos de vista. No Brasil, por exemplo, pretende-se às vezes popularizar peças reacionárias de Pirandello, de Roussin, e neste sentido o teatro se torna tão popular como a fome e a morte antes do trinta. O teatro jornal, ao contrário, pretende popularizar alguns meios de se fazer teatro – a fim de que o próprio povo deles se possa utilizar, para produzir o seu próprio teatro. Mal

³⁷⁶ BOAL, Teatro-Jornal1970, fls. 5. Texto da “peça” encaminhado a Censura. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/07/teatro-jornal-censura.pdf>. Acesso em: 19/07/2015.

³⁷⁷ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. Ed.Perspectiva. 1988, p. 135. Jornal da Tarde. 20 e 22/09/70.

³⁷⁸ Programa TEATRO DE ARENA, 1970. BOAL, Teatro-Jornal1970, fls. 8. Texto da “peça” encaminhado a Censura.

comparando: se temos rotativas, não pretendemos fabricar o nosso jornal e popularizá-lo – pretendemos ceder nossas rotativas.³⁷⁹

Com o Teatro-Jornal, inaugura-se de vez a proposta do Teatro do Oprimido, que vai se desdobrar em outras técnicas. No entanto, o objetivo principal de ter um teatro feito pelos oprimidos, com os oprimidos e para os oprimidos a partir da democratização dos meios de produção foi atingido. Para além disso, buscava-se também que estes pudessem ter a consciência e realizar de maneira concreta todas as etapas do processo de produção. Ao final das apresentações ocorriam os debates, às vezes com participação de intelectuais como: Octávio Ianni, Anatol Rosenfeld, José Arthur Giannotti, Sábato Magaldi e outros, mas principalmente outros grupos sociais interessados já em multiplicar e reproduzir.

A partir dessa iniciativa, foram criados mais de 70 grupos. Assim, a apresentação não tinha um fim em si, seguia também outro princípio do Teatro do Oprimido quando se diz que a ação teatral começa quando termina, mas agora na vida real. Levar o que foi debatido no palco para transformar sua realidade, o Teatro do Oprimido como o “ensaio para a revolução”. De acordo com Boal: “Teatro é ação! Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenha dúvidas: é um ensaio de revolução!”³⁸⁰

Poderia dizer que o Teatro-Jornal realizou o que o CPC sonhou e não só “levando” arte ao povo, mas que esse próprio povo, o oprimido mostrasse sua própria realidade a partir dos meios de produção teatral que este se apropriou.

É importante observarmos todas essas influências épicas que Boal/Arena estavam impregnados e experimentando. Esse prólogo de Boal sobre o futebol e teatro, essa proposta da popularização do teatro, como se tinha e se tem a popularização do futebol é possível desenvolver vários paralelos com outras experiências.

³⁷⁹ LIMA, Eduardo Luís Campos. Procedimentos formais do jornal vivo *Injunction Granted*, (1936), do Federal Theatre Project, e de *Teatro Jornal: Primeira Edição* (1970), do Teatro de Arena de São Paulo. Dissertação de Mestrado. USP: 2012.

³⁸⁰ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. São Paulo: Civ Brasil. 1991. Pag 181

No trabalho foram vistas várias leituras de textos de autores épicos e não épicos que eles já tinham acesso, no caso específico do Brecht, além do *Pequeno Organon* existiram influências também da obra *Escritos sobre Teatro* (vide entrevista com Paulo José). Entretanto, não sabemos se tiveram de outros, mas no texto *Sobre a decadência do velho teatro (Über des Untergang des alten Theaters)* textos de 1924 a 1926, eram abordadas questões que envolviam a experimentação do teatro épico na época, apontando que o teatro possuía um dilema sobre sua relação com o público, em que “um teatro sem contato com o público é um *non-sens*.”³⁸¹

Deste modo, o público buscava diversão, mas que tipo de diversão poderia ser? Um outro importante texto chamado *Mais do bom esporte (Mehr guten Sport)*, escrito em 1926, já coloca questões que Brecht vai desenvolver ao longo de sua vida, em que a arte deve ser repleta de prazer. Coloca ainda que o ator que não tem prazer “não pode pretender que essas coisas sejam fontes de prazer para outras pessoas”³⁸², o mesmo vale para o público. Neste texto, Brecht também aborda as atitudes e necessidade de transformar o espectador, o que será mais desenvolvido nos *Escritos*. É importante destacar que nesta obra também estão incluídas as questões do esporte.

Brecht enxerga nos eventos esportivos situações de grande prazer e ao mesmo tempo de grande conhecimento sobre que acontece, tanto para quem está realizando a ação quanto de quem tá assistindo, no Brasil não há o ditado que somos “200 milhões de técnicos de futebol”? Todos somos “especialistas” das regras, dos objetivos e de como realizar o que tem de ser feito. Como jogar teatro, como está muito bem indicado na nota 158. Os espetáculos esportivos viviam grande efervescência e sabemos que hoje, nesta sociedade do espetáculo, isso também se perdeu, afinal, tudo virou mercadoria – vide FIFA e Copa do Mundo, mas nesse período de Brecht – 1926 e também de Boal 1970 – nos estádios aconteciam espetáculos onde “homens treinados realizam suas habilidades especiais, com grande responsabilidade, mas dando a impressão de realizar por gosto e na forma que mais lhes dá prazer.”³⁸³

Nesse ponto, os objetivos de Brecht e Boal são comuns, mesmo em tempos e

³⁸¹ BRECHT, B. *Schriften zum Theater I Band 15 Frankfurt*. A M:Suhrkamp Verlag. 1967, p.83.

³⁸² BRECHT, B. *Schriften zum Theater I Band 15 Frankfurt*. A M:Suhrkamp Verlag. 1967, p.83.

³⁸³ BRECHT, B. *Schriften zum Theater I Band 15 Frankfurt*. A M:Suhrkamp Verlag. 1967, p.82.

locais diferentes, estão ambos visando a transformação do ator e do público. Na pesquisa e prática do Teatro-Jornal existe claramente a radicalidade de se romper com a especialização do ator, não mais especialistas, agora todos podemos e devemos “jogar teatro”.

O que Brecht espera do público é uma atitude de observador, que calcula e que controla. Da mesma forma que se apresenta a atitude do torcedor, do técnico, do cientista. Para tanto, seria preciso mudar a natureza do teatro para que seus espectadores pudessem se aproximar do público que frequenta os espetáculos esportivos. Neste período de Brecht, o esporte popular é o boxe, em que existiam multidões assistindo. A busca deste paralelo é o que Brecht classifica como “um teatro cheio de público especializado, tal como acontece já nos pavilhões desportivos, que se enchem de um público conhecedor”³⁸⁴. O que Brecht está buscando e, para mim, também Boal, não é o conteúdo do que o esporte oferece, mas sim sua forma, algo popular, algo que todos conheçam e que possa ser facilmente multiplicado.

Nessa busca dos dois, é colocado em pauta desde a especialidade do ator até mesmo a questão do anti-ilusionismo dos cenários. O Teatro de Arena, em um teatro de arena, literalmente, ou seja, sem um palco italiano, mas onde a plateia praticamente está ao redor dos atores e no caso do Arena de São Paulo, praticamente a dois ou três metros dos atores, já vinha passando por este processo de construção de um cenário realista desde o café feito ao vivo, no *Eles não usam black-tie*, ao trabalho de Flávio Império, com a multiplicação da pequena dimensão do espaço, rompendo assim e deixando de “esconder” e revelando que o público está em um teatro.

É essa a própria prática do Arena, do CPC e de outras iniciativas que buscam outros públicos e espaços e que vão se radicalizar com a prática do Teatro-Jornal. Dessa forma simples, direta, objetiva e crítica, o teatro deveria buscar reunir, dar prazer e entendimento ao seu público, provocando grande entusiasmo e se diferenciando do teatro burguês, da estrutura da engrenagem.

Se em nossos dias o teatro não conseguiu ainda colocar-se em contato com o público, é porque ignora o que se espera dele. Já não é capaz de fazer o que fez antes e ainda se o fosse, não seria isso o que se pretende dele. Em todos esses edifícios imponentes, bem aquecidos, agradavelmente iluminados que

³⁸⁴ BRECHT, B. Estudos sobre Teatro. Nova Fronteira. 1978. pag 27

consomem consideráveis somas de dinheiro. E em toda essa (pantomina) que se realiza dentro deles, já não há prazer nem por poucos centavos.³⁸⁵

Brecht busca fazer uma ponte entre o torcedor e o espectador do ponto de vista de que seja um especialista popular, juntando essas duas palavras que podem parecer contraditórias, mas que têm o espírito de alguém que sabe e ao mesmo tempo repassa e vivencia esse conhecimento.

Um conhecedor profundo das regras do jogo, o que lhe permite se envolver com a disputa e também se distanciar dela para fazer suas críticas, como bom conhecedor de toda a dinâmica do jogo, é desse público que Brecht buscava. No caso da experiência do Teatro-Jornal, as apresentações aconteceram no próprio Arena, mas a grande potência ocorreu quando rompeu os locais “aquecidos”³⁸⁶ e foi para os movimentos de multiplicar e “formar” especialistas em teatro, que se empoderaram dos meios de produção e construíram seus espetáculos a partir da sua própria realidade, assim como pontua a filosofia do Teatro do Oprimido.

Boal não usa o boxe, esporte popular do período de Brecht, mas sim o futebol e Anatol Rosenfeld (1993) em seu livro sobre futebol brasileiro, coloca elementos que têm semelhanças com Brecht ao dizer "como esse jogo é praticado, em que formas se manifesta e se organiza e a que necessidades e tensões profundas que ele propicia uma descarga". Enquanto isso, Rosenfeld continua considerando o futebol como “um grande espetáculo, um “show teatral”³⁸⁷ (*Schau-Spiel*), sendo amadores ou profissionais e aponta até mesmo para um certo paralelo com o que poderia chamar de um “distanciamento” ao mostrar a reação do torcedor.

De um lado, a identificado o *viver com*, de outro, a distância crítica e, portanto, a contemplação que quer o impulso primitivo em sua forma purificada, como pressão lúdico-simbólica de controle humano e conformação de energias irracionais.³⁸⁸

Esses apontamentos de Brecht sobre o esporte são fundamentais nas suas propostas estéticas. Ao buscar um teatro diferenciado, em que observar é ter

³⁸⁵ BRECHT, B. *Schriften zum Theater I Band 15 Frankfurt*. A M:Suhrkamp Verlag. 1967 p.83.

³⁸⁶ BRECHT, B. *Schriften zum Theater I Band 15 Frankfurt*. A M:Suhrkamp Verlag.

³⁸⁷ ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo. Perspectiva. 1993, p. 105

³⁸⁸ ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo. Perspectiva. 1993, p. 105-106.

conhecimento de todos os diferentes momentos do processo. Por isso, acredito que Boal também está indo nessa direção com o Teatro-Jornal, negando até mesmo o próprio dramaturgo, abrindo mão da escrita e se utilizando de um material, o jornal, já oferecido e fazendo uma edição, uma montagem diferenciada e também utilizando os artifícios do teatro da encenação – movimentação e interpretação – e do próprio som – música e sonoplastia – uma proposta que de certa forma é até mais radical do que a de Piscator, ao passo que este utilizava um texto teatral e alterando-o com o objetivo de atender aos seus objetivos políticos e ideológicos.

Tanto Brecht quanto Boal se interessam principalmente pela função social do esporte. Eles desejam incentivar a lógica coletiva e de organização que o esporte, assim como o teatro desejado, poderia realizar. Brecht chega a identificar as práticas esportivas como referência, modelo e proposta para se opor à tendência individualista e psicologizante do drama burguês, que no caso do Boal também pode ser vista como opção contra uma proposta niilista e de um formalismo de vanguarda. Seguindo essa ideia, Boal junto com os participantes do Teatro-Jornal, a radicalizam, pois levam a proposta adiante e a multiplicam com outros grupos sociais.

Brecht e Boal não pretendem a substituição do teatro pelo esporte. Não estão interessados em aniquilar um em nome do outro, mas querem, sobretudo, através dos traços característicos fundamentais do esporte - transformar o teatro, trazer essa característica popular de uma arena esportiva na qual atores e espectadores experimentam a atmosfera do jogo-espetáculo e participam da disputa, sem as rivalidades doentias, como especialistas, assim como torcedores e jogadores o fazem, são, estão sendo, vendo e ensinando.

A seguir, reproduzo uma entrevista realizada com Gerd Borheim, pela Companhia do Latão. Acredito que nesta entrevista é possível observar muitas pontes entre Boal e Brecht, bem como essa busca por um novo Teatro Épico ou crítico. A engrenagem existente do próprio fazer teatral. Grifei alguns dos pontos mais interessantes para essa questão e similaridade:

Entrevistador- Talvez Brecht não gostasse muito dessa avaliação (sobre o formalismo).

GB: Eu acho que ele tinha consciência disso. Por que a URSS nunca aceitou Brecht, nunca montou Brecht? Lukács o acusava de formalista. Os formalistas são vocês, ele dizia, que têm essa forma estereotipada de fazer literatura. **A forma, ao contrário, é uma coisa que se renova por dentro dela mesma. Tem que se transformar constantemente. Não pode ser fixada. No meu entender, Brecht só se separa do teatro de esquerda que existe por aí pela pesquisa formal. E esteve sempre insatisfeito com ela. Por isso, no final da vida ele vai falar em teatro dialético. Ele anuncia uma nova perspectiva de trabalho...**

Entrevistador: O senhor está se referindo – ao mencionar o ascetismo – a uma das questões centrais no *Pequeno Organon*, que é a relação entre prazer e moral. Salvo engano Brecht propõe um teatro que visa fundamentalmente o prazer, mas que parte de princípios morais (e não o contrário). O senhor não acha que isso está resolvido em Brecht?

GB: Mas o ponto de vista é o stanilismo, é uma ética marxista, onde há uma espécie de ascetismo em relação à concepção do homem, que é impressionante. **Aqueles stanilistas que, parece, que tinham vergonha da subjetividade, da consciência. Tudo tem que ser objeto.** De certa maneira isso entra pelas peças didáticas, que inclusive os jesuítas gostavam na época porque viam parentesco com o ascetismo cristão. Mas justamente esse ascetismo é que o problematiza a questão do prazer, porque o prazer fica suspenso. Por outro lado, Brecht era um homem do prazer, era um bufão, era um homem que contava piadas. Ele tinha essa abertura.

Entrevistador: É possível dizer para onde teria caminhado a pesquisa dos anos finais da vida dele?

GB: Aquela conciliação com Stanislavski, por exemplo, tem que ser bem pensada. E a questão da superação do objetivismo não é só brechtiana. O mesmo problema está presente em Marx. Na medida em que se quer ser materialista, tudo passa a ser objeto e objetivo. Até hoje cita-se Goethe: “Se o meu olho vê o sol, é porque o olho é solar”, é objeto do objeto. **E ao mesmo tempo Marx se dá conta de que o ato revolucionário não se concretiza a partir do objeto. O objeto é por definição passivo. Então, ele vê uma ponte entre sujeito e objeto, que é a *práxis*, o trabalho. É pelo trabalho que surge o objeto e que surge o sujeito. E isso vale também para a obra de arte. O que interessa é essa *práxis*, essa coisa anterior, a partir da qual surge a própria criação humana. As categorias são intercambiáveis. Eu posso tratar o objeto como sujeito e vice-versa.**

Entrevistador: E Brecht tinha confiança no prazer da produtividade...

GB: Exatamente. E na ideia do trabalho coletivo.

Entrevistador: O senhor acha que – nas vésperas de seu centenário de nascimento, no ano que vem- Brecht permanece mais como dramaturgo ou teórico?

GB: Todas as dimensões. Ele foi um problematizador radical, na abrangência total do teatro. E Brecht é muito encenado. Dos autores da primeira metade do século, quem – afora ele – é de fato remontado? **Agora, é preciso lembrar que, de fato, ele não foi um teórico. A sua atividade teórica não era específica. Seu caso, também, não era o de ter uma estética e querer aplicar em cena. Sua teoria vinha das notas sobre os espetáculos que ele fazia, e estava sempre sendo recriada. No fundo não existe teoria brechtiana, mas uma prática brechtiana, que é a reinvenção constante do teatro. O teatro de Brecht é teórico, como Cézanne é, no ato de pintar, teórico.**

Entrevistador - Muito dessa visão teórica se liga ao desenvolvimento de uma “sexto sentido para a história”. E é nessa questão que parece se apontar uma contradição da obra de Brecht, que transita entre um desejo artístico de permanência (no olhar amoroso para as obras clássicas) e um projeto de permanência radical. O senhor concorda?

GB: Mas isso é a contradição que atravessa a obra de todo artista. Aí Hegel tem certa razão: não pode haver uma obra de arte absoluta, conclusiva. Ela é sempre particular. Há uma ideia de pluralidade que é construtiva da obra de arte. Então, o que interessa são as mudanças, as renovações que não terminam nunca. No passado predominava uma visão da obra de arte como eterna. E estava certo porque no passado a obra de arte se ocupava da eternidade. Agora quando se diz, como eu li um diretor falando no jornal de hoje que “Hamlet é fantástico porque é atemporal”, isso já é meio furado. Não existe condição eterna do homem e Brecht sabia disso muito bem. Brecht chama a atenção para o fato de que há uma história da razão do pensamento, e também uma história dos sentimentos. Os sentimentos são históricos, se modificam através dos tempos. Não vejo nenhuma vantagem sem se acentuar as “dimensões eternas” do homem. Isso é uma maneira de se esvaziar o homem.³⁸⁹[grifos meus]

A seguir incluo algumas entrevistas que ajudam a reforçar esse ponto de vista, auxiliando também a compreender e ilustrar melhor o processo em que Boal vivia naquela conjuntura e que se conecta com o que Gerd Borheim falou sobre Brecht.

De acordo com Nanci Fernandes:

Já no caso do Boal, ele "usa e abusa" das práticas brechtianas para seu objetivo principal, que é fazer um teatro de conscientização, político no sentido mais puro do termo.”

No caso de Boal, ele discorria (aula de Brecht) muito sobre as peças, sua feitura e como aplicar a técnica brechtiana à dramaturgia brasileira. Como já disse, corria o ano de 1965 e o ambiente nacional era de mobilização e engajamento. Daí que Boal, com base em exemplos do seu trabalho no Arena, nos passava caminhos para trabalharmos com as ideias de Brecht. Daí eu ter usado o termo "funcional", isto é, tudo que ele hauria, fosse de Aristóteles ou Brecht, tinha o objetivo claro de dar suporte ao trabalho dramático que perseguíamos enquanto alunos.

Quanto ao material de apoio, na época as publicações em português eram raras. A maior parte da bibliografia era em outras línguas, às vezes em traduções lusitanas (sempre difíceis). Nossa sorte é a biblioteca da EAD (doada pela Pagu), era maravilhosa e, caso lêssemos em outros idiomas (o que me ajudou muito), podíamos ter acesso a livros preciosos. Lembro que, no caso das peças de Brecht, acabei comprando quase todas elas mas "em francês", alguma coisa em alemão (que entendo pouquíssimo). É claro que, quanto a Brecht), tínhamos *O Pequeno Organon* (versão lusitana) e algumas peças também em tradução lusitana.

(...) ele exemplificava sempre com o trabalho que ele estava fazendo no Arena, então quando você pega a trajetória dele em 65, ele praticamente está

³⁸⁹ CARVALHO, Sergio et al. *Atuação crítica*. Entrevista. Gerd Bornheim. Expressão Popular. 2009, p. 107-110.

começando a vamos dizer, concretizar aquelas teorização do sistema Curinga, que depois ele vai radicalizar mais pra frente, e aí ele já não era mais nosso professor, a gente pega ainda o comezinho, nós alunos pegamos ainda o comezinho, quando ele estava falando do teatro jornal, sabe, na verdade a gente não participou dessa fala, porque aí teve a questão do exílio, depois de 68 a censura fechou muito, e aí eu nem estava, na EAD que eu saí no fim de 65, e aí ele partiu para aquela questão do teatro invisível, e aí é uma outra história, né?

Claro. Agora, a senhora tá falando assim, ele radicalizou em que sentido?

Ele radicalizou no sentido de um teatro engajado didaticamente falando né, porque veja bem, quando ele foi no professor, ele falava do teatro enquanto uma arte que a gente fazia para espectadores, uma coisa convencional vamos dizer assim, então era um teatro que tinha convenções

Quando ele vai derivar pra esse teatro Jornal, e sei lá que outras tantas técnicas, aí, o que acontece? Ele já está misturando a questão da realidade e do *agit-prop*, com a convecção, então o teatro, a convenção é uma coisa que muda de sentido pra ele, e eu me lembro que muitos anos depois quando ele veio uma vez aqui em São Paulo, e ele foi dar uma palestra no Scobar, e ele foi falar do teatro invisível aí ele já era famoso na França e tudo isso, e não deu pra conversar com ele, porque ele foi muito assediado, mas eu ia exatamente perguntar pra ele isto né, que ele tinha aberto mão, tinha abrido mão, do Teatro de Convecção, você concorda?

Concordo, e nesse sentido que eu acho que realmente também radicaliza a proposta do Brecht, que o Brecht coloca.

Ah, sim, aí é que está, a diferença é esta, ele vai além, ele ultrapassa o Brecht, ele ultrapassa no sentido de fazer um teatro participante diretamente.

Então, aí toda a experiência latino-americana dele conduziu essa questão do Teatro Invisível e todas essas práticas divergentes de um teatro convencional.

Eu acho que a transição, é meio, você pega a partir de 65, tem uma transição vamos dizer assim... Teórica, até a elaboração eu estou tentando viajar, você tem uma transição teórica até a solidificação do sistema Curinga, e aí ele solicita o sistema Curinga, acha um jeito de trabalhar aquilo, e aí então como ele tinha espetáculos musicais, e shows, opinião e tudo isso, guerra, essa coisa toda, aí ele vai chegar no limite do Brecht, é isso que você pode falar, no limite do Brecht, a partir das experiências latinoamericanas ele vai chegar no Teatro Invisível.

Mas veja bem, é um teatro da prática puramente, enquanto ele está no Brasil ele tem um teatro que é teatro da prática, não tenho dúvida nenhuma, mas ela era lastreada numa teoria, e isto ele passava pra gente na aula. Quando ele sai do Brasil, o teatro se torna pura prática, ele vai teorizar depois.

Então, ele foi escrever isso ele tinha toda uma vivência sobre a qual ele podia trabalhar. Era isso que eu queria dizer, então você tem fases distintas do Boal, ele tem um começo que ele começa, depois do golpe de 64, onde ele, vamos dizer, constrói teoricamente o sistema curinga, e a partir do sistema Curinga, é que ele reelabora todas as práticas posteriores que vão desembocar no trabalho que é feito em Teatro Invisível, Teatro Jornal, e tudo isso. (Entrevista – Nanci Fernandes)³⁹⁰

³⁹⁰ Nanci Fernandes [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: telefone e email. Gravação com celular.

Segundo Boal, podemos ver aqui a crítica mais radical à própria engrenagem e à proposta de formar grupos:

Vimos que na primeira categoria do teatro popular, o espetáculo é apresentado com a perspectiva do povo e para o próprio povo; na segunda, com a perspectiva do povo, mas para outro destinatário; e a Terceira que também considera o povo seu destinatário, o que faz desde uma perspectiva contrária aos seus interesses, para refletir a ideologia das classes dominantes. No Teatro-Jornal – quarta categoria do Teatro Popular – o teatro é feito pelo povo e para ele próprio. Nas três categorias o povo recebe, consome, é passivo; no Teatro-Jornal, pela primeira vez, o povo é o agente criador, não somente inspirador e consumidor. É ativo: produz teatro. Nas 3 primeiras categorias intervém a presença mediadora do “artista”, enquanto que no Teatro-Jornal o próprio povo é o artista, eliminando assim a contradição “artista-espectador” ... Cada grupo de teatro-jornal que ajudamos a formar compromete-se a ajudar na formação “de outros, que ajudarão a formar outros mais e assim sucessivamente.”³⁹¹

Segundo Celso Frateschi:

O teatro-jornal [...] surge a partir de um grupo de estudantes do Teatro de Arena que soube, por acaso, que o Boal tinha uma pesquisa engavetada, que era fazer uma revista semanal, uma **Veja Teatral**. Nas segundas-feiras, as pessoas saíam do trabalho e passariam no Teatro de Arena e veriam um espetáculo. Essa ideia tinha sido engavetada por causa da censura prévia. [...] No caso do teatro-jornal isso era impossível porque, se a notícia era semanal, como é que poderia levar trinta dias para ter a chancela, depois ensaiar, depois...? Não tinha jeito. E nós, que havíamos acabado de fazer um curso com a Cecília Tumim, mulher do Boal, e com a Eleni Guariba, pedimos autorização para o Boal para continuar pesquisando essa prática, que seria o teatro-jornal. E existia o Areninha. [...] Nós começamos a fazer esses espetáculos, primeiro quinzenalmente, com as notícias que a gente tomava dos jornais e tentava traduzir teatralmente. Como não podiam ser apresentados para a censura, eram feitos clandestinamente, a portas fechadas. A gente chamava alguns amigos que iam até lá e participavam. E a gente acabava experimentando o que tinha conseguido aprender com a Eleni e a Cecília. A Cecília sempre foi mais stanislavskiana, mas porra-louca, e a Eleni tinha uma visão brechtiana, via Planchon, era uma coisa super-racionalista e muito interessante. A nossa formação tinha essas duas pernas aí... Eram espetáculos em que a gente fazia experiências bastante radicais. E isso foi movimentando o meio, de forma que, em pouco tempo, tinha muita gente assistindo aos espetáculos às segundas-feiras no Areninha, e esse grupo ia cada vez mais aumentando. O que aconteceu foi que a maior parte desse grupo era de estudantes como nós, e pediam orientação para formar grupos também, e a gente acabou fazendo não só o nosso trabalho, mas também coordenando alguns outros grupos. O Boal, quando foi assistir ao exercício, gostou muito, e falou assim: “Vamos montar”. Eu falei: “Mas não dá para montar”. Ele: “Não, a gente manda para a Censura as notícias de jornal que já estão censuradas, então eles não vão poder censurar de novo”. Nós apresentamos essas notícias que foram chanceladas. Na hora do ensaio para a Censura, o Boal fez a seguinte indicação: “Vocês, por favor, façam o pior

³⁹¹ BOAL, Augusto. *Categorias de teatro popular*. Argentina: Ediciones Cepe. 1972, p. 72.

possível. Gaguejem, errem o texto, tropecem, façam o escambau, de forma que eles não entendam o que vocês estão falando”. E para o Mário Masetti, que fazia trilha sonora e operava o som: “Em qualquer momento que tiver alguma coisa possível de estragar, você, por favor, aumente o som”. [...]

O Boal teve uma sacação de transformar o Teatro-Jornal não numa peça de teatro, mas em alguma coisa que tinha a ver com essa coisa extremamente narrativa, que ia além. Ele começava o espetáculo com um prólogo que dizia que o futebol no Brasil era muito popular. E era popular porque, de alguma maneira, todo mundo jogava futebol. Ou aprendia a jogar futebol. E ele achava que o teatro só podia ser popular se todo mundo jogasse teatro. Então, o espetáculo era uma demonstração de como dramatizar, ou de como teatralizar notícias. E ele acabou estruturando um espetáculo bastante contundente, que rendeu uma discussão muito interessante na época, uma discussão estética. Eu me lembro até hoje das colocações do Anatol Rosenfeld. Foram importantes para nós todos, para o resto das nossas vidas, porque eram muito pertinentes: colocavam exatamente essa questão realidade/ficção que o Boal depois iria desenvolver para um outro lado, quase eliminando a ficção para conseguir o efeito político, quer dizer, o **Teatro Invisível** e todas as técnicas do Teatro do Oprimido que ele formulou depois. A gente, de alguma maneira, se sente muito honrada por estar no berço dessa história toda com o teatro-jornal.³⁹²

Em outro depoimento, Boal diz o seguinte:

Em *Tiradentes* a gente pensou: “O que é que a gente tem que dizer?”. O texto tinha trechos dos *Autos da Inconfidência Mineira*³⁹³ e era mais elaborado para transmitir ideias bem estruturadas. E de certa forma era menos passional, eu acho. Mas foi muito importante para nós. E foi ali, também, que aconteceu uma coisa muito importante. Nós Estivemos em Ouro Preto porque a estréia do Tiradentes foi lá, naquele teatrinho pequeno, mas belíssimo, eu tenho até fotografias disso. O Renato Consorte e os outros saíram na rua com as roupas e, de repente, eles estavam na fila do ônibus e começaram a falar sobre a derrama, como era injusto mandar o dinheiro para a rainha. As pessoas que estava na fila, esperando pacificamente o ônibus, de repente, olha para eles: “O que eles estão falando?”. E criou-se uma coisa muito estranha, que eram pessoas falando que o Brasil tinha que se libertar dos grilhões que nos amarravam à Coroa Portuguesa e era tudo sério.

Então, todo mundo respeitava. Eles fizeram isso na fila do ônibus e fizeram isso num bar. Agora imaginem os revolucionários mineiros de Inconfidência tomando uma cervejinha e falando da rainha e os caras que estavam lá bebendo: “Será que eu bebi um pouquinho demais? Será que eu estou ouvindo bem? Estou ouvindo a coisa certa, são fantasmas que voltaram?”. Foi lindo. Eu me lembro da estreia lá naquele teatrinho, foi uma coisa superemocionante, a gente sabia que o Tiradentes tinha frequentado aquele teatro, e o David José estava representando o Tiradentes...

Renato Consorte: De quando era aquele teatro?

Boal: Do século XVIII... Eu acho que era antiquíssimo.

Renato Consorte: Então todos os fantasmas...

Boal: Os fantasmas estavam andando por ali, estavam soltos. Foi aí, vendo uma dessas cenas, que eu comecei a ter uma ideia que depois eu desenvolvi fora do Brasil, no Teatro Invisível. A semente do Teatro Invisível estava ali.

³⁹² GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002, p. 100–103.

³⁹³ Autos completos podem ser consultados em: <http://portaldainconfidencia.iof.mg.gov.br/leitura/web/v1?p#>.

Como eu acho que a semente de todo o Teatro do Oprimido estava no Teatro Jornal, que nós fizemos aqui. Nós fizemos lá em cima, no Areninha, porque este a gente chamava de teatrão, aqui é enorme... Lá em cima, tinha outro que era de dois metros por... Se aqui tem 4x5, lá devia ter 2x3 e tinha setenta lugares. É claro que a gente desenvolveu o Teatro Jornal, que eu acho que foi sim a primeira técnica do Teatro do Oprimido que depois se diversificou em outras técnicas por aí afora.³⁹⁴

O Arena veio vivenciando uma série de experimentações. De modo que desde 1956, com a chegada de Boal, até 1970, houve esse momento de Tudo ao Mesmo Tempo Agora. Passando do naturalismo, realismo em diferentes versões e o próprio épico a partir de uma proposta diferenciada, mas mesmo os mais críticos não negavam a influência de Piscator e Brecht. E mesmo dentro do Arena existiram produções, propostas e experiências diferenciadas a partir da história e da “vida social” de cada um dos seus integrantes. Na introdução ao livro de Cláudia Arruda Campos – *Zumbi, Tiradentes* – o crítico e professor Décio de Almeida Prado, faz uma observação interessante:

Essa diferença, já discernível na década de sessenta – não é por acaso que a entrada do teatro épico no Arena se dá por intermédio de *Revolução na América do Sul* –, torna-se ainda mais clara quando se considera a carreira posterior dos três escritores. Se Guarnieri e Vianinha se mantiveram vinculados ao nacional, à realidade brasileira do momento, Boal, (...) pelo feitio de sua inteligência, abstratizadora e classificadora por natureza, caminhou não só em direção a outras terras, antes mesmo que tivesse de se exilar, como a um certo tipo de universalismo artístico, no qual a luta entre o opressor e o oprimido perde as suas características locais, apresentando-se como forma fixa de relacionamento entre os homens em todos os níveis e em todos os lugares. A opção entre o concreto e o abstrato, entre o realismo e o teatralismo, de que o teatro épico é uma das vertentes, coloca-se, portanto, no âmago deste livro e da história do Teatro de Arena.³⁹⁵

O Teatro do Oprimido, que hoje é uma metodologia mundialmente conhecida, vai ter seu nascimento fruto de todo o processo que inclui não somente a história pessoal de um homem, Augusto Boal, mas também de sua vida social, locais por onde passou, impregnações que sofreu, conjunturas políticas, sociais e culturais. Este intelectual, artista, político, diretor, dramaturgo e muitas outras definições, um Curinga, teve o mérito e a capacidade desse processo de sistematização de elementos antigos em uma forma nova.

³⁹⁴ PETROBRAS. Arena conta Arena. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>. Acesso em: 18/05/2015.

³⁹⁵ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. Ed. Perspectiva. 1988, p. 18.

É sabido que o Teatro-Jornal foi apenas a primeira dessas técnicas. Usou forma até já utilizadas nos períodos da Revolução Russa, na Alemanha e mesmo nos Estados Unidos nos anos 30. Talvez assim, algo já experimentado, teria mais segurança. Mas depois, a partir de novos desafios e novas realidades, usava como já foi dito anteriormente, o método da observação da realidade e criava uma nova técnica para um novo problema. Após o Teatro-Jornal, veio o Teatro-Invisível, o qual se pode dizer que se radicalizou o uso do espaço público, numa performance em que não se revelava que era teatro e assim, os transeuntes acabam entrando em “cena” sem saber. Uma resposta à situação na Argentina acerca da proibição das salas convencionais de teatro.

Depois, o Teatro-Imagem, rompendo com a linguagem falada e usando a linguagem corporal a partir da necessidade de uma dificuldade de comunicação entre Boal e indígenas. Os dois não possuíam o espanhol como primeira língua, então usaram a imagem. O mais conhecido, o Teatro-Fórum, que rompe o espaço sagrado do palco, em que acontece a ocupação deste pelos “seres normais”, o público. Posteriormente, partindo para a Europa, já anos 80, o *Arco-Iris-do-Desejo*, buscando trabalhar opressões não concretas e interiorizadas. Ao voltar ao Brasil, no Rio de Janeiro, o Teatro Legislativo democratiza a política através do teatro, uma complementariedade do Teatro-Fórum. Ao final, Boal, buscou fechar um ciclo até mesmo com uma proposta teórica do que chamou de Estética do Oprimido.

Todas elas foram sendo criadas a partir das necessidades dos próprios oprimidos. Aqui neste trabalho não dou prosseguimento e detalhamento de todas essas. Fico aqui, anos 70, no Teatro-Jornal, longa jornada já percorrida. Considerando que Boal reconhece o Teatro-Jornal como a primeira das muitas outras que virão, pois são diferentes, mas desde essa primeira, se mantém o elemento comum de crítica à engrenagem, tendo em sua estrutura uma proposta de democratização dos meios de produção teatral.

Saber se hoje essa proposta dá conta de ser crítica a uma sociedade de espetáculo e a um mundo no qual tudo é mercadoria. Este é outro ponto em que procuro não me aprofundar. O fundamental é a proposta radical do Teatro do Oprimido, incluindo aí todas as técnicas citadas, deixando claro que todos podem e devem fazer

teatro e que em todas elas existe como princípio, o transitar por todas as etapas de produção: escrita, interpretação, cenário e figurino, realizando um Teatro do Oprimido que é feito pelos oprimidos e para oprimidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falando sobre forma e conteúdo, em 1929 Brecht dizia que:

As dificuldades não são resolvidas silenciando-se a respeito delas. A prática exige que um passo venha depois do outro; a teoria tem que conter toda a sequência. O novo conteúdo constitui o primeiro estágio, a sequência entretanto vai mais longe. A dificuldade é que é difícil trabalhar no primeiro estágio (novos conteúdos) quando já se está pensando no segundo (novas relações humanas).³⁹⁶

A penosa construção de nós mesmo se desenvolve na dialética, rarefeita entre o não ser e ser o outro.³⁹⁷

Do ponto de vista metodológico, podemos concluir que o estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente a sua estrutura, superando-se deste modo o hiato frequentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas.³⁹⁸

O influxo externo é que determina a direção do movimento; não há por ora no nosso ambiente, a força necessária à invenção de doutrinas novas.³⁹⁹

Abro essa conclusão com as epígrafes acima e também com essa entrevista realizada com Boal, ainda em fevereiro de 1960, mas de forma muito resumida e ao mesmo tempo rica, na qual ele já faz um levantamento ou até mesmo um plano de ação para o teatro, no caso, de como o Arena poderia influenciar. São impressionantes os pontos que ele apresenta e que vão acontecer praticamente todos, em maior ou menor intensidade e em que já apresenta e situa as questões diferentes entre o nacionalismo e o autor nacional, a projeção em relação à plateia e o próprio produto de um teatro alienado, autêntico e popular:

³⁹⁶ WILLET, John. Org. E trad. *Brecht on Theatre: the development of an aesthetic*. NY Hill and Wang, 1964, p.29.

³⁹⁷ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Paz e Terra. 1980, p. 77.

³⁹⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Publifolha. 2000, p. 172.

³⁹⁹ Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1959, p. 826.

Já se escreveu que o Arena procura fazer teatro simplesmente brasileiro, quando na verdade nenhum de nós pensa em termos de simplesmente. E já nos advertiram contra os perigos do isolacionismo, aconselhando-nos maior contato com as obras-primas do passado, como se ignorássemos a sua importância. Por outro lado, o movimento nacionalista vai engrossando. Já não estamos sozinhos: além do TBC, outra companhia da importância do Teatro dos Sete, tendo à frente Gianni Ratto, já afirmou sua posição de pesquisa de um teatro mais autenticamente brasileiro. E, se falarmos em termos de dramaturgia, basta constatar que em toda uma década, a de 40, surgiu e permanece apenas um dramaturgo de valor, Néelson Rodrigues, enquanto que só no ano passado e só no Arena apareceram Viana Filho, Roberto Freire e Edi Lima. Alguma coisa, certamente, está aparecendo no nosso panorama teatral. Agora, é necessário saber onde chegamos e o que visamos. Tornou-se inadiável uma teorização mais pensada da nossa realidade, uma esquematização elucidativa do nosso movimento. Essa tarefa não me cabe nem estou capacitado para realizá-la, muito menos numa entrevista. Apenas respondo perguntas e tento uma visão dialética, reconhecendo os limites da minha opinião e estudo. Como se deu o desenvolvimento do teatro brasileiro, especialmente em São Paulo? – Creio que esse desenvolvimento seguiu e segue este esquema:

1. DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO DE SÃO PAULO (VARIAÇÃO QUANTITATIVA).

Maior disponibilidade financeira, cosmopolitização são-paulina, economia e cultura alienadas formação da TBC.

2. TBC (PRIMEIRO SALTO QUALITATIVO)

Teatro como fenômeno estético, diretores estrangeiros teatro alienado: temática e formas importadas, aparecimento da plateia burguesa.

3. A PLATEIA BURGUESA (VARIAÇÃO QUANTITATIVA)

Composição: parte alienada fundadora, parte alienada pelo teatro imposto, parte antitêmica ainda que superficial aparecimento do Teatro Simplesmente Brasileiro.

4. O TEATRO SIMPLEMENTE BRASILEIRO (SEGUNDO SALTO QUALITATIVO) PESQUISA DE ESTILOS (Laboratórios de interpretação)

Pesquisa temática e formal em dramaturgia (Seminário de Dramaturgia) aparecimento da plateia popular.

5. A PLATÉRIA POPULAR (VARIAÇÃO QUANTITATIVA)

Inclusão da pequena burguesia através de suas associações

Inclusão dos proletariados através dos seus sindicatos

Inclusão dos estudantes através dos seus grêmios

Formação de teatros operários, estudantis e de associações

Aparecimento do Teatro Popular.

6. O TEATRO POPULAR (TERCEIRO SALTO QUALITATIVO)

A temática popular

As formas populares

Queremos dizer, ainda, que, e sempre na nossa opinião, esses três saltos qualitativos, (**Teatro Alienado, Teatro Autêntico e Teatro Popular**), não são compartimentos estanques com data certa, cronológica. Eles se interpenetram, podendo aparecer extemporaneamente. Não queremos dizer, portanto, que não tivesse havido teatro autêntico antes destas últimas peças surgidas, mas apenas que ele se tornou necessário e urgente a partir de agora. É importante observar, também que existem recursos de apresamento desse processo. Além do teatro operário, já se pensa na experimentação com o teatro político que é um dos meios de acelerar o aparecimento de uma plateia popular.

O fato de ser brasileiro excluiria do nosso teatro os temas ditos universais.

Para responder a pergunta, temos que utilizar o conceito de realidade brasileira, que não me parece ser algo isolado, suspenso no vácuo. Os temas

verdadeiramente universais, sejam quais forem, serão também brasileiros, pois do contrário não seriam universais. Realidade Brasileira não significa redução temática. O amor é tão brasileiro como o subdesenvolvimento econômico. Podemos escrever sobre um ou sobre outro, bastando verificar que o segundo tema só se tornará urgente com o advento da plateia operária, única pertencente à classe que mais agudamente o sente. Confunde-se também realidade brasileira com realismo, quando na verdade ela pode ser transcrita, artisticamente, não só nesse e como em vários outros estilos. O próprio expressionismo, estilo altamente subjetivo, procura transcrever uma realidade subjetiva, que por sua vez tem origem no mundo real. **Para cada conteúdo, devemos procurar a sua adequação formal correta. Se quisermos captar uma visão irracional do mundo, realizaremos melhor essa tarefa através do surrealismo, da mesma forma que, se vamos demonstrar criticamente que o ser social condiciona o pensamento social, devemos recorrer a formas épicas. Porém não necessariamente. Creio que, apesar da enorme liberdade e dos amplos caminhos abertos pelo teatro épico, qualquer conteúdo épico pode ser transcrito dramaticamente.** Portanto, à medida que o nosso teatro vai incorporando novas plateias, não vai jamais reduzindo e seu campo de ação, mas ampliando-o, e buscando uma adequação formal mais enérgica. Lamentavelmente, até as ideias reacionárias e falsas podem encontrar uma forma artística válida e atuante. Por isso, mais do que nunca, requer-se uma definição exata do artista como homem e como ser social. A análise do artista como homem vivendo no mundo, é certamente mais importante do que a do desenvolvimento do nosso teatro, não sendo, porém, o objeto desta entrevista.⁴⁰⁰

A partir do texto acima, apresento essa conclusão buscando mostrar a construção do Teatro do Oprimido. Esse percurso que procurei realizarr durante toda a pesquisa, apontando pontes, portas e pistas para o presente trabalho vai se concluindo. Nesses diferentes tempos objetivos e históricos, entre 1940 e anos 1970, as criações artísticas nas mais diversas áreas e países foram imensas e esse momento da modernidade, em que tivemos fatores de grande impacto, desde a segunda Guerra mundial às várias descobertas, fatores que ainda demandam estudos, e longe de mim esgotá-los, mas é importante frisar as teorias, principalmente relativas às estéticas, mais especificamente àquelas que tiveram em autores como Marx, conexão se fazem ainda presente.

Neste trabalho iniciei uma ponte entre os debates que tiveram grande repercussão a partir dos anos 20, principalmente entre Brecht e Lukács e que repercutiram no Brasil. No caso específico da minha pesquisa, busquei não somente estes autores, mas de alguma forma como eles foram recebidos no Brasil, em especial por autores que acredito que possam ser parceiros das teorias e práticas de Augusto Boal e do seu processo de criação do Teatro do Oprimido, dentre eles é possível destacar

⁴⁰⁰ BOAL, Augusto. Entrevista. Jornal do Brasil, em 13/02/1960. Arquivo Ipeafro.

Antonio Candido e Roberto Schwarz. Neste sentido, considero estes autores parceiros não somente pela contemporaneidade e contato direto, mas principalmente por semelhanças no processo de buscas pela utilização de maneira crítica, ousada e não ortodoxa o arsenal marxista.

Sendos críticos os três, as posições da interpretação hegemônica do “marxismo oficial” do PCB, cada um dentro de sua área artística e buscando ao mesmo tempo incorporar essa perspectiva de análise marxista com o objetivo de poder construir sua visão e contribuição a partir de um país periférico, assim com Schwartz aponta no trecho do artigo abaixo sobre a experiência do famoso Seminário da leitura do Capital:

A dificuldade de que tratamos aqui é mais específica: nos países saídos da colonização, o conjunto de categorias históricas plasmadas pela experiência intra-européia passa a funcionar num espaço com travejamento sociológico diferente, *diverso, mas não alheio*, em que aquelas categorias nem se aplicam com propriedade, nem podem deixar de se aplicar, ou melhor, giram em falsos mas são a referência obrigatória, ou, ainda, tendem a um certo formalismo. Um espaço *diverso*, porque a colonização não criava sociedades semelhantes à metrópole, nem a ulterior divisão internacional do trabalho igualava as nações. Mas um espaço *de mesma ordem*, porque também ele é comandado pela dinâmica abrangente do capital, cujos desdobramentos lhe dão a regra e definem a pauta. À distância, esta meia vigência das coordenadas européias _uma configuração desconcertante e *sui generis*, que requer malícia diferencial por parte do observador é um efeito consistente da gravitação do mundo moderno ou do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo, para usar a expressão clássica. Já na perspectiva das ex-colônias, mais ou menos melhoristas pela força do ponto de partida, esperanças e empenhadas na generalização local dos benefícios do progresso, a articulação inevitável de modernidade e desagregação colonial aparece como *anomalia pátria*, uma originalidade nos momentos de otimismo, uma diferença vergonhosa nos demais, mas sempre um desvio do padrão *civilizado*. ... O deslocamento meio macabro entretanto não as desqualifica nem ele é sem relevância. Muito pelo contrário, então como hoje, as inadequações desse tipo abrem janelas para o lado escuro, mas decisivos da história contemporânea, o lado global, dos resultados involuntários, crescidos atrás das costas dos principais interessados. Às apalpadelas, havia consciência no seminário de que sem crítica e invenção categorial _ou seja, sem a superação da condição mental passiva, de consumidores crédulos do progresso das nações adiantadas (e também das atrasadas) _não seria possível dar boa conta da tarefa histórico-sociológica posta em nossos países. **Noutras palavras, faria parte de uma inspiração marxista consequente um certo deslocamento da própria problemática clássica do marxismo, obrigando a pensar a experiência histórica com a própria cabeça, sem sujeição às construções consagradas que nos serviam de modelo, incluídas aí as de Marx.**⁴⁰¹

E também reproduzo o pensamento de Iná Costa, em que é possível observar a busca por essa ponte entre o Teatro Épico, Teatro Político, o próprio *Agit-prop*, e aquele que considero um filho ou neto seu, que foi a sistematização do Teatro do Oprimido

⁴⁰¹ SCHWARTZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia Letras. 1999, p. 94-95.

como proposta a ser praticada pelos próprios oprimidos.

Há bastante o que aprender sobre nós mesmo, com a feição mesmo inventiva e meio rala tomada pelo Teatro Épico, nessas bandas, feição ligada na diferença da sociedade, em ocasiões históricas. É um assunto apontado por Iná que merece mais exploração. Então estamos diante da construção de uma relação pré história recente, buscada na sua compilação através do teatro, trata-se de estudar as ligações internas, entre o acirramento social que levaria a 64 e os novos assuntos esperanças e belezas que lhe correspondiam às contradições formais engendradas, as grandes defasagens internacionais, o tipo de dominação de classe e de hegemonia cultural, a presença conhecidas, mas pouco analisada do stalinismo etc.”⁴⁰²

Então, esse arsenal teórico e ao mesmo tempo essa vivência prática estavam em plena ebulição e acredito que a partir dos capítulos apresentados, pode-se verificar a “impregnação” (termo apontado por mim inicialmente) e como Boal também estava mergulhado nela. Alíás, é interessante observar também que o próprio Schwarz usa esse termo ao apresentar os autores marxistas que ele fez uso, ainda no seu importante livro sobre Machado de Assis *Um mestre na periferia do capitalismo*.

O grupo (do Capital) chegara à audaciosa conclusão de que as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso. Para o historiador da cultura e o crítico de arte em países como o nosso, antiga colônia, a tese tem potencial de estímulo e desprovincialização notáveis, pois permite inscrever na atualidade internacional, em forma polêmica, muito daquilo que parecia nos afastar dela e nos confinar na irrelevância – Ao longo dos anos, praticamente tudo o que está escrito aqui foi discutido com amigos e alunos, a que agradeço de coração. Devo uma nota especial a Antonio Candido, de cujos livros e pontos de vista me **impregnei** muito, o que as notas de pé-de-página não tem como refletir. Meu trabalho seria impensável igualmente sem a tradição – contraditória – formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx. ⁴⁰³(grifo meu)

Poderia dizer que o Teatro do Oprimido faz parte do que ele chama de “constelações de resultados”,⁴⁰⁴ que estavam:

Sob o signo do desenvolvimento, os obstáculos encontrados pela industrialização e pela reforma agrária, pelo cinema e pelo teatro, pela alfabetização de adultos e pela reforma universitária pipocavam e remteiam uns aos outros, sugerindo a noção de uma única e vasta formação nacional em curso.⁴⁰⁵

Assim, esse processo vivenciado e exposto nos capítulos anteriores se

⁴⁰² COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Graal, p.14.

⁴⁰³ SCHWARTZ.Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Livraria Duas Cidades.1990, p.12-13.

⁴⁰⁴ SCHWARTZ.Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia Letras. 1999, p. 56.

⁴⁰⁵ SCHWARTZ.Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia Letras. 1999, p. 56.

encontrava a todo o momento em uma corda bamba, em uma linha tênue entre construir um teatro crítico às propostas de um teatro burguês, mas tendo uma influência de uma hegemonia marxista ortodoxa, não ousada, com receitas prontas e influência do PCB, mas ao mesmo tempo, na realidade da conjuntura de um país periférico.

Um dos pontos fundamentais desse desafio era justamente a lógica que a esquerda hegemônica tinha de uma valoração do nacional, de ter a necessidade de afirmar uma arte nacionalista. Nesse ponto, faz-se importante a contribuição que Antonio Candido traz em seus trabalhos, como pode ser apontado na sua *Formação da Literatura Brasileira*. O trecho abaixo, do mesmo livro, mostra-se muito interessante, pois poderia muito bem ser um comentário sobre a etapa em que o Arena realizou ao incentivar e produzir autores nacionais e até ao período do trabalho dos CPC's. O livro de Antonio Candido versa sobre a literatura, mas também como o teatro brasileiro teve um certo atraso, vide o conceito que aponte em *Tudo ao Mesmo Tempo Agora*, no capítulo anterior. Assim, muitas dessas observações servem ao teatro brasileiro. De acordo com Candido:

Aliás, o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia e unidade. Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incharacterísticas. Ao mesmo tempo, compromete à universalidade da obra, fixando-a no pitoresco empenhada, capaz de servir aos padrões do grupo. Para nós, foi auspicioso que o processo de sistematização literária se acentuasse na fase neoclássica, beneficiando da concepção universal, rigor de forma, contensão emocional que caracterizam. Graças a isto, persistiu mais consciência estética do que seria de esperar do atraso do meio e da indisciplina romântica. Doutro lado, a fase neoclássica está indissolúvelmente ligada à Ilustração, ao filosofismo do século XVIII; e isto contribuiu para incutir a acentuar a vocação aplicada dos nossos escritores por vezes verdadeiros delegados da realidade junto à literatura. Se não decorreu daí o realismo no alto sentido, decorreu certo imediatismo, que não raro confunde as letras com o padrão jornalístico, uma bateria de fogo rasante, cortando baixo as flores mais espigadas da imaginação. Não espanta que os autores brasileiros tenham pouco da gratuidade que dá asas à obra de arte; e, ao contrário, muito da fidelidade documentária ou sentimental, que vincula a experiência bruta. Aliás, a coragem ou espontaneidade do gratuito é prova de amadurecimento, no indivíduo e na civilização; aos povos jovens e aos moços, parece traição e fraqueza (...) Ao mesmo tempo, esta imaturidade, por vezes provinciana, deu a literatura sentido histórico e excepcional poder comunicativo, tornando-a língua geral duma sociedade a busca do autoconhecimento. Sempre que

se particularizou, como manifestação afetiva e descrição local, adquiriu para nós, a expressividade que estabelece comunicação entre autores e leitores, em a qual a arte não passa de experimentação de recursos técnicos. (...) **Jogo entre as forças , universal e nacional, técnica e emocional, que a plasmaram como permanente mistura da tradição europeia e das descobertas do Brasil.**⁴⁰⁶(grifos meus)

Mas o nacionalismo crítico, herdado dos românticos, pressupunha também, como ficou dito, que o valor da obra dependia do seu caráter representativo. **Dum ponto de vista histórico, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma. Deve-se, pois, considerá-lo subsídio de avaliação, nos momentos estudados, lembrando que após ter sido recurso ideológico, numa fase de construção e autodefinição, é atualmente inviável como critério, constituindo neste sentido calamitoso erro de visão.** O presente livro tentou evitá-lo, evitando, ao mesmo tempo, estudar nas obras apenas o aspecto empenhado. Elas só podem ser compreendidas e explicadas na sua integridade artística, em função da qual é permitido ressaltar este ou aquele aspecto.⁴⁰⁷

Roberto Schwarz também aponta a temática da arte e do nacional no mesmo *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*:

Numa fórmula célebre, que lhe serviria de programa de trabalho, Machado afirmava que o escritor pode ser “homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. O crítico buscava assegurar aos brasileiros o direito à universalidade das matérias, por oposição ao ponto de vista “que só reconhece o espírito nacional nas obras que tratam de assunto local”. O que poderia chamar de um “sentimento de historicidade - contra a aliança em voga de pitoresco e patriotismo, que naquela altura já se revela uma prisão para a inteligência.”⁴⁰⁸

O “homem de seu tempo e do seu país” deixava de ser um ideal e fazia figura de problema.⁴⁰⁹

As questões estéticas têm objetividades trazidas pela História, dentro e fora da arte. As definições de forma não se restringem à questão de linguagem, sendo somente na medida em que estas últimas vieram a envolver outras de demanda prática. O processo de criação de Boal inclui várias situações, momentos e vivências. Alguns que poderiam se destacar, como o contato com a pobreza e o racismo brasileiro a partir de seu próprio cotidiano e do diálogo, em destaque, com Abdias Nascimento, o gosto pelo realismo das peças modernas estadunidenses, de uma burguesia estabelecida e com certa crítica, em conjunto com as teorias Stanislavskiana e sua versão prática nos EUA e readaptada por ele.

⁴⁰⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia. 1975, p. 27.

⁴⁰⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação Literatura Brasileira*. Itatiaia. 1975, p. 28-29.

⁴⁰⁸ SCHWARTZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Livraria Duas Cidades. 1990, p. 9.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 11.

Além disso, há a questão da aposta no autor nacional, claro que se fez peças brasileiras antes do Arena, mas esse movimento do Arena, que compreende o Seminário tanto de Dramaturgia como o Laboratório de Interpretação, um marco de busca de autonomia, não só de independência, no caso do teatro, seria dos “ramos” europeus e estadunidenses, pois visa uma autonomia crítica. Não basta somente escrever peças nacionais, mas peças que abordem de forma crítica a realidade política, social e econômica que vivia o país naqueles anos de 50 e 60.

Entender o fenômeno teatral da maneira mais significativa e completa possível, não partindo apenas de seu contexto cultural, mas buscando entender os procedimentos estéticos propostos. Busco mostrar elementos da obra, o Teatro do Oprimido, sua realidade e contexto do processo artístico e político e do seu próprio criador, bem como procedimentos que o levaram a sistematizar o TO em uma metodologia. Com isso, tento não dissociar as relações entre história e estética, forma e conteúdo, objetividade e apreciação, por mais que em alguns momentos se priorize a um ou a outro na pesquisa. Colocando que estes são tijolos dessa construção, visando alguma totalidade que não se alcança por toda limitação de pesquisa.

Mas para conseguir fazer o melhor possível, busca-se esse movimentar permanente entre o geral e o particular, colocando as contradições que existem do ponto de vista histórico e do próprio criador. Acredito que em toda relação obra/criador possa existir opostos em muitos momentos, no caso do teatro, creio que isso possa ser ainda mais radical, pois entram, em cena, literalmente, os elementos do criador, o texto, mas também a encenação e toda a reação da plateia: são obras vivas. A forma com a qual expõe o conteúdo, elaborando-se com ele o que se mostra, tentando um equilíbrio entre as contradições.

É importante frisar esse “movimento” da obra teatral, principalmente quando se trata de um método, entendendo aqui método como um conjunto de procedimentos e técnicas que foram criadas nesse processo histórico, político e estético, mas que não são finalistas, terminais, mas como a própria proposta se fez, são vivas e se transformam, se agregam a partir de uma nova realidade, uma nova técnica. Assim, como se propõe a proposta estética de Brecht, Piscator e toda herança Épica do Teatro Político e do *Agit-*

prop do qual o Teatro do Oprimido é herdeiro se apropriando e criticando, mas principalmente buscando contribuir em diálogo com esses movimentos parceiros, para construir uma forma crítica de teatro.

Por isso, sugiro o conceito periférico-épico para a construção do Teatro do Oprimido. É importante afirmar isso, pois não estou analisando uma obra em si, mas esse conjunto de procedimentos que levaram a uma sistematização em que são pressupostos elementos mínimos que a compreendam enquanto um conjunto de técnicas e que possam garantir um nome – Teatro do Oprimido, fato que faz com que passe a existir. Ao fazer essa análise, tenho compreensão de que temos vários possíveis ângulos de análises, como os fatores externos, seu tempo e conjuntura sociais; e o próprio ser humano que a realizou e que passa a estar presente também. E no caso teatral, o próprio texto e mais especificamente a encenação, que contém todos os fatores anteriores e mais alguns, cada um com sua especificidade, mas ao mesmo tempo, compondo uma totalidade do criar, do estético e do político.

Em uma análise como essa, é importante o fator periodicidade, até por que a pesquisa se faz dos procedimentos criados especificamente por um ser humano, obviamente não de forma isolada, mas de forma a demonstrar a capacidade deste de sistematizar as diferentes experiências artísticas e políticas que teve. Alguns pontos são mais históricos outros mais estéticos, mas sem deixar de mostrar o movimento e as pontes, conexões e ligações que existem entre eles.

Vejo a proposta dessa construção de um método periférico-épico não de forma fechada e reduzida, com regras dogmáticas e sem fluidez, considerando que o Teatro do Oprimido se propõe estar em permanente construção para um novo problema, uma nova técnica a partir da realidade vivenciada.

Assim, minha hipótese aqui não é estabelecer um esquema sociológico predefinido, pois as “invenções”, as alternativas criativas dos diferentes procedimentos, técnicas da metodologia, estas têm conexões estruturais entre teatro e vida social, têm relação com desafios reais que um método pronto e acabado. Exigiu muito estudo, práticas coletivas e diálogos permanentes com as diferentes realidades e conjunturas. Diferentemente da proposta lukacsiana, esses procedimentos não têm o objetivo de se

encaixarem numa estrutura única e nem de ser apenas uma reflexão da realidade, não iria de uma fórmula/modelo para cair em outra, mas sim identificar diferentes possibilidades, repensando diferentes dinâmicas da forma, tendo a realidade social como fator inerente à criação, no caso, o Teatro do Oprimido.

A criação faz a leitura da realidade e a retorna articulada por uma linguagem formal, mostrando as próprias contradições das suas condições de produção. Como podemos observar no percurso de Boal e em todo o seu processo artístico e político, mostrando a partir das diferentes experimentações e procedimentos que não há uma receita única e que chega ao final com o Teatro-Jornal. Além disso, há também as outras técnicas do Teatro do Oprimido com sua própria crítica ao fetichismo da mercadoria e do modo de produzir teatro. Como diz Schwarz em seu artigo *Adequação nacional e originilidade critica*:

O golpe de vista para o parentesco histórico entre estruturas dispares é talvez a faculdade-mestra da crítica materialista, para a qual a literatura traalha com matérias e configurações engendradas fora de seu terreno(em última análise), materiais e configurações que lhe emprestam a substância e qualificam o dinamismo. Repitamos que o objetivo desse tipo de imaginação não é a redução de uma estrutura a outra, mas a reflexão histórica sobre a constelação que elas formam. Estamos na linha estereoscópica de Walter Benjamin, com a sua acuidade, por exemplo, para a importância do mecanismo de mercado para a compleição da poesia de Baudelaire.⁴¹⁰

Boal conseguiu sistematizar um método a partir de seus procedimentos experimentados e vivenciados e da observação da realidade, a qual conhecia bem e se mostrou necessária para se realizar sua aplicabilidade, de modo que tendo uma visão universal de forma complexa, simultânea e negativa da lutas de classes, transposta para a relação oprimido-opressor, deixando claro o conflito e o lado de quem está, mesmo que não seja classista, pois analisa também a opressão dentro da classe, mas não ficou preso ao nacional, como aconteceu com muitos artistas que não conseguiram romper com o nacionalismo artístico. O prefácio introdutório de Décio de Almeida Prado, no livro *Zumbi, Tiradentes*, de Cláudia Arruda Sampaio pode complementar essa idéia:

Por suas convicções pessoais, Cláudia de Arruda Campos tende ao coletivo, tratando o Teatro de Arena como um grupo, sem destaques para esta ou aquela pessoa. Mas quando desce (ou sobe) ao individual, não é menos feliz. Distingue, por exemplo, entre a dramaturgia de Guarnieri e Vianinha, “que busca a expressão do social e do político através do desenvolvimento de uma

⁴¹⁰ SCHWARZ, Roberto. *Sequencias brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras. 1999, p. 28.

situação concreta, particular, recusando o abstrato”, e a de Boal, que parte de “uma idéia política geral”, sendo a fábula “concebida como um veículo para explicitá-la”.

Essa diferença, já discernível na década de sessenta – não é por acaso que a entrada do teatro épico no Arena se dá por intermédio de *Revolução na América do Sul* –, torna-se ainda mais clara quando se considera a carreira posterior dos três escritores. Se Guarnieri e Vianinha se mantiveram vinculados ao nacional, à realidade brasileira do momento, Boal, (...) pelo feitio de sua inteligência, abstratizadora e classificadora por natureza, caminhou não só em direção a outras terras, antes mesmo que tivesse de se exilar, como a um certo tipo de universalismo artístico, no qual a luta entre o opressor e o oprimido perde as suas características locais, apresentando-se como forma fixa de relacionamento entre os homens em todos os níveis e em todos os lugares.⁴¹¹

Boal se debatia com ele e com os outros em momentos coletivos de criação – Seminários, laboratórios, ensaios, descobertas – sobre as dificuldades e as inconsistências que percebia nas tentativas, tanto suas como nas de outros, de encontrar uma dialética adequada entre prática teatral e política. A cada ponto de seu desenvolvimento teórico, ele podia voltar, ir para o lado e para trás, buscando investigar sua prática, repensando e revisando suas posições no contexto de uma avaliação mais aprofundada dos padrões perceptivos de seu público e conjuntura, vide o abandono do sistema Curinga, tão defendido por ele inicialmente.

Momento difícil de mobilização, ao mesmo tempo de processo de "construção nacional", assim, numa época de escalada nacionalista, tentar não cair nos equívocos da ideologia nacionalista. Tentando não cair nos perigos de um historicismo etapista e ao mesmo tempo não cair em um esteticismo e em seus excessos formalistas, mas buscar entendê-los e não se esquecendo da realidade, sendo que esta não é mero documento. Lembrar de que sempre que na história tentou-se entender as artes e visualizá-las a partir das manifestações superestruturais, como um simples reflexo da infraestrutura, de modo que teve um empobrecimento de seu conhecimento e prática.

Neste sentido, buscar entender o contexto histórico e considerar também, sendo o teatro texto e encenação e todo o processo que envolve sua produção, busquei dentro das minhas possibilidades, um depoimento da forma, não ficando preso a somente buscar o conteúdo, mas essa relação intrincada do externo e de se fazer forma no momento da criação a partir de um historicizar da história coletiva de Boal, de sua vida social.

⁴¹¹ CAMPOS, Claudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva. 1988, p. 17- 18.

A forma aqui que coloco não depende diretamente do condicionamento social, a pesquisa está no bojo de sua gênese e por isso pode e tem todos os riscos de algo incipiente e experimental que a própria metodologia tem como essência. Essa forma, mesmo tendo sido reconhecido que toda forma é uma redução, mas tenta trazer novas possibilidades para o entendimento a partir não só de sua contemplação, mas de sua realização, feitura e construção, assim como nas peças didáticas de Brecht.

A peça didática se diferencia da peça épica de espetáculo, que exige a arte da interpretação. Brecht sublinha que a principal função da peça didática é a educação dos participantes do Kunstakt (ato artístico). A peça didática ensina quando nela se atua e não através da recepção estética passiva. Em uma das primeiras observações sobre as peças didáticas Brecht fala de Kollektive kunstübungen (exercícios artísticos coletivos): ‘a peça didática, criada a partir de teorias musicais, dramáticas e políticas, visando exercícios artísticos coletivos, foi feita para o autoconhecimento dos autores e daqueles que dela querem participar. Ela não está sequer concluída. Portanto, aquele público que não está diretamente empenhado no experimento não deverá ter o papel de receptor, estando presente simplesmente.’⁴¹²

Acredito que naquele momento, naquela conjuntura, a atualidade é dada por essa forma moderna em seu processo criativo. Boal é um grande criador e conseguiu organizar e articular conhecimentos dentro de uma situação que é moderna, que é uma situação *social*. Essa é a novidade formal de Boal e não há dúvida de que ela é reducionista, no mesmo sentido em que o marxismo é reducionista.

Dito isso, busco através da articulação entre a história e a invenção dessa forma artística, entender seus processos, relacionar o fazer artístico e a intuição de ritmos sociais do período. Ou seja, como configurações externas, que são da vida extra-artística, podem estar dentro desses procedimentos artísticos criados por Boal, em que se dá essa estruturação, mostrando esse assentamento metodológico, que pode ser reducionista, mas que permita, ao mesmo tempo, que possa ser aplicado por outros e não somente por seu criador, mesmo sabendo que isso faz com que corramos os riscos das desvirtuações e ao mesmo tempo a beleza de novas criações. Esse é um limite tênue, sendo essa metodologia fruto de uma experiência de um país periférico, mas ao mesmo

⁴¹² ALCÂNTARA, Paulo Herique. *Do silêncio ao grito: As estratégias do encenador-educador Luiz Marfuz na direção dos jovens do Liceu para o espetáculo Cuida Bem de Mim*. Dissertação apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Nota 20. Pag 21

tempo sem ser localista, pois a tal universalidade das categorias dos países que nos servem de modelo não convence e a sua aplicação direta ao nosso é um erro.

Entendo o Teatro do Oprimido como essa criação periférica-épica que aponta para uma crítica às regras rígidas impostas pela forma da aplicação do marxismo no Brasil, mas mesmo no próprio Marx, que aponta uma revisão desse ponto de vista (Carta a Vera Ivanovna Zaslitch, conforme apontado na introdução),⁴¹³ que pensaria na periferia como mero repetidor e reproduzidor das etapas dos países centrais. Busco um ponto de partida que estaria na configuração da obra, aqui sendo a própria metodologia, com suas próprias propriedades, e não na sociedade. Parto da análise estética e busco o não óbvio, querendo trazer assim, o efeito que o trabalho formal do artista configurou. Dentro dessa proposta, faz-se muito interessante a resposta que o Professor Roberto Schwarz deu às perguntas sobre o trabalho de Boal, abaixo reproduzo uma delas:

Professor Roberto Schwarz respondeu a uma pergunta sobre possíveis insuficiências que se poderiam apontar nos desenvolvimentos dos processos de Boal e do Teatro de Arena: “Na verdade, no período do Arena, não se desenvolveu excelente literatura. Desenvolveram-se excelentes espetáculos teatrais, mas não excelentes textos. E acredito que faltou um conhecimento maior, um estudo da própria literatura brasileira que pudesse apoiar mais esse trabalho”.⁴¹⁴

Isto reforça algo importante aqui: a apresentação do destaque dado à estrutura de cada espetáculo, sua apresentação como ideia, como propósito e como objetivo. Pois teatro não é somente texto, mas também encenação. Uma característica forte das encenações é o momento, a presença na realização, no ato, mas também momento histórico e no próprio processo de criação da obra, na sua construção. O texto teatral, o fazer teatral vinha junto nos ensaios, uma lógica mais prática do que escrita. Vinha junto com o que acontecia nas ruas, com a encenação e o próprio debate anterior e pós-espetáculo. E Schwarz complementa mais uma vez, agora comentando a conjuntura e outras experiências estéticas dos anos 50 e 60, pontuando já a perspectiva de se fazer arte num país da periferia do capitalismo:

Em vez de se extinguir, a distância entre atrasados e adiantados se reafirmava em novos patamares, ensinando uma visão menos crédula, ou mais sarcástica e aguerrida do progresso. Seguindo uma fórmula corrente na época, tratava-se do desenvolvimento do subdesenvolvimento, que tinha o futuro pela frente e não seria coisa do passado. Um desenvolvimento que, salvo viravolta de

⁴¹³ Marx Karl. *Lutas de Classes em Rússia*. São Paulo: Boitempo. 2013, p. 71.

⁴¹⁴ Roberto Schwarz. [maio. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação com celular.

fundo, era e continuaria sendo sub. O argumento era contraintuitivo, mas fulminante. Assim, as figuras pitorescas ou vexaminosas que alimentavam o nosso complexo de ex-colônia, tais como a miséria popular, o zé-ninguém sem eira nem beira, desprovido de quaisquer garantias civis, o político populista malandro, a dominação pessoal direta, o mau gosto calamitoso das classes dominantes, o general-ditador de óculos escuros etc., trocavam de contexto, para ganhar novo alcance. Saltavam fora de seu confinamento provinciano e se inseriam no presente problemático do mundo, de cujos desequilíbrios internacionais e de classe passavam a ser indícios polêmicos, esteticamente valiosos. **Muito dialeticamente, as matérias do atraso terceiro-mundista, chavões inclusive, facultavam uma transfiguração de ponta, na qual se reconhecia a atualidade em sentido pleno, planetário, gerando um tipo particular de vanguardismo.** De diferentes maneiras, com margem para antagonismos inconciliáveis, a arte de Glauber Rocha, **Augusto Boal**, Zé Celso, Chico Buarque, Caetano Meloso, Gilberto Gil, Joaquim Pedro de Andrade e outros — sem esquecer as antecipações de Oswald de Andrade — **se alimentou dessa redefinição vertiginosa, que fez a ponte entre a nossa realidade segregada, ou exótica, e o movimento geral da sociedade contemporânea, num lance forte de desalienação. A seu modo e com alguma supervisão de Brecht**".⁴¹⁵ (grifos meus)

Apesar da derrota da esquerda, acredito que essa construção do Teatro do Oprimido e também de outras experiências estéticas sejam fruto de quem conseguiu sistematizar sua criação e lutou contra um conservadorismo brasileiro, o stanilismo, o *establishment* internacional. Em sua raiz e história os procedimentos e experiências que desembocaram no Teatro do Oprimido poderiam ser definidos como que:

Não se tratava mais de identidade nacional como anteriormente, mas de assumir uma posição particular e estrutural no capitalismo contemporâneo, com impasses que não são apenas sinais de atraso, deficiências locais, mas pontos de crise e limites da ordem mundial. Foi um alto momento de inserção e de desprovincianização da vida intelectual brasileira.⁴¹⁶

O Teatro do Oprimido é filho desse momento, sabemos que não são somente as ideias da classe dominante que se impõem, como também são as ideias das nações hegemônicas também agem sobre as nações periféricas. Existem aqueles que as copiam tanto os de direita quanto os da esquerda, que querem impor uma receita de bolo para uma revolução periférica. O desafio é ter consciência de não desconhecê-las e ter noção da influência, da impregnação que exerce na direita e na esquerda, e assim buscar alternativas e propostas sem perder os pés do país em que se vive e a sua realidade. Tem-se de se buscar o momento dinâmico da forma em que se vive dentro da lógica e no movimento, sem perder de vista a prática social, as suas invenções nas ações culturais. Deixando claro que sua história, no que diz respeito ao teatro, é importante, mas não é tudo.

⁴¹⁵ SCHWARZ, Robert. *A lata de lixo da história*. São Paulo: Cia das Letras. 2014, p. 11.

⁴¹⁶ SCHWARZ, Robert. *Martinha x Lucrecia*. São Paulo: Cia das Letras. 2012, p. 179.

Essa pesquisa tem muitos pontos que ainda podem avançar e ser desenvolvidos, dentre eles, um que praticamente não foi abordado é a clara influência da Pedagogia do Oprimido na obra do Teatro do Oprimido, inclusive sendo esse um dos fatores de ter esse nome. Essa influência, acredito que vai ser mais sistematizada a partir do trabalho do Boal no programa de alfabetização no Peru. Ao pesquisador não foi possível chegar até esse momento, mas é importante frisar que essa impregnação, em minha hipótese, já se iniciou a partir da visita de Boal ao nordeste, que é mais conhecida pelos praticantes do Teatro do Oprimido com a história de Virgílio (nota 296), que foi fundamental, mas acredito que não pode ser fixada somente nessa história, pois é possível que se torne como algo folclórico. Boal acreditava no CPC, ainda que o criticasse, mas entendia sua importância. Entretanto, creio que com o MCP teve maior identidade devido justamente ao fato desse movimento ter características mais nevrálgicas e enraizadas com os camponeses e outros movimentos no nordeste, diferente do CPC, que era muito limitado aos estudantes, salvo algumas exceções.

Essa impregnação permaneceu e se radicalizou a partir da experiência do uso do próprio Teatro e da Pedagogia do Oprimido, no Peru, e depois vai se desenvolver mais. Fecho o parênteses. Voltando, acredito que busquei fazer uma pesquisa pautada na Sociologia e na Estética/Teatro. Tentei unir e usar elementos dessas áreas de conhecimento. Pois sabemos que o trabalho teatral tem as suas necessidades em matéria de sociologia e que a sociologia que existe não dá conta, e para se fazer uma boa análise teatral, seria importante ampliar essa ponte entre os dois. Neste caso, mais especificamente sobre o objeto do Teatro do Oprimido, busquei recontar a história do Teatro do Oprimido através de entrevistas, material de arquivos e leitura, de um lado que interessasse aos artistas sem perder a perspectiva sociológica. Procurando estruturar esse objeto e analisá-lo por dentro e achar alguma coerência que não fosse simplesmente nacional, alguma coerência artística no sentido de que tal coerência depende de que sejam esclarecidas experiências históricas amplas.

E no caso do Teatro do Oprimido, este teve sua repercussão não só no Brasil, pois temos de entender o Brasil como uma experiência histórica ampla, e não é uma experiência histórica só para o Brasil, tanto que se ampliou para outros países de inúmeras culturas dentro desse mundo contemporâneo, quer dizer, o que acontece aqui no Brasil pode ser um elemento de explicação do mundo contemporâneo.

É um momento importante para se entender que uma experiência inicialmente local, nacional e que se torna mundial, e que hoje faz parte do mundo contemporâneo. Portanto, para esclarecê-la não basta descrever o artista ou a metodologia como brasileira/latina, é preciso descrever o artista/metodologia como brasileira/latina e o significado que tem esse brasileiro para o mundo contemporâneo. E o Brasil é uma coisa diferente dentro do mundo contemporâneo, o mundo contemporâneo não se explica sem experiências como a brasileira, a russa, moçambicana, a hindu, etc.

Portanto, as experiências estéticas desses procedimentos que culminaram no Teatro do Oprimido não são particularismos para que sejam colocados de lado, são elementos substantivos na explicação da sociedade contemporânea. No entanto, muitas vezes a arte, a crítica e o pesquisador tendem a ser nacionalistas, de modo que não se quer enxergar essa complexidade e só afirmar sua nacionalidade.

Precisa-se, então, ocorrer um aprofundamento e dizer que ele se liga a esse ou àquele momento da história nacional, mas que esse e aquele momento da história nacional fazem parte da história contemporânea. E aí surge uma ideia diferente da importância universal dos artistas, o universal deixa de ser aquilo que é comum a todos os seres humanos, em todos os lugares, a todos os momentos, para ser aquilo que é diferente, mas faz parte de maneira significativa do mundo contemporâneo que vive dessas diferenças, que vive dentro dessas diferenças. E então, essa matéria que é contínua e que é comum a todos os artistas é por sua vez, uma diferença e é ao mesmo tempo parte do mundo contemporâneo. Assim, através dessa pesquisa, busquei traçar uma hipótese de construir o artista/político Boal e em especial sua metodologia sistematizada, o Teatro do Oprimido, como brasileira e o significado que essa brasilidade tem para o mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Izaias. Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro. Disponível em: https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/almada_monografia_boal.pdf

Acesso em: 21/07/2015, entrevista de Lauro Cesar Muniz.

ALMADA, Izaias. *Teatro de Arena*. Boitempo. São Paulo.2004.

ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. Ed. Selo Negro. 2009.

ALTIERI, Antonio Luiz de Quadros. *A cultura do teatro de Augusto Boal: processos socioeducativos*.Campinas, SP: [s.n], 2012 22.

ARANTES, Oflia Beatriz Fiori e Paulo. *Sentido da Formação*. Ed.Paz e Terra.

ASSIS, Machado. *Obra Completa. Volume 3*. Ed.Nova Agullar. 2004.

Aguinaldo Camargo. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: http://teatropedia.com/wiki/Aguinaldo_Camargo. Acesso em: 24/02/2015.

Augusto Boal. Diário Carioca. 9 de abril de 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_04&pasta=ano%20195&pesq=Augusto%20Boal>. Acesso em: 15/03/2015

BARCELLOS, Jalusa. *CPC, uma história de paixão e consciência*. Ed. Nova Fronteira. 1994.

BADER, Wolfgang (org) *Brecht no Brasil*. Paz e Terra. 1987.

BARLETTA, Leónidas. *Boedo y Florida: Una versión distinta* Buenos Aires: Ediciones Metrópolis. 1967.

BASBAUM, Hersch. Lauro Cesar Muniz. *Solta o Verbo*. Coleção Aplauso Perfil Imprensa Oficial SP, 2010.

BENTLEY, Eric. *The Brecht Commentaries* . Grove Press, Inc, NY .Eyre Methuen. London. 1981.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Ed.Civilização Brasileira. 1991.

BENTLEY, Eric. (org) *The Theory of the Modern Stage*. Edited. Penguin Books 1992.

BOAL, Augusto. *Hamlet, o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record. 2000.

BOAL, Augusto. *Teatro dos Oprimidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1977.

BOAL e GUARNIERI. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana. 1967.

BOAL, A. *Categorias de teatro popular*. Ediciones Cepe: Argentina. 1972.

BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond Funarte, 2009.

BOAL, Augusto. *200 jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1988.

BOAL, Augusto. *Explicação*. In: *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Ed, s/d.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal. 1992.

- BORNHEIM, Gerd. Rio de Janeiro: DP&A. 2002.
- BENJAMIN, W. Vol 1. *Obras Escolhidas*. São Paulo. Brasiliense. 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.1995.
- BRECHT, Bertolt. *Théâtre épique, Théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999
- BRECHT, Bertolt. *Debate sobre o Expressionismo*. Unesp. 1996.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. São Paulo: Nova Fronteira. 1978.
- BRECHT, B. *Schriften zum Theater I Band 15 Frankfurt*. A M:Sukrkamp Verlag. 1967.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Coleção Logos – Ed. Nova Fronteira. 1964.
- BRECHT, Bertold. *Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- BRECHT, B. *Schriften zum Theater I Band 15 Frankfurt*. A M:Sukrkamp Verlag. 1967.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Cosac & Naif. 2008.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. Ed.Perspectiva. 1988, p. 135. *Jornal da Tarde*. 20 e 22/09/70
- CANCLINI, Néstor García. *A Socialização da Arte*. São Paulo: Cultrix.1980.
- CANDIDO, Antônio. *Brigada Ligeira*. Ed Unesp. 1992.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Ed. Itatiaias. 1975.
- CANDIDO, Antônio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. Ed. Atica. 1987.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Publifolha. 2008.

CLURMAN, Harold. *The Fervent Years: The Story of the Group Theatre and the Thirties*. The Gladys Book. 1983.

COELHO, Germano. *MCP. História do Movimento de Cultura Popular*. Ed. do autor. Recife. 2012.

COSTA, Emília Viotti. *A dialética invertida e outros ensaios*. Ed. Unesp. 2013.

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima. Teatro Épico em perspectiva dialética*. Expressao Popular, 2012.

COSTA, Iná. *Graal A hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Graal. 1996.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e Humanismo*. Paz e Terra. 1967. Discurso secreto. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Discurso_Secreto. Acesso em: 02/06/2015.

Federal Theatre Project. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Federal_Theatre_Project. Acesso em: 12/04/2015.

FOWLER, Glenn. Leo Hurwitz, 81, Blacklisted Maker Of Documentaries. New York Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1991/01/19/obituaries/leo-hurwitz-81-blacklisted-maker-ofdocumentaries.html>> Acesso em: 15/01/2015.

FUNARTE. Biografia de Ruth Souza. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/br/asilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-ruth-de-souza/>. Acesso em: 23/05/2015.

GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002.

GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais*. Revista

Brasileira de História. São Paulo, v. 24, no 47, p.127-62 – 2004.

GASSNER, John. *European Theories of the Drama*. Catharsis and the Modern Theatr. Crown Publisher. 1960.

GASSNER, John. *Dramatic Soudings*. New York: Crown Publishers. 1968.

GASSNER, John. *The Theatre in our Times*. New York: Crown Publishers. 1954.

GASSNER, John. *Mother*. *New Theater and Film*. 1935.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro*. Ed. Perspectiva.

GASSNER, John. *Producing the Play* . The Dryden Press. 1948.

GOLMANN, *Les sciences humaines et la philosophic*, Paris, Gonthier, 1966.

GORELIK, Morderai. *Epic Realism. Brechts's notes on the threepenny opera*. Theatre Workshop. 1937.

GUARNIERI, Gianfrancesco In *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC. SNT, 1981.

HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

HIMELSTEIN, Morgan. *Drama was a weapon*.Rutgers University Press.1963

HIRSCH, Foster. *A method to their madness, the history of the Actors Studio*. Da Capo Press. 1984.

HOUGHTON, Norris. *Moscow Rehearsals*. New York: Grove Press. 1936

Howard Lawson HUAC Testimony Excerpt, 1947. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F7W3X_bDZqO4>. Acesso em: 15/04/2015.

Hollywood Blacklist. In: Wikipédia: a enclopédia livre. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hollywood_blacklist> Acesso em: 30/04/2015.

HUGHES, Langston. Papers. Letter JWJ MSS 26 Box. 15 f. 357

JAMESON, James. *Marxismos e Forma*. São Paulo: Hucitec. 1985

LAWSON, John Howard. *Theory and Technique of Playwriting*. New York: Dramabook. 1960.

LIMA, Eduardo Luís Campos. Procedimentos formais do jornal vivo Injunction Granted, (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo. Dissertação de Mestrado. USP: 2012.

LUKÁCS, Georg. *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, I. Halband e Band I. Luchterhand Verlag, 1984.

LUKÁCS, G. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965.

LUKÁCS G. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasil. 1968.

LYON, K James. *Bertolt Brecht in America* . Princeton University Press. 1980.

FARREL, James T. *Theater Chronicle. Partisan Review* 3. 1936.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debate sobre o Expressionismo*. Unesp. 1996.

MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro*. Arena de São Paulo: Brasiliense. 1984.

MALINA, Judith. *The Piscator Notebook*. Routledge, 2012.

MALINA, Judith. *The Diaries of Judith Malina*. Grove Press, 1984.

MARX, Karl. *Introdução à Contribuição para a Crítica da Economia Política*, tradução e introdução de Florestan Fernandes. 2.ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2008. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1859/conteriteconpoli/introducao.htm>. Acesso em: 03/07/2015.

MARX, Karl. *Crítica da Filosofia do Direito*. São Paulo: Boi Tempo. 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998.

NASCIMENTO, Abdias. Revista TEN: *Trajetórias e Reflexões*. Estudos Avançados 18 (50). 2004.

NASCIMENTO. Abdias. Entrevista, 2009. Acervo, Rio de Janeiro, v. 22, n2, jul/dez 2009, p. 10. Disponível em: <http://linux.an.gov.br/seer/index.php/info/article/viewFile/113/92>. Acesso em: 24/05/2015.

NASCIMENTO, Larkin Elisa. *Pan-africanismo na América do Sul*. São Paulo: Vozes. 1981.

NASCIMENTO, Elisa Larkin . *O Sortilégio da Cor*. Ed. Selo negro. 2003

NASCIMENTO, Elisa Larkin . *Cultura em Movimento*. Ed Selo Negro. 2008

PATTERSON, Michael. “*Piscator’s Theatre: The Documentation of Reality*”, *The Revolution in German Theatre: 1900-1938*. Boston: Routledge, 1981.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*, 1980.

PEIXOTO, Fernando. *Vianinha*. São Paulo: Brasiliense. 1983.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos*. *Vianinha*. (entrevista Rádio Mec 1960). Hucitec. 1980.

PETROBRAS. Arena conta Arena. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 01/06/2015.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Programa Dramatic Workshop. 1940/41. New School for Social Research. Disponível em:<http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Search/objects/search/piscator> . Acesso em: 10/01/2015.

PISCATOR, Erwin. *Briefe New York 1939-45*. B & S. 2012.

Revista Direitos Humanos Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República do Brasil . Dez 2008. Número 1.

ROMANO, L. A. C. . *A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. 2000. 323f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Campinas: SP [s.n], 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo. Perspectiva. 1993.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. Ed.Perspectiva. 1996.

ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo. Perspectiva. 1993.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1996.

SAAL, Ilka. *New Deal Theatre*. New York: Palgrave Macmiliiam, 2007.

SANTOS, C. N. G. Q. *A Posição ideológica e o comportamento Político dos Inconfidentes Mineiros*. 1958. Tese (Ciência Política) Universidade de São Paulo, USP,

Brasil.

SARTRE, Jean-Paul. *Crítica da razão dialética: precedido por questões de método*. Tradução de Ghilherme João de Freitas Teixeira; apresentação da edição brasileira.

SARTE: a verdade do teatro é a instauração do escândalo. *O Estado de S Paulo*. 2 de set. de 1960.

SCHWARZ, Robert. *Cultura e Política. O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* Ed.Cia das Letras. 1987

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo.Livraria Duas Cidades.1990.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Sao Paulo. Duas cidades. 1977.

SCHWARZ, Roberto. *A lata de lixo da História*. Rio de Janeiro.Cia das Letras. 2014

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.1981.

SCHWARZ, Roberto. Revista Pesquisa Fapesp, 2004
<http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/04/01/um-critico-na-periferia-do-capitalismo/>

SEMOG, Ele e NASCIMENTO, Abdias. *O Griot e as Muralhas*. Rio de Janeiro: Ed Pallas. 2006.

SFAT, Dina. *Palmas pra que te quero*. São Paulo: Nordica. 1988.

STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão*. Civilização Bras. 1987.

Teatro Arena. [Depoimento Boal] UOL. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>., Acesso 30/01/2015.

Teatro Total de Walter Gropius. Disponível em: <http://arquitecturayciudad.com/blog/el-teatro-total-de-walter-gropius/> <https://vimeo.com/59497126>> Acesso em: 15/01/2015.

Trecho do interrogatório de John Howard Lawson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F7W3XbDZqO4>>. Acesso em: 30/04/2015.

UNESP. *Biografia de Geraldo Campos Oliveira*. Disponível em: http://www2.assis.unesp.br/cedap/cat_imprensa_negra/biografias/geraldo_campos_oliveira.html. Acesso em: 22/05/2015.

VIANINHA. *Do Arena ao CPC*. In Peixoto, Fernando (Org). Vianinha. Teatro, Televisão, Política. São Paulo: Brasiliense. 1983, p.39.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. (Org. Fernando Peixoto) *Teatro. Televisão. Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.1979.

ENTREVISTAS

Adriano Diogo [fevereiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Albertina Costa. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo. Entrevista realizada através de gravação com celular.

Augusto Boal [novembro. 1986] Entrevistador: Ilka Marinho Zanotto. Revista Dyonyosos.

Cecilia Thompson. [jan. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo. Entrevista realizada através de telefone e email.

Célia Quirino. [junho. 2015]. Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: email.
Elisa Larkin Nascimento. [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação de Celular.

Cesar Vieira [janeiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Dulce Muniz [janeiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Gerson Knispel [janeiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Ina Camargo [fevereiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

J. Arthur Giannotti. [dezembro. 2014] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Jacob Guinsburg. [fevereiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Lauro Cesar Muniz [janeiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Maria Silvia Betti [janeiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Maria Tereza Vargas [janeiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Nanci Fernandes [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: telefone e email. Gravação com celular.

Nelson Xavier [fevereiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Nelson Xavier. [Entrevista]. *Jornal O Povo*. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2013/11/04/noticiasjornalpaginasazuis,3157823/nelson-xavier-a-vida-e-sempre-bela.shtml> . Acesso em: 05/01/2015.

Otaviano de Fiore [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: casa. Gravação com celular.

Ottaviano Fiore: depoimento [abr. 2008]. Entrevistadora: A. E. Antunes. São Paulo: auditório da Galeria Olido, 2008. 1 DVD. (110 min.). Disponível em: SP.http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/memoria_oral/index.php?p=8776. Acesso em: 30/05/1992.

Paulo Jose [janeiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Ricardo Othake [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: trabalho. Gravação com celular.

Paul Singer [fevereiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Renata Pallottini [janeiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

SCHWARZ. Roberto. Roberto Schwarz. [jan. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. São Paulo: conversa por telefone.

Sylvio Zibert. [fevereiro. 2015] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.

Vera Gertel [dezembro. 2014] Entrevistador: Geraldo Britto Lopes. Rio de Janeiro: casa. Gravação com celular.