

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

KARYNA BÜHLER DE MELLO

BOAL EM TRÊS TEMPOS NO ARENA: TEXTO, CENA, CRÍTICA E TEORIA

MARINGÁ – PR
2016

KARYNA BÜHLER DE MELLO

BOAL EM TRÊS TEMPOS NO ARENA: TEXTO, CENA, CRÍTICA E TEORIA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, com requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários, sob a orientação do Professor Doutor Alexandre Villibor Flory

MARINGÁ – PR
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

M527b Mello, Karyna Bühler de
Boal em três tempos no Arena: texto, cena,
crítica e teoria / Karyna Bühler de Mello. --
Maringá, PR, 2016.
190 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2016.

1. Teatro de Arena (São Paulo) - História. 2.
Augusto Pinto Boal - Dramaturgo - 1931-2009. 3.
Crítica literária materialista. I. Flory, Alexandre
Villibor, orient. II. Universidade Estadual de
Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em
Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 792.015

MRP-003537

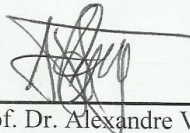
KARYNA BÜHLER DE MELLO

BOAL EM TRÊS TEMPOS NO ARENA: TEXTO, CENA, CRÍTICA E TEORIA

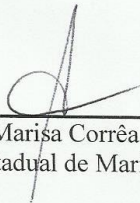
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em 30 de agosto de 2016.

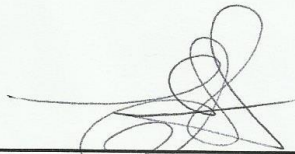
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Profª Drª Mariça Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Profª Drª Elizabete Sanches Rocha
Universidade Estadual Paulista – UNESP/ Franca-SP

*Para Mery,
agradeço por dividir comigo uma vida inteira.*

*Para vovó Gertrudes,
saudades das nossas confidências.*

“Saudade é ser, depois de ter”
(Guimarães Rosa)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Alexandre Villibor Flory pela confiança, pela orientação realizada sempre com muito carinho e generosidade e por ter me levantado no momento mais difícil desse percurso. Obrigada pelas aulas e conversas que marcaram minha formação profissional e humana.

Ao professor Rafael Litvin Villas Bôas e Marisa Corrêa Silva, pelas observações precisas no exame de qualificação. À Marisa, em especial, por sua importância na minha formação como pesquisadora e professora. Estendo os meus agradecimentos a todos os professores que direta e indiretamente, contribuíram para o meu processo de formação.

Ao grupo de Crítica Literária Materialista da UEM, pelo diálogo sempre muito produtivo, pela amizade e pela solidariedade. Juntos, caminhamos na contracorrente da lógica de fragmentação do conhecimento. À Rede de Teatro e Sociedade, por meio da qual fiz amigos importantes que muito me incentivaram nessa pesquisa, agradeço pelo companheirismo nesses tempos sombrios.

Àqueles que lutam pela memória do teatro e por sua atuação crítica na sociedade.

Aos meus pais, pela confiança que sempre depositaram em mim, pelo amor e pelos cuidados de todas as horas. Todo o amor do mundo a vocês.

Agradeço aos meus irmãos, em especial à Kyanni, pela coragem e por permitir que eu levasse adiante meus sonhos, sei o quanto você se doou para isso.

À minha família, formada por pessoas corajosas, em especial à tia Eliane, por ter sido dura e precisa ao me mostrar que é necessário ter coragem para seguir em frente.

Aos amigos de todas as horas, pelas conversas, produtivas ou não, mas, principalmente, pelo amor e pelos cuidados. Vocês souberam me dar o ombro amigo e as palavras de afeto nos momentos mais difíceis, mesmo que a distância nos separasse fisicamente.

À Capes, pelo apoio financeiro concedido por meio de bolsa de pesquisa.

“Para mim, nesses oito anos, muitas vezes continuar vivo foi uma decisão política: eu não podia fazer a eles esse favor, não podia desistir, nem da vida nem do trabalho. Trabalhar, nem importa tanto como, nem em que país, nem em que condições, nem com que resultados. Importava apenas não calar a boca, continuar dizendo as coisas que eles não queriam ouvir. O exílio sempre foi, para a ditadura, uma arma. O homem transplantado perde as suas raízes, perde o poder de fogo, perde a combatividade. (...) Por isso as ditaduras gostam de duas coisas: matar e matar! Matar enterrando e matar exilando. Por isso essas coisas sempre foram para mim importantes. Viver e trabalhar. Trabalhar como prova de estar vivo.”

(Augusto Boal, 1979, carta a Gianfrancesco Guarnieri)

BOAL EM TRÊS TEMPOS NO ARENA: TEXTO, CENA, CRÍTICA E TEORIA

Resumo

O presente trabalho, inserido em uma corrente da crítica literária que compreende os processos artísticos em sua mediação com processos sociais e históricos, tem por objetivo estudar o Teatro de Arena de São Paulo, palco de grandes realizações estéticas e de produtivas discussões teóricas que marcaram a modernidade do teatro brasileiro. Em termos formais, a principal contribuição do grupo consiste em superar os limites da forma dramática por meio da inserção dos recursos épicos. Isso corresponde, em termos políticos, a uma atitude de desmascarar os processos de alienação social por meio da constante pesquisa social, histórica e estética – processos esses que se intensificavam ao longo daqueles anos. O recorte para a compreensão dessas experiências é dado pela perspectiva teórica, artística e crítica de Augusto Boal, que atuou como dramaturgo e diretor do grupo entre os anos de 1956 e 1970. Sua vasta contribuição compreende desde suas primeiras direções teatrais no Arena, inserindo o teatro de vertente realista/naturalista no país, aliado ao desenvolvimento de Seminários de Dramaturgia, que contribuíram para a formação de pensamento crítico a respeito do teatro brasileiro, passando pela criação de uma dramaturgia de caráter épico, eficaz para o desenvolvimento dessa perspectiva no cenário teatral brasileiro.

Palavras-chave: Teatro de Arena; Augusto Boal; crítica literária materialista.

BOAL IN THREE TIMES AT ARENA: TEXT, SCENE, CRITICISM AND THEORY

Abstract

This work, inserted in a trend of literary criticism which comprises the artistic processes in mediation with social and historical processes, aims to study the *Teatro de Arena* from *São Paulo*, stage of great aesthetic achievements and productive theoretical discussions that marked the modernity of the Brazilian theatre. In formal terms, the group's main contribution is to overcome the limits of dramatically by inserting the epic resources. This corresponds, in political terms, to an attitude of unmasking social alienation processes through constant social research, historical and aesthetic - which processes intensified over those years. The cutout for the understanding of those experiences is given by the theoretical perspective, artistic and critical of Augusto Boal, who served as the group's playwright and director between the years 1956 and 1970. His vast contribution ranges from his first theatrical directions in the Arena, introducing the theatre with a side realistic/naturalist in the country, allied to the development of playwriting workshops, which contributed to the formation of critical thinking about the Brazilian theatre through the creation of an epic character dramaturgy, effective for the development of this perspective in the Brazilian theatrical scene.

Keywords: Teatro de Arena; Augusto Boal; materialistic literary criticism.

Sumário

Introdução	9
CAPÍTULO 1. O TEATRO BRASILEIRO MODERNO EM PERSPECTIVA DIALÉTICA	23
1.1 - A teoria do teatro moderno.....	26
1.2 Uma página do teatro moderno a partir da dialética entre forma e conteúdo	28
1.3 Bertolt Brecht como ponto de partida para o teatro moderno	32
1.4 O Teatro estadunidense moderno e o salto de Boal	37
1.5 - Modernização sem modernismo: Perspectiva histórica do teatro brasileiro e suas contradições	42
CAPÍTULO 2. O TEATRO ÉPICO NO BRASIL: ANOS INICIAIS DO TEATRO DE ARENA PELO PRISMA DE AUGUSTO BOAL	46
2.1 As primeiras peças do Arena e o Laboratório de Interpretação: o modelo de produção do Arena e a busca por uma gestualidade nacional.....	46
2.2 A virada em 1958: Eles não usam Black-tie.....	61
2.3 Um pouco de <i>carpintaria teatral</i> e o Seminário de Dramaturgia	69
2.4. Revolução na América do Sul.....	73
CAPÍTULO 3. Um estudo da fase de <i>Nacionalização dos Clássicos do Teatro de Arena</i>.....	88
3.1 Entre o CPC e o Teatro de Arena.....	90
3.2 O papel da crítica na reformulação estética do Teatro de Arena	99
3.3 O pensamento dialético de Boal e a encenação dos clássicos: por um teatro materialista	104
3.4 A Mandrágora e a crítica ao sistema capitalista burguês em formação.....	109
3.5 <i>O melhor Juiz, O Rei</i> , o caráter popular do Arena e seus impasses no interior do sistema capitalista de produção.....	121
CAPÍTULO 4. Os musicais do Arena: A resistência política e artística no período da Ditadura Militar.....	140
4.1 O Golpe de 1964 e os palcos brasileiros: Um teatro amordaçado.....	140
4.2 A história como mônada do conhecimento e os musicais do Arena	146
4.3 O sistema curinga e os limites do teatro no pós-64.....	159
4.4. Boal e os caminhos do teatro de esquerda no pós-golpe	172
Considerações Finais.....	179
Referências	183

Introdução

O presente trabalho está concentrado na linha de pesquisa Literatura e Historicidade do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá e tem como objetivo amplo o estudo da estética teatral desenvolvida pelo Teatro de Arena de São Paulo, no período que vai do momento em que Augusto Boal assume a direção do grupo, em 1956, até a realização da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, em 1968, já em meio ao intenso acirramento político, devido às ações da Ditadura Militar, que culminou no aniquilamento das forças artísticas e na imposição de padrões hegemônicos de representação da realidade. Embora seja o tema de algumas pesquisas, o estudo do desenvolvimento artístico (especificamente teatral) desse momento histórico brasileiro está longe daquilo que consideramos sua importância para a compreensão de como a arte pode intervir no processo social e político, seja pensando nos anos 1960 ou agora, em um período em que as forças da direita neoliberal mostram toda sua truculência.

É importante frisar, também, em um plano mais amplo, que os estudos que discutem a pesquisa teatral ocupam um espaço exíguo dentro dos cursos de Letras. Espaço esse que tem se constituído aos poucos, em meio a tantas adversativas que, ainda, fazem questão de ressaltar a sua menor importância dentro dessa área. Atitudes assim só colaboram para uma visão de arte transmitida pela classe dominante, agindo no sentido de perpetuar a cegueira histórica, teórica e crítica, que ainda persistente em alguns desses ambientes acadêmicos. Há uma resistência por parte dessa crítica em compreender as relações complexas entre arte e sociedade, o que impede uma visão empenhada de cada manifestação artística e da maneira como esta se insere no contexto histórico. Nesse sentido, parece não fazer falta a exclusão deliberada da literatura dramática brasileira, como se ela não fosse necessária para se compreender a literatura brasileira do século XIX, por exemplo. Para sermos mais claros, podemos citar o exemplo da comédia, que sempre foi desconsiderada pela crítica em vista da valorização dos chamados dramas sérios. Isso resultou na exclusão das comédias de costumes do estudo literário brasileiro, sufocando uma manifestação literária de crítica à alta comédia moralista burguesa. A retomada e valorização desta deveria acender as luzes para a importância do estudo da obra de Martins Pena, nem que seja apenas pelo fato de Antonio Candido, no famoso e decisivo ensaio *Dialética da malandragem*, de 1970, ter dito que a dinâmica dos personagens de *Memórias de um sargento de milícias* entre a ordem e desordem, sem que essa variação seja qualificada por algum juízo moral, já poderia ser vista no teatro de Martins Pena. Raciocínio análogo pode ser feito para as Revistas de Ano, Operetas e outras formas teatrais do século XIX, que receberam o silêncio e o desprezo da crítica afeita às formas consagradas do drama burguês, e que sentenciaram a inexistência de nosso teatro quando ele levava uma quantia

considerável de público para suas apresentações. Segundo Neves (2006), aproximadamente cem mil pessoas foram até o teatro assistir a revista de ano *Rio Nu*, de Moreira Sampaio, em 1896. Essa avaliação nada isenta perdura até os dias de hoje, mesmo que seu caráter interessado em desqualificar formas populares (e muito complexas) seja facilmente detectável.

O que foi dito em relação ao século XIX vale para os séculos XX e XXI, até mesmo pela inércia de nosso pensamento sobre literatura dramática. Mas, apesar disso, o teatro brasileiro continuou forte e vigoroso, passando do século XIX às suas possibilidades não desenvolvidas no início do século XX (com o modernismo, por exemplo) e à sua modernidade, por volta dos anos 1940, chegando aos incríveis anos 1960, que serão estudados com mais afinco nessa dissertação. Esse desenvolvimento ficou atrasado e deslocado, também por suas próprias especificidades, em relação ao estudo e à produção da narrativa e poesia brasileiras, e esse capítulo vale a pena ser estudado.

Além de uma revisão de nossa história literária, há outras questões que devem ser trazidas para o primeiro plano: ao tomar como objeto o grupo Teatro de Arena, já se pode falar em uma produção coletiva, ou ao menos com maior participação de um grupo, o que aparecerá quando discutirmos os Seminários de Dramaturgia. Em outra chave, como estudaremos não apenas os textos, mas também o desenvolvimento do próprio grupo, serão realizadas discussões sobre algumas encenações, suas características e sua recepção. Por exemplo, há uma dimensão da inovação do Arena que está justamente no tratamento cênico dos materiais, sejam eles sociais ou os textos dramáticos com os quais eles lidarão. Com a distância temporal e a falta de uma crítica substancial, aproximar-se desse material equivale a ir atrás de fontes secundárias, artigos de jornal, de revista, entrevistas e cadernos de trabalho, bem como dos programas das peças. Afinal de contas, em teatro o tom paródico não precisa estar marcado no texto; um texto dito sério pode receber um registro irônico, paródico, distanciado, elevado, rebaixado... Essas características nos aproximam, nesse sentido, das relações entre literatura e outras artes (por conta da dimensão cênica) e também da estética da recepção (como algo foi visto e compreendido por públicos específicos), o que atesta a sua atualidade. Em outras palavras, o teatro aos poucos se impõe ao campo dos estudos literários pelas beiradas, pelas teorias que ganham espaço nos dias de hoje e que podem ser muito produtivas no campo dos estudos teatrais.

Nesse quadro de recuperação teórica, histórica e crítica, a base desta dissertação é a crítica materialista dialética. Em suma, com isso se quer dizer que nosso estudo não toma as teorias ou as obras isoladas de seus contextos de surgimento, produção e recepção, bem como as leituras que se fez com o correr do tempo. Essa relação não é externa, ou seja, vista fora dos objetos como molduras (algo como vida e obra), mas internas à obra, parte de sua estrutura, de sua forma, na boa

lição de autores como Iná C. Costa, Candido, Schwarz, Benjamin e Szondi, entre outros. Esse materialismo não procura determinações diretas e imediatas, mas compreende a arte como expressão da vida social, não seu espelho, sendo dependente dela assim como atua sobre a mesma. Nesse sentido, algumas contradições da vida social e do trabalho da ideologia (de mascaramento idealizante, por exemplo) também surgem na obra de arte, e o estudo desse quadro é um dos objetos mais interessantes para os estudos literários, perspectiva essa que podemos nomear de dialética entre literatura e sociedade.

Dentro desse quadro teórico mais amplo, temos, por exemplo, o desenvolvimento dos estudos culturais, como forma de questionar as formulações existentes sobre a alta cultura e o paradoxo estabelecido entre esta e as relações sociais. Ou seja, a compreensão de arte como materialização das relações históricas e sociais exigia uma reavaliação desta inter-relação para que não se caísse nas abstrações da visão idealista de arte, pela sobreposição de valores atemporais e eternos. Com o intuito de se opor a essa visão era necessário retomar a visão marxista a respeito desse “problema complexo da determinação por meio da metáfora da base e da superestrutura” (CEVASCO, 2003, p.65). Sendo assim, esses estudos surgem como forma de negação da compreensão idealista e mecânica de arte, privilegiando as modificações ocorridas no modo de produção. Para Maria Elisa Cevalco (2003, p.67), a questão central desses estudos culturais é

levar às últimas conseqüências a contribuição do materialismo histórico, acabando de vez com descrições idealistas e logrando ver as artes como práticas reais, elementos de um processo social totalmente material, e não como ‘um reino separado das artes e das idéias, da ideologia, da estética, ou da superestrutura, mas de muitas práticas produtivas e variáveis, com intenções específicas e condições determinadas’. (CEVASCO, 2003, p.67)

Em suma, a abertura dessas linhas teóricas proporcionou o aparecimento de linhas de pesquisas que abrangem as afinidades entre literatura e outras artes, expandido as possibilidades de estudos que envolvam a música, as artes plásticas e visuais, a produção da obra frente ao seu público. Daí a possibilidade de realização de pesquisas relacionadas ao teatro nos cursos de Letras, pesquisas essas que ultrapassam a relação estabelecida entre a literatura dramática (o texto) e outras artes, já que o teatro, como expressão estética, também é formado pela concomitância entre produção e recepção, a tal ponto que a recepção imediata pode refluir sobre a produção, sobre o ritmo da peça, a atuação dos atores. Além disso, como já se vê pelo que acabamos de escrever, também a estética da recepção sanciona e dá subsídios para o teatro ser estudado nas Letras em toda sua riqueza formal, que não é pouca em se tratando da dramaturgia brasileira.

Desde o século XIX tem-se, no Brasil, uma forte experiência teatral que, embora se constitua tendo como referência a dramaturgia europeia, age no sentido de deslocá-la a partir de uma dinâmica própria que reitera, em nível formal, a complexidade objetiva da nossa matéria social

– que, como nos ensinou Roberto Schwarz (2000), se constitui a partir das relações de favor que marcam a nossa formação ideológica, que é de segundo grau. Nesse sentido podemos indicar a comédia de costumes de Martins Pena, o realismo de José de Alencar, a crítica e a dramaturgia de Machado de Assis, os gêneros de grande aceitação popular das operetas e revistas de ano. Também no século XX temos os experimentos cênicos de Mário e Oswald de Andrade ao realismo crítico de Jorge Andrade, passando pela obra de Nelson Rodrigues ao teatro burguês do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), até chegar ao teatro político de matriz épica do Teatro de Arena, e assim nos aproximamos de nosso objeto e objetivo nessa dissertação.

Para Gilda de Mello e Souza (2008), o teatro no sul do país se antecipava aos estudos sociais quando tomava por tema os aspectos fundantes da nossa história social, fazendo aquilo que os romancistas já estavam desenvolvendo no norte do país. A escolha pelo teatro se deve, segundo ela, pela grande efervescência da matéria social, ou as muitas faces contraditórias dessa matéria, que o romance talvez encontrasse limitações ao transpor para sua estrutura. Se a mudança lenta e gradual da condição política e econômica do nordeste cabia na vastidão da épica e em romances do ciclo da cana, a brusca ruptura da bolsa de valores de NY em 1929 e a crise do café no Brasil, bem como a política com a tomada do poder por Getúlio Vargas, exigiam uma forma teatral, mais afeita à rápida explosão dos conflitos - em plano individual e coletivo. Noutras palavras, se os romances de José Lins do Rego têm correlação com a decadência do nordeste, *A moratória* de Jorge Andrade (de 1954) o faz em relação à crise do café. Nesse sentido, as experiências daqueles dramaturgos do Arena são exemplares por terem conseguido trazer para sua forma uma expressão dos processos sociais vivenciados pela sociedade brasileira naquele momento histórico de efervescência das discussões para um projeto de nação que envolvia vários setores artísticos, políticos e sociais.

Dessa maneira, o interesse no mencionado recorte se dá devido ao fato das experiências daquele grupo terem se tornado decisivas para uma tradição de teatro épico-dialético, que volta a ganhar força no Brasil a partir dos anos 1990¹. Observamos, a partir de então, um contexto de formação de grupos de teatro e de pesquisa teatral que se posicionam de forma crítica em relação aos pressupostos estéticos da indústria cultural. Ao perceberem a retração das artes a esse processo de mercantilização e de normatização das relações de barbárie, esses grupos, focados no estudo e na pesquisa, buscam alternativas de formalizar suas questões sociais, políticas e econômicas por meio de um teatro de vertente dialética, retomando o Teatro Épico de Brecht e o teatro produzido no

¹ Embora consideramos a importância dos anos 1990 nesse quadro, devido ao salto qualitativo e quantitativo das experiências teatrais de esquerda no Brasil, não podemos excluir que houve nas décadas intermediárias, de 70 e 80, grupos que resistiram, em meio a repressão da ditadura, fazendo teatro político ainda por essas décadas. Podemos citar como exemplo, os grupos Forja, de São Paulo, e o Teatro União e Olho Vivo, influenciados pelo teatro *de agitprop*, praticado junto às Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), nos espaços de organizações de operários.

Brasil a partir dos anos 1960². Essas duas contribuições estão, de certa forma, relacionadas, já que o aprofundamento do estudo e criação a partir de Brecht no teatro brasileiro se deu por meio de experiências do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC), o qual se espalhou por diversas regiões do Brasil e que atuou entre os anos de 1961 e 1964 - quando foi fechado pelo golpe civil-militar.

Ao buscarem uma abertura para os possíveis diálogos entre as crises atuais do capitalismo e o que era vivido na segunda metade do século XX, esses grupos adotam uma perspectiva análoga à do materialista histórico proposto por Walter Benjamin, que vê a necessidade de realizar um salto para fora da mera sucessão cronológica, permitindo que o passado, esquecido, agora seja atualizado novamente, no sentido de transformar o presente. São nas soluções cênicas do teatro feito em um momento de intensos debates sociais e políticos que esses grupos atuais vão buscar material estético para a elaboração de um projeto de teatro crítico no Brasil. Este trabalho pretende percorrer parte dessa corrente crítica que compreende a importância da retomada dos projetos artísticos e políticos dos anos 1960, entendendo como necessária a compreensão das complexas articulações entre as esferas da cultura, política, vida social e economia, que se fizeram visíveis naquele momento histórico, a fim de, “como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p.224), auxiliar nas lutas e estratégias da esquerda atual, principalmente no que diz respeito à complexa relação entre arte e sociedade.

Ao assumirem a posição de produtores de bens simbólicos e sabendo da sua importância no combate às ideologias disseminadas por uma indústria cultural bastante abrangente, os grupos atuais têm em vista o estudo daquelas experiências da década de 1960 a fim de compreender como aqueles artistas se posicionavam em relação aos limites da forma dramática – enquanto estruturas fixas, que expressavam e defendiam a experiência social da burguesia. Objetiva-se, então, compreender o que estava em jogo naquele momento, tendo em vista o desenvolvimento dos processos sociais e históricos, sem ignorar as dificuldades existentes – a começar pelo recorte – quando nos propomos a

² Boa parte desses grupos surgem no final dos anos 1990 na cidade de São Paulo e criam um movimento intitulado *Arte contra a Barbárie*, que visa analisar a situação de barbárie ocasionada pelo desenvolvimento e esgotamento do sistema capitalista em direção a uma situação de degradação, ocasionada pela intervenção do capital ao Estado, submetendo este aos seus serviços. Com a queda do muro de Berlim em 1989, a vitória é dada ao capitalismo; no entanto acabamos nos deparando com uma visível crise social, ocasionando o aumento da exclusão e da desigualdade. Isso fica ainda mais evidente na mudança do discurso burguês que, até os anos 1980, ainda assumia uma postura de integração social, ou seja, um discurso de defesa de direitos iguais a todos (nem que este estivesse comprometido, apenas, com o plano simbólico, como sabemos); no entanto, a partir dos anos 1980 é adotada uma nova postura, deixando claro, a partir do neoliberalismo, que se o sujeito não nasceu inserido no sistema não se integrará jamais. Essa exclusão social fortalecida pelo neoliberalismo, que consiste, em grande medida, na diminuição da interferência dos Estados na vida social, ampliando o discurso da livre iniciativa, do lucro e do sucesso, prevê a mercantilização de todos os setores da sociedade, inclusive o cultural, em grau nunca antes visto. No Brasil vimos sancionada no governo Collor uma lei de renúncia fiscal (Lei Rouanet) que submete as políticas de cultura e arte ao capital, o que acaba desencadeando o movimento contestatório citado. Para a melhor compreensão do movimento *Arte contra a barbárie*, conferir o livro *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*, escrito por Iná Camargo Costa e Dorberto de Carvalho.

analisar experiências tão amplas e ricas como aquelas que o Teatro de Arena proporcionou. Uma das questões centrais da pesquisa é revalorizar o processo do Arena como um movimento orgânico de pesquisa e aprendizagem, tendo em vista a intensa acumulação crítica, artística e de repertório do grupo, que se dimensiona por meio do intenso diálogo mantido com a visão da crítica da época – como, também, com as mudanças na vida social, que fazem parte do conceito de estética ao qual nos remetemos. É intenção compreender um movimento estético e produtivo do Arena ao absorver e redimensionar suas pesquisas, operando por meio da mediação dialética entre matéria social e forma estética, e não como um grupo que tenha uma identidade específica, única, algo como uma fórmula já definida. Para isso, não escolhemos uma abordagem histórica externa, que simplesmente ligasse acontecimentos históricos ao Arena, mas momentos representativos e discussões nas dramaturgias, nas encenações e fora delas (em críticas, textos teóricos, revistas, discussões no Seminário de Dramaturgia) que nos permitam compreender a dinâmica intensa do Arena no período considerado. Isso vale tanto para que conheçamos os processos sociais e estéticos vivos e em desenvolvimento da época, como também, para que pensemos sobre as dinâmicas que marcam o perigoso e preocupante cenário atual, que fica apenas como um ponto de digressão nessa dissertação.

Para a compreensão de um teatro de vertente política no Brasil é necessário ter em vista a dialética entre o teatro moderno, tal como fora concebido na Europa, diante da sua força em abarcar novas questões e conteúdos sociais – para citar um exemplo, temos a formação do Teatro Livre (do naturalismo) no contexto do século XIX, originário das lutas de classes estabelecidas naquele momento – e o que se denominou teatro moderno no Brasil, instituído a partir da concepção burguesa de imposição cultural e tendo como pano de fundo o processo de contrarrevolução social instituído no país desde a sua formação, principalmente pela ação da crítica que insistentemente adotou os pressupostos do drama burguês como parâmetro de leitura. Iná Camargo Costa (1998), ao analisar as opções cênicas de Martins Pena, aponta que, desde a formação do teatro nacional, persiste uma confusão conceitual em relação ao teatro moderno no Brasil. Para uma tradição crítica que aqui se desenvolveu, a chegada da modernidade no teatro brasileiro não estava ligada à busca por novas formas para novos conteúdos (novos grupos sociais, ideias políticas etc), mas a partir daquilo que era “moda” europeia, mesmo em se tratando das peças de vanguarda em que a postura política e social era clara.³ Essas peças, ao serem importadas para o Brasil tinham em vista, principalmente, questões de mercado, levando em consideração um público burguês, como veremos mais adiante.

³Situações desse tipo eram recorrentes no TBC, onde foram “encenadas peças naturalistas sem que ninguém atentasse para o fato de que se tratava de teatro naturalista, de trabalhadores, escrito para trabalhadores e, no entanto, visto exclusivamente pelo público burguês, ou de classe média economicamente em condições de pagar pelos ingressos.” (COSTA, 2011, p.54).

Para Sergio de Carvalho (2002), mesmo que em alguns momentos, ao longo da nossa história, tenha sido possível observar a presença de um teatro com posturas mais críticas (como no caso das peças de Oswald de Andrade e Mário de Andrade), somente nas décadas de 1950 e 1960, com um século de atraso, se comparado ao teatro europeu, é que o teatro brasileiro passa a se constituir como referência para o pensamento de uma época. Essa realização só foi possível devido ao momento de grande efervescência das discussões políticas e sociais em território nacional. Só então que o teatro feito no Brasil – ao se articular com as lutas dos movimentos sociais que tiveram grande desenvolvimento a partir dos anos 1950, no campo, nas fábricas, nas Universidades, e daí em arte – começou a questionar as contradições da sociedade em chave dialética, ocasionando uma ruptura com as estruturas formais até então estabelecidas como tradição.

O fato das décadas de 1950 e 1960 terem se tornado decisivas para as perspectivas de um teatro mais crítico no Brasil está relacionado ao que Ridenti (2005) denomina, a partir do conceito desenvolvido por Raymond Williams, como “estrutura de sentimento”. Ridenti (2005) usa essa expressão com a finalidade de relacionar as mais diversas manifestações daquele momento histórico com uma relação de significados e valores tal como eram sentidos e vividos ativamente. Nas palavras de Maria Elisa Cevasco (2001, p. 153), “a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social”. Os anos 1950 e 1960, no Brasil, foram recheados de mudanças no que diz respeito à organização social, o que acabou resultando nas possibilidades da abertura para as discussões em torno de um novo fazer artístico e teatral⁴.

É importante ter claro que as lutas revolucionárias daqueles artistas e intelectuais, nos anos 1960, constituíram-se a partir do período democrático que se estende de 1946 a 1964, especialmente no governo Goulart (que vai da renúncia de Jânio Quadros em 61 ao golpe de 64), quando se acreditava realmente na possibilidade de uma revolução brasileira. Segundo Chico Buarque (apud RIDENTI, 2005), graças a um projeto coletivo de radicalização das forças da esquerda – sentido já durante o governo de Juscelino Kubistchek, que não era propriamente de esquerda, como o próprio Chico enfatiza, mas que cumpriu o feito de convidar o comunista Oscar Niemeyer para construir Brasília – temos um forte movimento de lutas que vai proliferar por aquela década, sendo, posteriormente, interrompido pela Ditadura Militar. Com a intensificação dos projetos de desenvolvimento urbano e industrial, durante o governo JK, foi possível a proliferação de setores, não necessariamente ligados ao governo, mas empenhados na luta em direção à possibilidade de uma revolução futura. Daí por diante houve um movimento constante e intenso em torno da criação

⁴Essa estrutura de sentimento traz consigo, na visão de Ridenti (2005), alguns componentes internacionais, a saber: o surgimento, no contexto da Guerra Fria, de um projeto de “terceiro mundo”, encabeçado pelos países “não alinhados”, tais como Cuba, Argélia e Vietnã, que tinham como pauta a libertação nacional diante do colonialismo e do imperialismo; ainda, outro fator que culminou nessa postura diz respeito às sucessivas revoluções socialistas daquele século (entre elas a chinesa, a cubana e a soviética) que pautaram os ideais artísticos daqueles jovens militantes.

de um novo projeto de nação. A título de exemplo, temos as reformas de base de Jango, as lutas no campo, com a criação das ligas camponesas, retratadas por diversas peças daquele período, tais como *Mutirão em novo Sol* (de 1961), a organização operária que passou a ter voz e direito de greve e também foi tema de peças como *Eles não usam Black-tie* (1959), *Revolução na América do Sul* (1960) e, ainda, a participação ativa do movimento estudantil nas lutas sociais e políticas etc.

Esse é o quadro mais amplo dentro do qual entra o Teatro de Arena, a MPB, o Cinema Novo, o CPC, entre outros movimentos que acabaram tornando-se referência no que diz respeito às suas inovações estéticas e formais. Esses grupos e movimentos partilham de uma atitude revolucionária análoga que caracteriza essa “estrutura de sentimento”.

O interesse daqueles artistas não era o de meramente conhecer a conjuntura brasileira – considerando que grande parte dos componentes desses movimentos ligavam-se, formal ou informalmente, ao PCB – mas também de traduzir esse conhecimento em cena por meio de suas opções dramáticas e cênicas, questionando-se, por exemplo, levando em conta a prosódia utilizada, bem como o estilo de encenação – se realista, paródico, irônico, alegórico etc. Tudo isso alinhado ao estudo e à constituição coletiva de uma base teórica que os orientasse no desenvolvimento de seus trabalhos. Essas experiências se mostraram bastante produtivas, tornando-se determinantes para a formação de um teatro brasileiro de caráter crítico e dialético, em busca de amadurecimento em vários campos, seja o da análise da conjuntura social, da pesquisa das formas estéticas para os novos conteúdos que se impunham, da construção de uma dramaturgia, cena e encenação à altura dessas discussões, de uma relação produtiva com novos grupos sociais de interesse - movimentos pela posse da terra no campo, a luta dos sindicatos de operários e o movimento estudantil, entre outros. É desse quadro mais amplo que nasce nosso interesse em acompanhar aquele projeto que é teórico, crítico, dramático, cênico, em constante movimentação.

O lugar do Teatro de Arena de São Paulo

Como já apontamos, uma das fontes irradiadoras dessa nova perspectiva foi o Teatro de Arena de São Paulo, palco de grandes realizações teatrais e de conturbadas discussões a respeito das artes no país. Foi nesse grupo que alguns de nossos principais artistas puderam se apropriar dos conceitos do teatro épico e colocá-los em prática por meio de Seminários de Dramaturgia, Cursos Práticos de Dramaturgia e Laboratórios de Atuação. Segundo Betti (s/d, p.16), o Teatro de Arena se constitui a partir de três formulações principais:

em primeiro lugar, no fato de que o país, entendido como o conjunto de setores da sua classe trabalhadora, não tinha representação expressiva na dramaturgia nacional até aquele período; em segundo, na ideia de que se atravessava, naquele momento, uma fase da vida nacional em que colocar em prática essa representação era uma tarefa inadiável para o teatro dentro do campo da cultura; e em terceiro, na crença de que, ao fazê-lo, o teatro estaria revelando e discutindo mecanismos da exploração da classe trabalhadora, e assim exercendo um papel importante no sentido de conscientizar seu público e de gerar formas de intervenção.

Fundado em 1953, denomina-se Teatro de Arena devido à disposição de seu palco em forma de arena, mudança que leva a uma nova configuração no que diz respeito ao fazer teatral, já que esse novo modelo instaura uma ruptura com o teatro de encenação ilusionista concebido até então no Brasil⁵. No entanto, é digno de nota que, nas palavras de José Renato ao projeto *Arena conta Arena 50 anos*, este diga que não havia, no surgimento do grupo, uma preocupação política e social em relação ao palco em formato de arena. A decisão ocorreu porque os jovens estudantes da EAD (Escola de Arte Dramática) não tinham recursos para suas apresentações teatrais, motivo que os levou a buscar alternativas que barateassem o custo da produção, como conta José Renato:

Foi aí que a gente resolveu formar um grupo e descobrir uma maneira de fazer teatro mais barato, porque a gente não tinha dinheiro, naturalmente. Um teatro que nós pudéssemos fazer com os poucos recursos que a gente tinha, isto é, com a nossa boa vontade... e mais nada. E a nossa criatividade talvez.⁶

O teatro em arena tem um formato que se caracteriza pela disposição espacial em círculo do palco e da plateia, o que faz com que o público veja tanto a cena quanto o público do outro lado, todos muito próximos uns dos outros, o que tem como consequência uma quebra com o teatro de matriz ilusionista, em palco italiano, mantido até então pelo TBC - Teatro Brasileiro de Comédia, que era então a referência maior. No caso em questão não se trata apenas de um formato em arena, mas destaca-se também o seu tamanho diminuto, para poucos espectadores (por volta de 150), produzindo uma grande proximidade entre atores e público. Essa relação acaba dificultando, por exemplo, a idealização da personagem, ganhando corpo a sua materialidade, questão essa que será importante para o desenvolvimento da perspectiva política assumida pelo Teatro de Arena e que estará presente nas discussões de Anatol Rosenfeld (1996) sobre *Arena conta Tiradentes*, o que será desenvolvido mais adiante. Mas não é só por conta da redução de custos que se chega à arena. Na EAD, José Renato entra em contato com uma proposta que contraria os processos habituais de

⁵ A ideia do palco em arena surge de uma conversa extraclasse entre José Renato e o professor Décio de Almeida Prado e acaba se tornando, em um primeiro momento, um espaço de extensão dos estudos da EAD (Escola de Arte Dramática). Nesse formato foram realizadas apresentações em diferentes lugares como escolas, fábricas, inclusive no *Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Só em 1955 é inaugurada a sede do projeto na Rua Teodoro Bayma, com o espetáculo *A rosa dos ventos*, de Claude Spaak, tendo José Renato como diretor da peça e do grupo.

⁶ A citação mencionada faz parte de um depoimento de José Renato ao projeto *Arena conta Arena 50 anos*, coordenado por Isabel Teixeira e que tem o objetivo de prestar uma homenagem aos 50 anos do Teatro de Arena de São Paulo. Não se resumindo apenas a isso, ao reunir tantos documentos importantes da história do teatro brasileiro e disponibilizá-los por meio de um site público, o projeto também permite que pesquisas como essa sejam desenvolvidas.

produção do teatro brasileiro, e dessas aulas surge a ideia de romper com a caixa geométrica vigente no teatro brasileiro, despertando a importância em se “treinar os atores em novas relações espaciais”. Estes entrarão em cena “sem os recursos mágicos de um cenário operado invisivelmente” (LIMA, 1978, p.31).⁷ Em suma, faz-se importante notar que essa mudança de configuração espacial ocasiona, posteriormente, uma mudança na própria concepção dos artistas em relação ao fazer teatral.

Somente com a adesão de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho ao grupo, pela articulação do Teatro de Arena com o Teatro Paulista do Estudante (TPE)⁸, em 1956, que se pode falar em uma postura mais crítica do grupo em relação à prática teatral desenvolvida naquele espaço e o seu vínculo com os problemas sociais e políticos daquele momento. Principalmente porque esses dois atores (e futuramente dramaturgos) tinham, recentemente, se filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e direcionavam o grupo no sentido do engajamento às discussões políticas. Para completar esse quadro, ainda em 1956, com a chegada de Augusto Boal como diretor, vindo do Rio de Janeiro, estará definido e composto o elenco do Arena e se inicia a fase que nos interessa para essa dissertação. Dessa forma, tem-se uma mudança nos rumos do Teatro de Arena em direção a uma perspectiva de arte preocupada com a realidade material brasileira, influenciando esteticamente as peças ali escritas e encenadas, o que ganhará corpo paulatinamente, sendo a encenação da peça *Eles não usam Black-tie*, em 1958, um momento representativo e um ponto de inflexão da história do grupo.

Tendo em vista o papel privilegiado da arte como um lugar por excelência da materialização e da expressão de questões sociais e como manifestação cultural de extrema importância – no caso do Brasil, para o seu “autoconhecimento e impulso formativo” (PASTA, 2000, p.64) – o presente trabalho se desenvolve em torno da produção de Augusto Boal por sua importante atuação no desenvolvimento estético e político do grupo. Como principal diretor do Teatro de Arena nos anos 1960, Boal contribuiu de forma significativa para a discussão e efetivação de um projeto estético de, nos termos de Pasta (2011), “totalização e libertação” que se faz essencial para se compreender fenômenos históricos e artísticos que têm feições próprias em nosso país, a partir do pensamento dialético do autor que se localiza na periferia do capital. Pasta (2000), ao estudar as afinidades eletivas entre Brecht e o Brasil, aponta que, devido aos equívocos próprios de um país de

⁷ Cabe apontar, nesse momento, a importância do TBC e da EAD na formação e na preparação dos atores que levariam adiante um projeto de modernização do teatro brasileiro. Aliás, deve-se à relação muito próxima entre esses dois projetos a revolução estética do teatro no Brasil, já que “formar atores para o TBC constituía, aliás, um dos propósitos iniciais da EAD”, sendo que essa escola teria acompanhado e vanguardado “a evolução de nossa arte cênica nos anos 50” (SILVA;GUINSBURG, 1992, p.176).

⁸ O Teatro Paulista do Estudante foi fundado em 1955 e estava ligado à União dos Estudantes Secundários Paulista (UESP) e à União Paulista dos Estudantes Secundários (UPES). Sua pretensão era de ampliar a politização entre os jovens e de circular por colégios e sindicatos, o que acabou ajudando na formação daqueles atores e dramaturgos que depois viriam a se unir ao teatro de Arena, espaço no qual eles ensaiaram e se apresentaram nas noites de segunda-feira.

modernização conservadora, os autores devem, por meio da dialética, buscar formas estéticas capazes de resolvê-los. Chama-se aqui de *modernização conservadora* aquilo que Pasta (2001, p.62) entende como um processo de modernização “que se processa *através* do atraso ou *por meio* de sua reposição continuada”, ou pelo entrecruzamento do “sentimento de mudança avassaladora e o de renitência do passado”. Como diz Sérgio de Carvalho (2015, p.12), “Boal foi aprendiz e mestre da dialética, essa arte de conhecer o movimento das coisas, em relação ao movimento do próprio conhecimento”. Para ele, o dramaturgo se destaca por ter feito uma obra de “recusas à imobilização”, ao mesmo tempo em que “procurou – em cada etapa de seu desenvolvimento artístico – fixar técnicas, estabelecer sínteses, organizar o trabalho próprio e o alheio, verificando os limites e riscos dessa atitude necessária”.

É compartilhando dessa perspectiva a respeito da atuação de Augusto Boal como dramaturgo, que intencionamos observar a trajetória do grupo do Arena a partir de uma dinâmica que instaure a dialética entre arte e sociedade, levando em conta que o Arena, durante o período que vai da chegada de Boal, em 1956, até seu exílio, em 1971, passou por diversas fases criativas e de organização de suas atividades que expressam questões sociais e políticas decisivas daquele momento. Essas fases criativas estão ligadas tanto à acumulação crítica e estética do grupo como, também, à conjuntura nacional e internacional, dois campos que, a rigor, só podem ser separados por questão didática, pois estão imbricados constitutivamente um no outro. A estética é política e a política, estética, discussão essa que irá, paulatinamente, ser também discutida pelo Arena (no plano mais amplo), e por Boal (em específico). Esse nível de discussão, que é tanto teórico quanto prático, e construído pela historicização radical do seu próprio processo, é fundamental para o projeto de Arena, à medida que é elaborado. Ou seja, o período destacado abarca uma grande movimentação, com importantes inovações estéticas, novos modelos de trabalho (a partir do coletivo) e discussões ricas sobre o fazer teatral a partir da mediação entre arte e sociedade. Além disso, durante esse período houve, por parte de Augusto Boal, principalmente, uma articulação das atividades do Arena com outros grupos teatrais e artísticos, tais como o Centro Popular de Cultura (CPC), o Oficina, o Teatro Maria Della Costa e mesmo o TBC, depois de 64 o Opinião.

Devido a essa intensa dinâmica, é importante ressaltar que o nosso recorte se dá a partir da perspectiva de Augusto Boal no período de atuação como dramaturgo e diretor do grupo, como já ficou dito acima. Boal, em seu texto *Elogio fúnebre do teatro brasileiro*⁹, faz uma revisão da trajetória artística do Arena, incluindo seu elenco em um grupo específico da produção teatral da época, dos revolucionários que faziam arte na contramão dos que se pretendiam clássicos ao

⁹ Texto publicado originalmente como introdução à edição da peça *Arena conta Tiradentes*, de 1967, pela editora Sagarana.

cristalizar um estilo, sempre o mesmo, de espetáculo. Essa oposição não significou o abandono aos clássicos pelo Arena, como veremos mais adiante, mas sim a repulsa a uma ideia de arte cristalizada. O diretor acompanha a trajetória do Arena, no artigo citado, dividindo-a em etapas que se sucederam ao longo do tempo em consonância com os processos sociais e artísticos vigentes. Ao nomear essas etapas, Boal também se propõe a fazer uma avaliação de cada uma delas, no sentido de elaborar uma síntese daquele percurso. Essas fases serão analisadas na presente dissertação por entendermos que elas dimensionam o fazer artístico do grupo, envolvido nas condições precárias de modernização presente no teatro brasileiro de então. Interessa entender como o teatro de Arena, sob a coordenação de Augusto Boal, se posiciona em relação à arte; tencionando suas relações de produção teatral, fugindo do caráter mercadoria e tornando-se antítese às formas de representação tradicionais, entendidas como clássicas por Boal.

Portanto, trata-se de um recorte que tem dupla entrada: o estudo abarca esse momento histórico a partir das discussões no Teatro de Arena e, nele, a partir da atuação de Boal. Não se trata de estudar apenas o Boal no Arena, porque o Arena, como grupo, está também em primeiro plano; talvez seja mais pertinente se falar em Boal e o Arena, mas mesmo nesse caso se pode confundir com um estudo apartado de um e de outro, sendo que nos interessam as mediações constitutivas, e não apenas relações. A mediação entre arte e sociedade será estudada a partir do percurso do Arena, sob a perspectiva da produção e atuação de Boal - como dramaturgo, autor, pensador, crítico, diretor -, sem esquecer as contradições, dificuldades e possibilidades múltiplas com as quais tiveram que lidar e ante as quais precisaram se posicionar. Para isso, interessa-nos toda sorte de materiais produzidos por ele, como também, a fortuna crítica que se debruçou sobre Boal e o Arena - afinal de contas, importa muito pensar a respeito de algumas encenações do Arena das quais não temos nenhum registro, mas que podem ser estudadas por materiais secundários.

Dessa forma, em um primeiro capítulo, no deteremos em um breve panorama histórico/teórico sobre o teatro épico no Brasil, onde buscaremos traçar alguns aspectos referentes ao teatro épico, tal como fora compreendido a partir da sua ruptura com o drama burguês e como essas questões são aqui atualizadas em chave dialética, partindo da análise de alguns aspectos em relação ao desenvolvimento contraditório desencadeado a partir do processo de modernização conservadora no país. Dessa forma, a tentativa é de apontar as contradições que se sobressaem na dramaturgia nacional quando se realiza a imposição de um modelo dramático calcado nos valores burgueses tão vagos nessas terras brasileiras, dando ênfase à impossibilidade deste em um território em que o sujeito burguês livre não se forma, nem mesmo como ideologia – já que aqui a colonização produziu a classe do “homem livre” que, na verdade, se constitui a partir da total dependência do favor (Schwarz, 2000). Ainda assim, podemos perceber que este modelo acabou

servindo, por muito tempo, como parâmetro artístico e crítico para o cenário nacional. Questões como essas já foram percebidas e elaboradas artisticamente por alguns de nossos principais artistas do século XIX, tais como Machado de Assis, Martins Pena e Artur Azevedo, para citar alguns exemplos que acabaram recorrendo a recursos épicos no teatro e à inovações na narrativa para conferir certa fidelidade aos pressupostos sociais.

No segundo capítulo trataremos, mais especificamente, das primeiras peças do Arena já sob a influência (e a direção) de Boal, partindo da premissa de que a chegada de questões que remontam ao teatro naturalista no Brasil precisam ser vistas a partir das experiências de Boal, Guarnieri e Vianinha. Para tanto, passaremos pelas primeiras peças de Boal, a fim de ilustrar seu percurso, mas tendo como pontos decisivos, para este capítulo, a encenação de *Eles não usam Black-tie*, peça que, apesar dos seus limites, introduz o teatro épico no Brasil; a criação dos Seminários de dramaturgia e seu desenvolvimento, que culmina em produções até hoje pouco estudadas pela crítica teatral; por fim, o que estará no cerne de nossa discussão nesse capítulo, a escrita de *Revolução na América do Sul*, peça que marca a entrada dos elementos épicos com total consciência na dramaturgia brasileira, de modo consequente, no âmbito da forma e do conteúdo. Essa peça abre caminhos para novas experiências dos integrantes do grupo, que passam a procurar novas perspectivas cênicas. Intenciona-se compreender o processo de conscientização do caráter histórico dos assuntos e, sobretudo, das formas artísticas, de tal modo que o material social não ganha expressão artística pelos caminhos já consagrados como corretos e melhores, mas precisa de novas formalizações para poder discutir e questionar até mesmo o discurso embutido na forma. Esse capítulo entra pelo estudo de algumas dramaturgias para mostrar como se deu esse processo, em diálogo com seus modos de produção (coletivos, em grupo, a partir de entrevistas, levando em conta os públicos para os quais se dirige), seu resultado final e, por último, mas não menos importante, sua recepção de um teatro épico europeu, especialmente de Brecht.

No terceiro capítulo, passaremos pelas peças da fase de nacionalização dos clássicos (61-64), tendo em vista uma mudança significativa de rumo artístico, o que implica uma reavaliação do quadro cultural, do público a que as peças se destinam e sua relação com o surgimento do CPC, em 1961. Propomos realizar esse estudo por meio da análise de materiais secundários, que vão desde textos críticos de Boal, até alguns textos publicados na época e posteriormente sobre as peças encenadas e sobre a perspectiva que as coordenava. Em poucas palavras, o autor nacional da fase anterior cede espaço à encenação de textos clássicos do teatro ocidental, de caráter supostamente universal. O intuito, no entanto, não é o de montar essas peças conservando seu caráter canônico, absoluto, do nível dos mitos, mas de as localizar e aclimatar ao Brasil e às questões históricas que nos dizem respeito, por meio de uma adaptação livre, que ocorre no campo da pesquisa, da

dramaturgia e da cena. O importante, não é atender a demanda da burguesia por produtos artísticos à altura da Europa, mas de verificar a utilidade e a atualidade dessas obras para o Brasil, com ponto de vista dessacralizador e abertamente crítico. Esse estudo tem sua importância marcada pela necessidade de entender quais as renovações estéticas e teóricas realizadas pelo Arena nesse momento, que acabam influenciando no projeto dos musicais encenados como resposta ao golpe militar de 1964. É o próprio Boal quem vai ressaltar a importância dessa fase para o amadurecimento estético e político do grupo, como veremos.

Por fim, em um quarto capítulo, discutiremos as correções de rota a partir do golpe civil-militar de 1964, que vão das encenações da série *Arena Conta...* até a realização da *I Feira Paulista de Opinião*, já em um momento de intensa repressão política e artística. Além das peças, interessa muito a discussão sobre a avaliação do que é a arte de esquerda, de como se aproximar de e como falar com um público que não é mais formado por grupos de interesses comuns, estudantes, camponeses, operários e uma dada intelectualidade em virtude de um projeto mais amplo, mas com uma parcela da sociedade que vive o sonho da felicidade burguesa sem ter, no entanto, acesso a isso no plano material. Esse momento de resistência inclui também uma avaliação da participação do teatro de esquerda na vida nacional, o que terá implicações muito importantes para a retomada do teatro de grupo e político a partir do início dos anos 1990.

Com isso, pretende-se mostrar a riqueza formal e temática que marca essa produção entre os anos de 58 e 68, bem como dos modos de produção, de elaboração teórica e da relação entre texto e cena, bem como entre arte e sociedade. É objetivo expresso mostrar como o desenvolvimento do grupo não pode ser estudado apenas pela sua dramaturgia ou pelo desenvolvimento de uma série estética sem grande perda, como também não pode ser estudado apenas como reflexo de lutas sociais, mas pela mediação entre esses campos e uma profunda discussão sobre a função social da arte e, daí, sobre o próprio conceito de arte, sua teoria, crítica e prática.

CAPÍTULO 1. O TEATRO BRASILEIRO MODERNO EM PERSPECTIVA DIALÉTICA

Como é de conhecimento geral, Augusto Boal tem sua importância atestada no cenário teatral mundial devido à elaboração teórica e prática do Teatro do Oprimido, que surge como resposta a situações políticas e econômicas concretas, agindo por meio da expressão teatral em todas as suas possibilidades. As primeiras iniciativas de desenvolvimento desse teatro são de 1969 e 1970, ainda no Arena, com as experiências em teatro-jornal, que consiste em técnicas da adaptação teatral e localização histórica e ideológica de textos jornalísticos - questionando sua suposta neutralidade e, assim, contribuindo no campo da formação. Trata-se de uma experiência dramática de intervenção política, tendo em vista a repressão e a censura que os meios artísticos sofreram durante o regime militar e a parcialidade da mídia, que agiu como aliada do regime, no plano mais eminentemente circunstancial brasileiro. Num plano mais amplo, em chave benjaminiana, a forma da informação jornalística pressupõe e assegura a si mesma (uma falsa) objetividade, neutralidade e a impossibilidade do agir crítico por sua auto-proclamada completude - ou seja, ela diria tudo o que precisa ser dito sobre algo, não deixando espaço para a construção do sentido pelos leitores; em suma, ela exaure os seus materiais. Isso esconde sua fragmentação constitutiva, seu caráter de montagem interessada, e o processo de alienação e objetificação dos leitores. Contra tudo isso se insurge o teatro-jornal, em que essas dimensões vêm ao primeiro plano e a instância da recepção é ativada.

Outras experiências somaram-se a essa nos tempos de exílio de Boal, tais como o teatro invisível, o teatro legislativo, o teatro imagem e o teatro-fórum. O principal objetivo dessa proposta é de transformar o espectador passivo em um ser ativo, *espect-ator*, que se comprometesse em ser sujeito da história. Dessa forma, um dos objetivos do Teatro do Oprimido é a transmissão dos meios de produção para as mãos dos oprimidos, potencializando sua atitude libertadora. No entanto, nosso recorte não recai sobre essas experiências, mas aos momentos de formação dessa posição.

Ao acompanhar a trajetória de Boal no Teatro de Arena, podemos perceber que essa preocupação em relação à formação de um espectador ativo e crítico sempre se destacou em sua carreira. Em artigo em ocasião da peça *Chapetuba Futebol Clube*, escrita por Vianinha em 1959, Augusto Boal demonstra sua preocupação diante da apatia de um público que pouco se importava com as questões levantadas no teatro e o via apenas como forma de entretenimento. Essa experiência na direção do Teatro de Arena e sua postura crítica diante da distância permanente entre teatro e plateia, como pretendemos demonstrar ao longo do trabalho, o fez encampar a busca por uma estética que privilegiasse a percepção crítica, por parte do espectador, das contradições

persistentes nos âmbitos artístico, histórico e social, o que possivelmente acabou influenciando na produção teórica do Teatro do Oprimido.

Para Iná Camargo Costa (2015), alguns aspectos da atuação de Augusto Boal no Teatro de Arena, tanto como dramaturgo quanto diretor, justificam um trabalho minucioso de sua produção artística e teórica, retomando aquele momento com a finalidade de apontar suas contribuições para a história do teatro brasileiro. Isso porque Boal (e outros colaboradores daquele período) teria adotado a luta pelo socialismo, e isso não só no que diz respeito à política, mas também no plano simbólico, em um movimento estruturado na renovação estética e cultural¹⁰.

Sua participação no Arena era bastante ampla, sendo que Boal dividia sua atuação entre direção, escrita e organização de estudos sobre dramaturgia a atuação; além disso, podemos acompanhar a produção teórica e crítica do autor, tendo ele formulado o Sistema Curinga com base nas formulações do Teatro Épico de Bertolt Brecht, a partir de meados dos anos 1960.

Augusto Boal se integra ao Arena em 1956 – após um período de estudos na Universidade de Columbia, em Nova York, tendo sido orientado pelo crítico e professor John Gassner – tornando-se referência para os trabalhos desenvolvidos desde então. Como ficou dito anteriormente, Augusto Boal tem sua formação iniciada nos EUA, o que o fez entrar em contato com as perspectivas de um teatro crítico, por meio da consolidação de algumas experiências teatrais que já estavam em desenvolvimento naquele cenário. Em depoimento para o *Arena conta Arena 50 anos*, ele reconhece a importância de Brecht na sua formação e na produção de suas peças, bem como no seu papel como diretor do Arena. Ele conta que, ainda nos Estados Unidos, havia se dedicado muito à leitura de Brecht e ao estudo de sua teoria; além disso, ressalta a importância do contato com a pesquisa cênica de Piscator.

Diante do exposto, entende-se necessária uma digressão a fim de compreender como se dá essa relação contraditória entre o que se entende por teatro moderno no contexto europeu e o processo de modernização do teatro brasileiro – que tinha como maior expoente o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948, além de outros teatros importantes como o Teatro Maria Della Costa (TMDC). Sendo assim, em um primeiro momento, com base no livro *Teoria do Drama Moderno*, de Peter Szondi (2001), será observado como se deu o processo de modernização do teatro europeu, por meio de estéticas como o naturalismo, o expressionismo e o teatro épico, para posteriormente entender como elas, chegando ao Brasil com muitas décadas de atraso, e num contexto social muito diferente daquele no qual surgiram e com o qual se relacionavam, acabaram

¹⁰ Crítica publicada no Blog Convergência: Pensamento socialista em movimento, no dia 9 de dezembro de 2015. <http://blogconvergencia.org/?p=6076+%C2%ABDE+BRECHT+A+BOAL%C2%BB%3A+Em+Busca+De+Um+Teatro+Dial%C3%A9tico+%7C+Por+In%C3%A1+Camargo+Costa+%7C+Blog+CONVERG%C3%8ANCIA>

sofrendo rejeição, tanto pelo público quanto por uma parcela da crítica. Esta última, ao negar essas estéticas – que estavam intimamente relacionadas à crise do mundo burguês e, em muitos casos, às lutas dos trabalhadores naquele continente – acabou atuando, junto ao Estado, em uma política contrarrevolucionária, sempre em alerta em nossas terras. Ou seja, essa carência teatral limitou o pensamento crítico brasileiro, tanto no que diz respeito a um público que exigisse mudanças no campo das artes, como da crítica que, por sua formação conservadora, impediu um movimento análogo ao realizado nos grandes centros, que conduziria essa dramaturgia às experiências épicas. Noutras palavras, quando algumas das peças mais importantes do final do século XIX e do início do século XX chegam ao Brasil, já chegam na condição de clássicos inofensivos, destituídos de força inovadora estética e social. Um acerto de contas com esse desenvolvimento será enfrentado apenas depois de 1958, tendo como ponta de lança o Teatro de Arena.

Feito este panorama da modernização do teatro europeu, que tem como ponto culminante a compreensão do Teatro Épico a partir de Brecht, brevemente se fará um resgate do teatro americano moderno, com base no livro *Panorama do Rio Vermelho: Ensaio Sobre o Teatro Americano Moderno*, de Iná Camargo Costa (2001), bem como na produção crítica de Maria Silvia Betti, especialista em teatro americano moderno. Isso nos ajuda a conhecer como essas estéticas também tiveram terreno fértil nos Estados Unidos, aliadas à luta dos trabalhadores estadunidenses, grande parte deles imigrantes europeus. Esse percurso tem o objetivo de compreender como Augusto Boal – que teve a sua formação teatral inicial nos Estados Unidos – conseguiu, ao regressar ao Brasil em um momento de intensas lutas sociais, elaborar um projeto artístico que levasse em consideração a dialética presente na modernização do teatro brasileiro, virando-a de cabeça para baixo - ou seja, ao invés de se fazer uma cópia idêntica do que se montava nos países centrais, partir de nossas condições e de nossas contradições históricas para buscar subsídios expressivos nas experiências autênticas realizadas nesses lugares.

É importante ressaltar que, para o encaminhamento da presente pesquisa, tem-se como base uma compreensão de teatro moderno que se molda diante da importância do teatro épico em perspectiva anticapitalista - que tem em Brecht seu principal representante - como um ponto de vista a partir do qual podemos avaliar as experiências da modernidade, até porque as experiências do dramaturgo alemão em nosso meio foram e são indispensáveis para a constituição de um pensamento crítico e político sobre o teatro, tal qual vai se desenvolver posteriormente pelo Arena e pelo CPC¹¹.

¹¹ Apesar de encenações pontuais ocorrerem desde os anos 1940, Brecht passa a ser encenado de forma sistemática em nosso meio a partir do final dos anos 1950, por meio de teatros amadores e profissionais e essas representações são muito estudadas como ponto de partida para uma tradição épico dialética no país. (BADER, 1987, p. 15) No livro *Vianinha - teatro, televisão e política*, organizado por Fernando Peixoto, podemos observar que muitas discussões a

1.1 - A teoria do teatro moderno

Para a realização do presente estudo, objetiva-se uma aproximação com os caminhos desenvolvidos por uma tradição de pensadores que se pautam pela localização histórica das questões poéticas radicada tanto nos temas como nas formas, resgatando a visão de que forma e conteúdo se relacionam de modo absoluto por meio de uma dialética caracterizada pela conversão de um no outro, relação essa que só é possível porque “o próprio ‘material’ é espírito sedimentado, algo socialmente pré-formado pela consciência do homem. E esse espírito objetivo do material, entendido como subjetividade primordial esquecida de sua própria natureza, possui suas próprias leis de movimento” (ADORNO, 1989, p.36).

Noutras palavras, há tanto um enunciado do conteúdo quanto um enunciado da forma, de modo que a forma é conteúdo e o conteúdo, forma (Szondi, 2001). Isso não implica dizer que essas duas instâncias são regidas por um mesmo ritmo de mudança histórica, pois os temas são muito rapidamente trazidos como material para a arte, enquanto a forma exige uma sedimentação histórica mais demorada, longe de uma manipulação consciente de sua dinâmica, o que, inclusive, dificulta que se perceba seu caráter histórico. Em momentos de crise social, isso pode ser percebido, com enorme produtividade, nas fraturas e na distância entre forma e conteúdo. No entanto, há momentos de estabilidade social que acabam proporcionando, também, a estabilidade das formas artísticas – o que consolida seu suposto estatuto anti-histórico. Para Costa (2012), isso ocasiona um apego do tipo religioso às formas consagradas, resultando em posturas normativas de críticos e estudiosos da arte que acabam agindo de forma contrarrevolucionária.

Inseridos nessa perspectiva, os trabalhos de Peter Szondi (2011) e Anatol Rosenfeld (2010) nos permitem compreender como as formas estéticas são históricas e sociais, observando como o rompimento com dadas estruturas também sinaliza o rompimento com certos padrões sociais. Szondi faz uma análise do teatro moderno ao se propor discutir as possíveis contradições existentes entre forma e conteúdo, ou seja, quando a forma passa a ser questionada pelo material¹². Esses momentos serão descritos pelo autor de forma bastante elucidativa em suas análises de peças e dramaturgos do final do século XIX e início do século XX, apontando “contradições técnicas”, como momentos de “‘dificuldade’ no interior da obra concreta” (SZONDI, 2011, p.20). Para Iná Camargo Costa (2012, p.13), a importância desse estudo está em mostrar como as

respeito do teatro concebido pelo Arena partiram da encenação de *A alma boa de Setsuan*, pelo teatro Maria Della Costa, em 1958.

¹² Segundo a análise de Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno* (2011), o drama nasce no Renascimento quando, ao serem suprimidas as formas de mediação entre as relações humanas (coro, epílogo e prólogo), o homem passa a representação das relações inter-humanas por meio do diálogo, em que as escolhas lés são designadas e apontam para a total liberdade de decisão desse sujeito que passa a designar as ações do mundo.

falhas técnicas em determinadas obras podem ser vistas como sismógrafos sociais, isto é, como indicação de que algumas certezas artísticas (formais), historicamente estabelecidas, se tornaram problemáticas ou duvidosas e, por isso, nem todos continuam dispostos a adotá-las.

Szondi (2011) vai buscar no Renascimento as referências para o surgimento do drama a partir da nova postura do homem em relação ao universo. Com a mudança de perspectiva – com relação à Idade Média – o homem passa a ser o centro a partir do qual tudo será projetado, e o “mundo se via, por sua vez, a ele referido, e só assim se realizava dramaticamente. Tudo o que estava além ou aquém desse ato devia permanecer alheio ao drama.” (SZONDI, 2011, p.24). Essa nova percepção ocasionará uma mudança de cenário em decorrência da eliminação dos espaços públicos para a prática teatral, bem como dos gestos representados pela coletividade. A expressão teatral passa, então, a se constituir a partir de relações entre indivíduos, tendo na representação da família burguesa seu equilíbrio. É o conflito de interesse entre eles que vai incidir na ação dramática, que trará para o primeiro plano questões ligadas à vida privada e exclui as dinâmicas sociais que estejam fora dela. A principal implicação formal disso no drama é que são os indivíduos que agem, por motivações subjetivas, para resolver conflitos que apenas lhes dizem respeito. É um sujeito burguês supostamente livre, consciente de seu lugar no mundo, de suas possibilidades e dificuldades, redução a qual tudo se limita. O plano social e coletivo seria a mera multiplicação dessas relações entre sujeitos autônomos. Disso decorre que há, no drama, a necessidade da causalidade de ação dramática, do encadeamento da ação a partir do tempo presente que já apresenta em si a possibilidade do futuro, impedindo qualquer tipo de evento casual, já que os indivíduos, segundo essa lógica, teriam total controle das situações. Por fim, tudo isso redundará em uma relação objetiva com o espectador e, portanto, na sustentação da quarta parede que vai resultar no prolongamento da distância estética. Ou seja, esse drama absoluto não prevê a instância do espectador/leitor, ela se basta a si mesma, de tal modo que ao espectador resta assistir, em silêncio, como se estivesse vendo por um buraco na quarta parede que fecharia a sala em que as ações se dão. A cortina que separa o mundo do palco do da plateia, as luzes que se apagam na plateia quando as cortinas sobem e a peça se inicia, e todo o jogo cênico contribui para esse caráter ilusionista do drama burguês.

Essa forma teatral encontrou no século XIX terreno propício para a sua realização, isso atrelado ao processo de ascensão da burguesia, e em especial no cenário logo após a revolução de 1848, quando os valores da burguesia queriam ser vistos, cada vez mais, como absolutos e universais, não mais históricos e circunstanciais. Daí a significação política dessa forma que nega a determinação histórica e se vende como norma pura, arte elevada e atemporal. Nesse momento o drama passou a ser sinônimo de “peça bem feita”, sendo que somente as peças que obedeciam a estas regras de composição dramática eram aclamadas pela crítica da época. Uma “peça bem feita”

era realizada com ênfase no *diálogo* entre indivíduos detentores do saber e do poder, tendo como ponto culminante a *ação dramática*, que é produto de seus embates, tendo em vista a unidade de tempo e de espaço. Dessa forma, todas as relações representadas em cena descrevem

o ‘funcionamento perfeito’ da ordem burguesa (capitalista), na medida em que é uma sedimentação do conteúdo profundo da experiência burguesa tanto naquilo que tem de verdadeiro (no sentido histórico) como no que tem de idealizado e ideológico (COSTA, 2012, p.15)

Esse tipo de teatro como expressão da sociedade burguesa foi tão valorizado naquele período que suas normas ditas universais servem de modelo para parte da produção cinematográfica do século XX, sendo *Hollywood* um dos lugares em que se expressa essa visão de mundo até hoje difundida nos quatro cantos do ocidente – afinal de contas, o capitalismo e os valores individualistas burgueses continuam dominantes, de tal modo que a arte não poderia ficar de fora de uma equação tão bem estruturada. Personagens maniqueístas, enredos calcados em conflitos subjetivos e resolvidos por sujeitos acima de injunções morais e políticas, quase super-heróis (quando não o são de fato), com superação em virtude de um sucesso que de novo aponta para as capacidades subjetivas, estamos cansados de conhecer essas histórias nas suas muitas variantes. Logo, toda a produção que se pretende crítica ao sistema capitalista e às suas contradições deve fazê-lo por meio de uma crítica da *forma* artística. Pois, como aponta Costa (2012), utilizar essas regras dramáticas é, também, uma forma de idealizar o funcionamento da sociedade, conforme o pensamento burguês. Portanto, questionar as contradições por meio do conteúdo e não fazê-lo na forma também é uma maneira de reafirmar essa sociedade. Nesse sentido, são as rupturas com a forma dramática pura que vão guiar o caminho dos nossos pensadores a fim de apontar para o desenvolvimento do teatro moderno com a adoção de recursos épicos e líricos, caminhado em direção ao teatro épico, que tem um ponto decisivo na obra de Bertolt Brecht.

1.2 Uma página do teatro moderno a partir da dialética entre forma e conteúdo

A partir de meados do século XIX, a imagem de homem moderno, dotado de liberdade de escolha e autonomia – assim designado pelo sistema para exercer o seu “poder” de escolha – começa a ruir. Isso ocasiona uma nova postura em todo o âmbito artístico, surgindo a estética naturalista como expressão dessas mudanças que se dão por forças “anônimas” incapazes de serem transmitidas por meio do diálogo. Para Rosenfeld (2009, p.210), a partir de então, torna-se

difícil representar, só pelo diálogo, o mundo anônimo e vasto das metrópoles que crescem, das fábricas que surgem, das grandes massas proletárias da Segunda Revolução Industrial, mundo impalpável, mas presente. É necessário adotar novos

recursos para essa temática do mundo anônimo e das convenções sociais, buscando novas formas cênicas, novas formas de expressão.

Como ficou dito acima, essas crises sociais e econômicas do homem moderno não tinham representatividade no drama, pois eram alheias aos cômodos da família burguesa. No máximo ganhavam atenção por meio de mensagens vindas de fora, que não se tornavam o centro da questão, já que tudo girava em torno das relações inter-humanas. Além disso, também as crises da subjetividade do indivíduo não poderiam ser solucionadas por meio da forma dramática, já que era necessário atentar para as normas de linguagem e de estrutura estabelecidas por regras claras de composição dramática. Foram necessários experimentos contínuos por parte dos dramaturgos naturalistas, a fim de superar essas limitações.

A vida, segundo a entendem os naturalistas, não tem a unidade de uma ação coerente, em si conclusa; os eventos normais não se deixam captar num enredo de linha nítida. Na medida em que procuram apresentar no palco apenas um 'recorte', uma 'fatia' da vida, os autores naturalistas são quase forçados a 'desdramatizar' as suas peças para tornar visível o fluir cinzento da existência cotidiana. (ROSENFELD, 1968, p.87)

Szondi (2011) realiza um minucioso estudo de diferentes dramaturgos desse momento, destacando como cada um deles realiza a ruptura com os padrões de arte estabelecidos pela sociedade burguesa, e como atingem em suas obras a redução estrutural do tempo e da sociedade em que viveram. Para tanto, ele vai elencar três elementos que serão decisivos nessa dramaturgia do século XIX, pois, ao entrarem em crise, dão indícios do mal estar do drama, até então livre de questionamento. Um primeiro elemento está relacionando ao tema dessas peças naturalistas que, ao contrário do que se espera, não se dá a partir de um acontecimento do passado tomado como motivo para os diálogos do presente, mas nelas o passado em si, como algo que continua a agir no interior das personagens, é trazido para a cena em forma de conflito. A título de exemplo, em Ibsen pode-se observar que o tempo presente cede lugar ao passado, e este age no presente de forma questionadora diante das concepções de indivíduo dotado de liberdade de decisão. Logo, a vida dinâmica desse presente já não se consolida, pois cede lugar às lembranças de seus personagens. Outro elemento diz respeito a unidade da ação; em Strindberg, por exemplo, essa unidade passa a ser questionada na medida em que acaba se tornando um obstáculo para o desenvolvimento psicológico da personagem, que se pauta, por sua vez, na unidade do Eu, em alguma medida já entrando na seara do expressionismo. Por fim, as relações inter-humanas, que são a base para o desenvolvimento da ação dramática via diálogo, acabam cedendo lugar para aquilo que se manifesta na interioridade do indivíduo e nas limitações objetivas que a sociedade impõe a ele. Isso pode ser visto de forma clara em Tchekhov, pela ineficiência do diálogo, resultando em reflexões monológicas por parte das personagens.

Dito isso, fica claro que essa crise, contida, em um primeiro momento, no nível do conteúdo, partindo de uma tentativa de salvação do drama – pois se acreditava na possibilidade de que as velhas formas fossem preenchidas com novos conteúdos – resulta em evidentes contradições entre o nível da forma e o do conteúdo, este que mais tarde acaba se precipitando em forma. Para Szondi (2011) é com Strindberg, em sua peça *Rumo a Damasco*, de 1898, que essa forma explode de vez dando lugar ao *drama de estações*. Ao fazer um resgate do teatro medieval, o autor sueco redescobre as possibilidades da forma épica, em que as relações inter-humanas dão lugar ao “sonho (ou pesadelo) de um único personagem (neste caso, o Desconhecido), no qual todas as demais figuras são suas próprias emanções, ou projeções.” (SZONDI, 2011, p.75). Logo, essa dramaturgia passa a girar em torno de um eu central, que funciona como uma instância narrativa, suprimindo as três unidades, de ação, tempo e espaço. Para Szondi essa “dramaturgia do ego” se constitui como elo entre o drama naturalista e suas limitações no plano da forma e o teatro expressionista.

Embora a forma teatral expressionista tenha se sedimentado a partir do homem vazio e do indivíduo isolado, esse sujeito é subtraído por essa arte, pois a linguagem não dá conta de expressá-lo. Sendo assim, tem-se uma deformação do indivíduo e a arte passa a representar o mundo alienado a que ele se contrapõe. Para Rosenfeld (1968), é preciso ressaltar que o expressionismo tinha como pano de fundo a primeira guerra mundial, sendo que depois da guerra o movimento teria ganhado forte “élan” messiânico, que acreditava na reconstrução do mundo a partir do indivíduo, colocando-se contrário ao militarismo, por meio de caricaturas ácidas que condenavam o capitalismo e a burguesia:

Entre os expressionistas havia autores que tomaram o rumo do socialismo marxista e outros que, ao contrário, se tornaram representantes do nacional-socialismo. Os primeiros dificilmente poderiam ajustar-se às intenções iniciais e mais profundas do expressionismo, fortemente irracionalista. Mas o “engagement” político do movimento, depois da guerra, não podia deixar de impor-lhe atitudes mais racionais. (ROSENFELD, 1968, p.87)

Ao realizar o rompimento com algumas categorias imprescindíveis ao drama, esses dramaturgos dão o passo inicial em direção ao surgimento do teatro dialético. Fica evidente nesse momento que, pela forma do drama, seria impossível dar expressão à realidade, já que assuntos como luta de classe, rebeliões de trabalhadores, péssimas condições de vida e de trabalho, greve, entre outros, que eram reclamados pelos dramaturgos, encenadores e pelos grupos teatrais, não poderiam ir para o palco sem prejuízo dos valores dramáticos.

No entanto, peças com caráter mais social e político não tinham espaço no cenário do teatro comercial - até mesmo por conta da censura - de modo que o palco que deu sustentação a essa perspectiva teatral foram os chamados Teatros Livres, sendo seu representante mais conhecido o Teatro Livre fundado por André Antoine e por alguns trabalhadores que tiveram a iniciativa de

montar uma associação entre artistas e público na França, no final do século XIX. Em sua versão alemã, chegou a possuir 140 mil sócios em Berlim. Como explica Costa (2012), por ser uma sociedade fechada, as peças não tinham que passar pela censura (ao menos em tese, diga-se) e, por tratar-se de trabalhadores interessados pelo teatro, as escolhas temáticas e estéticas podiam assumir caráter político e social. Foi por esse percurso que os trabalhadores tiveram em suas mãos os meios de produção teatral. Foi por conta dessas iniciativas do naturalismo “que se explicitaram as razões de classe das incompatibilidades entre o drama como forma e as lutas dos trabalhadores como assunto” (COSTA, 2012, p.71).

Como vimos, o naturalismo propiciou a possibilidade de o teatro começar a desenvolver assuntos relacionados aos movimentos históricos e o expressionismo rompeu com as categorias do drama; no entanto, ainda faltava a constituição de uma linguagem cênica que pudesse dar forma às forças atuantes na história, sendo elas dimensões políticas e sociais. É diante dessa situação que Piscator irrompe na cena teatral de Berlim, em um momento em que o teatro estava ligado ao Partido Social-Democrata e tinha a adesão dos trabalhadores, que participavam de forma ativa do processo de encenação. Foi a partir dessa busca que o conceito “épico” passou a ser visto não como forma de desqualificar a cena teatral, mas sim como um teatro que tinha algo a dizer e representar a partir da sua visão de homem como ser social e político. Em grande medida, foram as encenações de Piscator e sua pretensão de expandir com os limites dos cômodos estreitos do drama burguês que fizeram com que a cena dramática se relacionasse com o mundo que a envolvia. Para Szondi (2011, p.112)

a fórmula básica dos esforços de Piscator – a elevação do elemento cênico à dimensão histórica; em termos formais, a relativização da cena atual em função dos elementos da objetividade não traduzidos em atos – destrói o caráter absoluto da forma dramática e permite o surgimento de um teatro épico.

É nesse contexto que surge Brecht como importante nome da dramaturgia alemã, bem como da cena, da crítica e da teoria. Ao se apropriar das discussões em andamento naquele momento, sua contribuição está na consistência de sua elaboração crítica sobre o teatro épico por meio de uma alternativa didática com a finalidade de expor, por meio dos procedimentos estéticos e literários, a desnaturalização dos processos sociais. A totalização que ele procura está no polo oposto daquela de um teatro total de Wagner, para quem todas as categorias deveriam servir a um mesmo propósito sedutor e com envolvimento algo ritualístico; Brecht pretende mostrar que todas as categorias artísticas estão subsumidas à lógica do capitalismo, e cada uma delas precisa discutir suas possibilidades de emancipação crítica, de forma a construir uma totalização negativa, por assim dizer.

1.3 Bertolt Brecht como ponto de partida para o teatro moderno

Para a compreensão das possíveis influências do teatro de Bertolt Brecht no Brasil, principalmente para o recorte desse trabalho, faz-se necessário um ligeiro panorama da revolução desenvolvida por Brecht no que diz respeito à teoria e à prática teatral a fim de melhor compreender, posteriormente, quais as afinidades que podem ser evidenciadas entre o seu projeto e a dramaturgia nacional. Isso porque, como vimos, muitos artistas daquele período, entre eles Augusto Boal, foram buscar em sua teoria e dramaturgia um ponto de partida para a discussão de questões estéticas e sua relação com o campo social que serão desenvolvidas no Brasil em um momento particularmente importante no contexto de lutas sociais da classe trabalhadora e de outras demandas sociais.

O teatro de Brecht compreende um processo de fazer teatral coletivo com a finalidade de conscientização e politização da sociedade a partir de uma concepção de realismo crítico. Brecht nasceu em meio aos conflitos que antecederam a Primeira Guerra Mundial de 1914-18 e o processo revolucionário movido pela classe operária contra a burguesia detentora do capital financeiro, de 1918-23. Segundo Costa (1996), para ele a força de sua obra tinha como pressuposto o movimento operário alemão, o qual tinha uma grande representatividade na luta por direitos e interesses da classe trabalhadora¹³. Sua obra parte de um posicionamento em favor dessa classe operária contra o capitalismo e o imperialismo então vigentes. Para Peixoto, a obra de Brecht está sedimentada na

reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes. A análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão. O estudo do relacionamento entre os homens condicionados pela situação econômico-política em que vivem. Uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo fundamentado na sociedade sem classes. A busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível, a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos. A análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem (PEIXOTO, 1979, p.19)

Para Szondi (2011), tal como Piscator, Brecht teria sido herdeiro do naturalismo e do expressionismo. No entanto, há em sua obra um radical distanciamento daqueles movimentos: do naturalismo por meio do seu anti-iluminismo e marxismo e do expressionismo por despi-lo do

¹³ A título de exemplo temos a atuação da social-democracia e a sua organização por meio do proletariado alemão a partir de 1913, se tornando o “primeiro partido do Reich: possuía 110 de um total de 397 deputados no Reichstag, 220 nos parlamentos locais e 12 mil vereadores. Em 1914, tinha cerca de um milhão de filiados, trinta mil militantes profissionais, dez mil funcionários, 203 jornais com 1.5 milhão de assinantes, dezenas de associações esportivas e culturais, movimentos de juventude e a central sindical mais poderosa [...] a social-democracia alemã, com sua poderosa organização que enquadrava a classe operária no plano sindical, político e cultural, constituía um partido diferente dos que existiam em países de democracia parlamentar” (LOUREIRO, 2005, p.36).

idealismo e do subjetivismo presentes nessa corrente. Ao realizar uma síntese superando ambas tendências, Brecht transporta para a forma aquilo que antes era visto como algo externo à dramaturgia, por meio de elaborações objetivas; desse modo, ele passa a questionar o teatro de caráter recreativo em proveito de um teatro crítico. A mais importante conquista realizada pelo teatro épico, segundo Walter Benjamin (1994), é a diminuição da distância entre o palco e o público. O Teatro Épico tem consciência viva e produtiva do que é o teatro e, a partir dessa consciência, rompe com o ilusionismo – rompimento que o naturalismo não se viu capaz de realizar – permitindo o manuseio dos elementos do real de tal forma que se organize uma experiência em que estes elementos, ao se distanciarem por meio de interrupções do curso dos acontecimentos, desnudem o estado das coisas, não se limitando apenas a reproduzi-las. Brecht renuncia à forma dramática uma vez que adota a concepção marxista de que “o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais” (ROSENFELD, 2010, p.147) e, a partir disso, assume uma postura didática em suas peças, capazes de esclarecer as relações sociais naturalizadas pelo capitalismo, a fim de que o público seja capaz de transformá-las. Com Brecht, há a substituição da “sobreposição sujeito e objeto, essencialmente dramática, por sua efetiva contraposição, de essência épica” (SZONDI, 2011, p.117).

Por meio do teatro épico as relações entre cena e público, texto e interpretação, encenador e atores são modificadas em sua essência. O palco passa a ser um lugar de exposição de algo localizado historicamente, assim como o texto deixa de ser base e pode ser alterado devido às relações de produção implicadas na cena, que exige do ator do posicionamento frente às teses apresentadas pelo diretor. A ação agora passa a ser narrada, pois as coisas autônomas exigem a narração, já que não podem se constituir por meio do diálogo; o espectador é conduzido a romper com a quarta parede e a tecer considerações sobre a ação em processo e não mais manter-se hipnotizado. O que se busca é uma atitude crítica desse espectador, que só é possível por meio do recurso do distanciamento muito utilizado no teatro épico.

Para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva como a nossa, não pode existir divertimento mais produtivo que tomar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social. Esse alegre efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica da peça e principalmente pelo ‘efeito de distanciamento’ [...] mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade de intervenção transformadora. O que há muito tempo não muda parece imutável. (ROSENFELD, 2010, p.151)

O propósito de Brecht era superar dialeticamente a tradição, no sentido de que a arte sempre deveria cumprir um intuito político e social, que deveria se desenvolver no âmbito da forma. Isso não significa romper com a tradição, mas mostrar como opera, por exemplo, o processo de naturalização e canonização, que tem como pressuposto a retirada da obra da relação com as forças

sociais do seu momento de produção. Daí Brecht se interessar pelas categorias do drama, como a fábula, a criação dos personagens, o espaço; mas elas são todas atravessadas pela perspectiva dialética, de modo que questionam radicalmente essas mesmas categorias se tomadas como norma rígida. A subversão dessas formas pelo processo dialético instaura uma ironia constitutiva e é comum que a alegoria e a paródia surjam como corolário desse processo. Walter Benjamin (1994), em seu artigo *O autor como produtor*, enfatiza a necessidade de olhar para a obra de arte questionando o seu papel dentro das relações sociais de produção da época, ou seja, como ela se apresenta diante desse processo. Para esses intelectuais, usar a literatura como forma de manutenção de uma ordem, neutralizando qualquer atitude transformadora, significava usá-la a serviço da manutenção de uma relação de poder estabelecido pela classe dominante. Para combater essa situação, Brecht acreditava que o teatro deveria tornar-se propício ao diálogo com a coletividade, estimulando este em vista da organização da classe proletária em torno da Revolução. Logo, compreendemos, em seus escritos, dois caminhos para a utilização do teatro a serviço da sociedade: primeiro, para desmascarar as iniquidades das relações de produção burguesas, rompendo com as formas artísticas tradicionais; segundo, visando sua utilização pedagógica, dando subsídios ao público para que este conseguisse acompanhar as rupturas dramáticas, e passasse a refletir criticamente diante da cena. O público deveria, segundo o autor, conhecer as regras do jogo para conseguir agir ativamente diante daquilo que estava sendo representado.

Outro ponto muito caro ao dramaturgo é a necessidade de que o teatro esteja em constante renovação, sempre pronto para romper com a tradição e instaurar novas formas capazes de manter o diálogo com as questões pertinentes ao seu público. Para Brecht, essa atualização constante do teatro deveria manter um vínculo com a racionalidade, de tal modo que o dramaturgo não admitia uma evasão da cena dramática no sentido do irracional. Essa discussão, como aponta Bornheim (1992), esteve muito presente a partir de 1924, quando Brecht tem mais contato com Max Reinhardt, autor que buscava efeitos grandiosos e ilusionistas para as suas representações. Opondo-se a essa postura, Brecht acreditava na necessidade de manutenção da racionalidade diante de uma visão de caos, predominante na época. Ele, na mesma linha de outros intelectuais da época, tal como Walter Benjamin e Theodor Adorno, acreditavam que só através do esclarecimento e da racionalidade seria possível ordenar o mundo exterior. No entanto, é preciso dizer que a racionalidade que ele advoga para o teatro não é a positivista, da ciência tradicional, mas uma dialética, marcada pelo signo da contradição. Do mesmo modo, seu realismo crítico prevê interrupções na ação que levem os espectadores, os atores e todos os envolvidos a se confrontarem com os seus pressupostos, não apenas com suas consequências, em um processo de análise materialista que não se detém no nível do aparente, do curto-circuito do senso comum, mas busca aí

as dinâmicas sociais objetivas e ocultas. Em suma, a perspectiva dialética trabalha sobre todos os conceitos centrais, sem deixar que qualquer deles opere livre da crítica radical.

Tendo em vista que Brecht elaborou sua obra também por meio da crítica e que a arte deveria se manter viva, atual porque útil, sempre se modificando diante das exigências sociais e históricas – mesmo porque ele mesmo, até seus últimos dias, teria modificado suas propostas, reelaborando-as, experimentando novas teorias e abandonando algumas – é necessário, a partir dessas experiências, compreender os limites e os avanços do estudo de tal teoria em solo brasileiro pelos artistas que almejavam uma comunicação de fato eficaz com o público sem perder o teor artístico e político do teatro que desenvolviam.

Essa postura crítica de Brecht, que nunca se esquece do processo de atualizar suas formas estéticas, bem como sua maneira de entender a produção teatral em consonância com o momento histórico, serviu como mecanismo reflexivo para os integrantes do Teatro de Arena, marcando a apropriação que ali foi feita do seu trabalho, que fazia parte de cursos e seminários realizados para a formulação de um teatro que aliasse a teoria e a prática em busca de uma dimensão nacional e popular, de caráter revolucionário. Dessa forma, destacamos a importância de Augusto Boal para a difusão dessas ideias modernas de dramaturgia e encenação, que estavam em desenvolvimento no território europeu e estadunidense desde o final do século XIX, em solo brasileiro.

Ao estudarmos a trajetória artística e crítica de Augusto Boal, poderemos observar em sua obra uma constante luta pela efetiva modificação das condições de produção do teatro em âmbito geral (o que pode ser comprovado pela Estética do Oprimido). Uma preocupação recorrente em sua trajetória diz respeito à constante atualização e reelaboração das estéticas e formas teatrais, tendo em vista as necessidades objetivas do momento histórico. Dessa forma, podemos dizer que Boal, com essa preocupação em mente, que também era a que animava uma obra como a de Brecht, constrói, em sua trajetória no Teatro de Arena, uma busca por formas teatrais que pudessem responder às questões mais relevantes do momento histórico. Isso está ainda mais destacado no recorte do presente trabalho, que abrange um momento conturbado e de grandes modificações econômicas e sociais que influenciaram o desenvolvimento do teatro de Arena em todos os sentidos.

Depois de realizado um rápido percurso sobre o teatro épico, sua teoria e prática, gostaríamos de frisar o que deve ter implicações para as próximas seções desta dissertação. Uma das questões mais importantes é que a arte, no caso o teatro, realiza uma dialética com os processos sociais que não pode ser descartada, ainda mais para os autores em discussão. Em segundo lugar, como essa teoria do teatro épico tem como pressuposto uma perspectiva anticapitalista, e o capitalismo não deixou de vencer nem quando esteve à beira da ruína, estamos diante de teorias que

não se tornaram dominantes e que foram, sistematicamente, questionadas e rebaixadas desde que surgiram, chegando ao paroxismo (não tão irracional assim) de, dessa posição desfavorável, tornarem-se clássicos. Não é tão irracional porque sua ascensão ao cânone torna essas obras inócuas, com significado universalista, corroborando a crítica que não aceitava suas inovações formais. Isso será verdade para o Arena, refém de um processo de esvaziamento, aliás, que continua em curso e que é ainda mais visível na história teatral do CPC. Em terceiro lugar, o teatro de Brecht não pode ser tomado como clássico, mas compreendido no contexto alemão da época, seja pela história do naturalismo e do expressionismo, seja pela situação das classes trabalhadoras alemãs, pela primeira guerra, pela revolução alemã fracassada (lembramos que *Tambores na Noite* se chamaria, em homenagem à liga Spartakista, *Spartakus* em sua primeira versão, por exemplo). Ou seja, esse terceiro item deixa claro que, sem um contexto histórico determinado, não há como se desenvolver formas artísticas que lhe digam respeito. Para uma vertente da crítica teatral, no Brasil, até o surgimento do Arena e o decisivo ano de 1958 (lembrando que essas marcas temporais podem ser relativizadas), nossa modernização ou foi impedida de nascer (no modernismo) ou foi realizada sob o signo do clássico. Foi preciso um momento histórico propício para ser possível fazer uma apropriação crítica do teatro épico à altura do que este propõe, ou seja, que ajudasse os envolvidos a fazer uma arte para as condições brasileiras. Esta recuperação histórica e teórica teve esse percurso como objetivo, para nos colocar diante da tarefa e função social da arte e suas dificuldades em chegar a um país periférico, de modernização tardia. O teatro de Arena e, como parte dele, Augusto Boal, tiveram papel de destaque nesse processo, que cumpre ser estudado nas dimensões apresentadas, e que ganham força nos capítulos seguintes. Na primeira fase do Arena (capítulo 2), a busca do épico-dialético ainda carente de reconhecimento, de base, repertório e acumulação crítica, objetivando seu atestado de validade e efetividade. A segunda fase (capítulo 3), que tem no desenvolvimento do CPC um diálogo necessário, já se deu conta da importância e pertinência das formas experimentadas, tomando consciência cada vez mais aguçada de seu papel social em momento de efervescência política, econômica, reformista, mas também já mapeando as forças contrarrevolucionárias se organizando, procurando identificar grupos específicos e dialogar com eles a partir de seus próprios repertórios, criando uma cena nacional, além de uma dramaturgia. Na terceira fase (capítulo 4), após o golpe civil-militar, há tanto uma consciência da necessidade de um teatro de resistência como, também, de um acerto de contas com a sua participação no contexto pré-golpe, bem como seu papel após o golpe. A discussão teórica e crítica é desenvolvida em paralelo às peças e, também, dentro delas, numa fase em que os textos críticos e teóricos ganham força. Esta dissertação procura dar conta dessas especificidades, como já foi dito, e a base teórica contribui nesse sentido.

1.4 O Teatro Americano Moderno e o salto de Boal

Como já ficou dito acima, a chegada de Augusto Boal ao Teatro de Arena de São Paulo acabou, paulatinamente, direcionando os trabalhos do grupo para uma vertente de teatro coletivo, que levava em conta questões da ordem do dia como, por exemplo, as lutas dos trabalhadores do campo e da cidade, dos estudantes, dos sindicatos. Lutas estas que correspondiam, no plano artístico, a experiências estéticas revolucionárias a partir dos mais diversos materiais e sob a influência das experiências acima citadas, sendo que um dos caminhos pelos quais chegaram até nós o processo de modernização do teatro americano. Isto porque, em 1952, Augusto Boal entra em contato com John Gassner, crítico teatral e professor na Universidade de Yale e nome de grande destaque, naquele momento, no campo da dramaturgia, tornando-se seu aluno em um curso sobre dramaturgia. Seu interesse por Gassner se dá por ele ter sido professor de dramaturgos como Tennessee Williams e Arthur Miller, os quais Boal admirava pela qualidade de seus trabalhos, sempre inovadores. Depois de algumas correspondências entre os dois, Gassner aceita orientar Boal na Universidade de Columbia, em Nova York, para onde estava de mudança, como nos conta Boal (2000) em seu livro autobiográfico. Sua estadia em Nova York para os estudos de dramaturgia se estende até julho de 1955, quando voltou para o Brasil e, logo a seguir, passou a dirigir o Teatro de Arena de São Paulo.

Por este motivo e devido ao fato de que a partir dos anos 1940 os Estados Unidos passaram a ser referência obrigatória para nossas discussões culturais, e partindo do trabalho desenvolvido por Iná Camargo Costa em seu livro *Panorama do Rio Vermelho* (2001), torna-se necessário fazer uma rápida retomada do teatro estadunidense moderno a fim de compreender a nossa própria experiência – já que, a rigor, desde José de Anchieta o teatro brasileiro se realiza sob a influência do chamado *influxo externo*. Em seu estudo, a autora, mais uma vez, demonstra como “política e estética são avesso e direito de uma mesma trama histórica” (CEVASCO, 2001, p.11) e assim, ao analisar peças importantes, importadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) – por exemplo, a peça de estreia desse teatro, *The time of your life*, de William Saroyan, aqui traduzida como *Nick Bar* – e situando-as em seu contexto histórico, a autora mostra como ocorre a transformação do “rio vermelho americano em afluente do nosso riachinho moderno” (COSTA, 2001, p.18).

Costa (2001) mostra como o surgimento do teatro moderno nos Estados Unidos tinha como aspecto mais importante o fato de ser um empreendimento comercial. Dessa forma, podemos inferir que, em um primeiro momento, peças que tiveram caráter revolucionário na Europa, ali foram recriadas a partir de uma perspectiva dominante que passa a valorizar a cultura de forma idealizada. No entanto, o seu livro tem o objetivo de recuperar o *lado B* dessa história, que foi por muito tempo,

deliberadamente, esquecido pela crítica. Isso porque, como já nos ensinou Walter Benjamin (1994), a transmissão dos bens culturais sempre esteve nas mãos da classe dominante, portanto, nosso papel é recontar essa história a contrapelo, dando voz àqueles que foram deixados de lado por essa crítica.

A história do teatro moderno estadunidense está diretamente relacionada à formação da classe trabalhadora nos Estados Unidos. É com a entrada em massa de imigrantes naquele país que, a partir do final do século XIX, esse teatro passa a ganhar corpo, já que aqueles trabalhadores traziam na bagagem grandes experiências de teatro revolucionário, como, por exemplo, a iniciativa de Antoine no Teatro Livre. São esses trabalhadores judeus e fazendeiros noruegueses que começam a encenar peças de Ibsen, Hauptmann e Gorky. No entanto, peças de caráter revolucionário não eram bem aceitas no país, que tinha uma espécie de alerta vermelho para conter qualquer atitude libertária provinda dos trabalhadores. Essa ação contrarrevolucionária foi tão intensa que somente a partir dos anos 1930, com a crise econômica vivenciada pelos estados Unidos, o teatro americano começou a sentir de fato a necessidade de se falar dos problemas sociais.

A partir desse momento, temos a criação de grupos de teatro de inspiração soviética, com traços da cultura popular judaica, e grupos que se identificavam com as propostas de Piscator. Para Costa (2001), a partir de 1930 começam a proliferar grupos de teatro inspirados pelas propostas soviéticas de *Agitprop*. Por exemplo, em 1930 tem-se a criação do *Workers Laboratory Theatre*, que tinha como bandeira a luta contra o facismo, o racismo e o Estado burguês. Esse grupo, a partir de 1931, dá início a publicação da revista *Workers Theatre*, que em 1933 passa a se chamar *New Theatre*. Essa revista trazia em seu corpo editorial Lee Strasberg, que posteriormente teria papel fundamental na formação de Augusto Boal, e, ainda, contava com contribuições de nomes importantes da dramaturgia internacional, tais como Romain Rolland, professor de história da arte e crítico de música. Rolland escreveu, em 1903, o livro *Le Théâtre du peuple*, levantando a bandeira da popularização e democratização do teatro. Segundo Costa (2015), sua obra teria influenciado Boal em suas perspectivas artísticas. A revista também contava com artigos de Piscator e Meyerhold e continha importantes publicações a respeito do método Stanislavski, sobre Meyerhold e ensaios sobre Tchekov.

Lee Strasberg é um dos fundadores do Group Theatre, um dos mais conhecidos da esquerda americana dos anos 20 e 30, que mais tarde seria continuado pelo Actors' Studio, muito conhecido por formar atores profissionais a partir do método de Stanislavski. Como aponta Betti (2015, p.161), “sua manutenção provinha de contribuições de associados e não-associados”. Strasberg assume, em 1951, a direção artística do Actors' Studio e tem como principal objetivo a manutenção da herança das experiências teatrais daqueles anos, dos quais ele participou de forma ativa lutando

pela politização geral das artes, de acordo com Costa (2001). Ele reconhece que o seu desempenho se desenvolveu a partir da sua atuação no Group Theatre, na parte de treinamento e direção a partir da adaptação do método de Stanislavski e tendo em vista a história do teatro moderno europeu, tal como buscamos descrever acima, aproveitando as contribuições de Brecht, com quem trabalhou quando este passou por Nova York. Como diz Betti (2015), a perspectiva adotada por Strasberg, a partir do método Stanislavski, dava maior ênfase ao processo interior da personagem, associado à memória e à subjetividade individual.

Em 1953, Augusto Boal embarca para Nova York, onde assiste algumas aulas com Lee Strasberg no Actors' Studio. As técnicas desenvolvidas naquele espaço terão grande importância no começo do percurso de Boal, ainda que essas técnicas sempre fossem observadas de forma crítica por ele, principalmente pelo fato de Strasberg ter se pautado na linha de trabalho interpretativo de Boleslavski e Ouspenskaya¹⁴, que se apoiavam nos conceitos do “se” imaginário, da memória emotiva e da interiorização como fio condutor. Para Boal, segundo Betti (2015, p.162), a problemática do trabalho interpretativo stanislavskiano, desenvolvido no Actors' Studio, se dava por este ser “caracterizado pela defasagem entre o tempo subjetivo da personagem e o tempo objetivo da cena, sendo, nos termos de Boal, um Stanislavski ‘quase expressionista’”.

Como mostra Iná Camargo Costa (2001), a partir da década de 1920, o teatro russo passa a ser motivo de interesse nos Estados Unidos, atraindo a atenção tanto da crítica, quanto do público, tornando-se uma importante referência para os artistas americanos que adotavam uma perspectiva revolucionária. Para Betti (2015), também no âmbito acadêmico o teatro russo passa a ser referência, sendo Norris Houghton o principal especialista em teatro russo da época nos Estados Unidos. Ele teve contatos estreitos com o Teatro de Arte de Moscou nos anos 1930, onde conheceu pessoalmente Stanislavski. Boal (2000) destaca em seu livro a importância desse professor para a sua formação na Universidade de Columbia.

No entanto, o professor que mais influenciou na carreira de Augusto Boal foi, sem dúvida, John Gassner, seu orientador direto e com quem Boal teria trocado muita correspondência ao longo de sua vida. Como aponta Betti (2015), a partir dos anos 1950 há uma proliferação de escolas de formação de dramaturgos e roteiristas nos Estados Unidos, o que acabou produzindo um farto material que auxiliava no exame dos princípios constitutivos de textos dramáticos. Nesse momento surgia o interesse em aliar o teatro a outras áreas do saber, o que fez com que Gassner acabasse ganhando destaque, pois

¹⁴ Segundo Betti (2015), Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya são dois egressos da trupe de Stanislavski que, depois da turnê norte-americana do Teatro de Arte de Moscou ter passado por Nova York, resolveram se radicar nos Estados Unidos e, em 1925, foram convidados a assumir a preparação de atores no Lab (American Laboratory Theater), companhia criada em Nova York nos anos 1920, importante na formação de Lee Strasberg.

sua vasta cultura, associada à sua perspicácia analítica, dava-lhe uma grande flexibilidade de abordagem, e seu imenso repertório de leituras permitia que transitasse por campos que iam dos meandros e detalhes práticos da produção de um espetáculo até a discussão histórica e teórica das diferentes estéticas dramáticas. (BETTI, 2015, p.165)

A visão de Gassner a respeito do realismo foi muito importante para a perspectiva estética de Boal. Segundo Betti (2015), para ele a proposta de uma estética realista não podia ser confundida com uma representação “mecânica” da realidade; essa representação só seria possível se o realismo fosse compreendido por uma lógica mais “humanista”, que estaria associada a um processo de modernização do teatro que correspondia à segunda metade do século XIX. Gassner não se detinha a um padrão formal de realismo, mas antes tinha em vista uma dramaturgia que tratasse das grandes questões sociais à sua volta.

A ideia de conflito entre um teatro realista e um teatro “teatralizado” parecia-lhe equivocada: fundir estilos diferentes dentro de uma mesma peça era uma característica recorrente do teatro moderno que não comprometia a efetividade dos efeitos desse realismo em sentido amplo, tampouco relativizava a pertinência da matéria sociológica figurada nele. Para Gassner, o “espelho” que o teatro apresenta à sociedade não está intacto, tem trincas e manchas, embora apresente imagens reconhecíveis. Elementos que poderiam ser considerados extrínsecos ao caráter “clássico” de um realismo dramático *stricto sensu* tinham se tornado, progressivamente, assuntos recorrentes desse realismo de contornos ampliados. (BETTI, 2015, p.166)

É evidente na dramaturgia de Boal essa característica em relação ao realismo; desde *Revolução na América do Sul* percebe-se a opção por um realismo mais teatralizado, buscando a realidade por meio da representação do mundo e de suas fissuras, apontando para a relação contraditória entre este e o homem. Esse realismo também tem clara inspiração no conceito como ele aparece desenvolvido em Brecht, para quem a escrita realista não era pressuposto de um formalismo que se limita ao desenho de formas pré-estabelecidas e fixadas no tempo para dar conta apenas dos aspectos literários da obra. Em *O debate sobre o expressionismo*, ele aponta a necessidade de “eliminar todos os aspectos formais que nos impeçam de apreender a fundo a causalidade social” (BRECHT, 1998, p.240). Isso porque, para ele, o formalismo na “vida cotidiana” pode representar atitudes em que a formalidade se torna apenas um recurso para encobrir a realidade das coisas: um exemplo disso está no formalismo político do Nacional-Socialismo, que é um socialismo que se apresenta apenas no raso das formalidades. E é, portanto, contra esse formalismo de fachada, “que não sobrepõe a forma literária ao conteúdo social” (BRECHT, 1998, p.244), que se faz necessário lançar mão de elementos formais que nos ajudem a apreender a fundo a causalidade social.

Quando Boal retorna ao Brasil depois dessas experiências, se depara, por um lado, com um momento de grande desenvolvimento e industrialização e, por outro, com o crescimento de espaços

de lutas trabalhistas. Isso faz com que ele veja no Teatro de Arena de São Paulo um ambiente propício para colocar em prática sua experiência nos Estados Unidos, principalmente com as inovações formais de dramaturgos como Tennessee Williams e de Arthur Miller, que, como aponta Costa (2001), formalizaram na estrutura de seus dramas os conteúdos sociais vivenciados no pós-guerra. Esses dramaturgos tinham o interesse em trabalhar com materiais de ordem épica e são fortemente marcados pelo drama analítico de Ibsen e pelos pseudo-diálogos de Tchekov, entre outros. Segundo Moler (2013), Tennessee Williams foge da reprodução mimética da realidade ao dar ênfase aos aspectos visuais e imagéticos de suas peças; dessa maneira, esses elementos serviriam como metáforas da realidade. Para Williams, era necessário eliminar o fotográfico da arte, pois para ele “a verdade, a vida, ou a realidade são a coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, na essência, apenas por meio da transformação, por meio de sua mudança em outras formas que não aquelas que estavam presentes apenas em aparência” (WILLIAMS apud MOLER 2013, p.74). Costa (2001, p.135) explica a necessidade de se retomar a dramaturgia do autor tendo em vista suas rupturas com o drama, motivo este pelo qual ele recebeu muitas censuras da crítica conservadora; afinal, se seu teatro era constituído por “lembranças sensíveis de um passado irremediavelmente perdido”, nada mais natural que eles se constituíssem a partir da criação de heróis e vilões. Para ela, o dramaturgo, a fim de trabalhar o seu material, que ia na contramão do mito do “american way of life”, recorreu, de forma acertada, às experiências do drama analítico de Ibsen e aos pseudo-diálogos de Tchekov.

Certamente essas experiências chamaram a atenção do jovem Boal, que tomava conhecimento da possibilidade de se materializar na cena assuntos como a greve, que estavam em pauta no Brasil dos anos 1950. Disso decorre, para Betti (2015, p.163), que:

O trabalho de Boal introduziu elementos de fundamental interesse para esse processo de enfrentamento dentro do teatro brasileiro, tanto na dramaturgia como nas formas de interpretação. Naquele momento, vivenciava-se uma fase em que cresciam a percepção das lacunas existentes e a desconfiança crítica diante do aporte de concepções dramáticas provindas justamente do teatro dos Estados Unidos.

Em suma, essa curta recensão do teatro americano e sua importância para a formação de Boal também indica como o contexto histórico e a recepção do teatro moderno europeu em momento propício foram fundamentais para a cena norte-americana, lição essa fundamental para Boal e para o Teatro de Arena. Não se pretendeu fazer uma análise de uma dramaturgia específica, ou de um grupo, mas de apontar essas influências e o quadro geral de sua apropriação por Boal. Partimos, agora, para alguns passos dessa modernização no Brasil.

1.5 - Modernização sem modernismo: Perspectiva histórica do teatro brasileiro e suas contradições

Tendo em vista esse panorama do teatro moderno europeu e norte-americano, torna-se mais clara a compreensão sobre a modernização do teatro brasileiro. Para Costa (1998), a expressão “modernização do teatro” apresenta seus direitos históricos por estabelecer vínculo direto com as vanguardas europeias e com as teorias de Lukács, Peter Szondi e Anatol Rosenfeld, que observaram o processo histórico desencadeado pela crise da forma do drama através da progressiva adoção de recursos próprios ao gênero lírico e épico, operando a superação dialética da teoria dos gêneros. Dessa forma, no contexto europeu, o teatro moderno, de vanguarda, desenvolve-se em contraposição ao drama burguês, que tem seu caráter histórico exposto, apesar de ser apresentado pela teoria dos gêneros em chave universalista. Desse modo, um dos intuitos dessas vanguardas era o rompimento com essa visão estática das formas artísticas, como vimos.

No caso da tentativa de modernização do teatro brasileiro nas décadas de 1940 e 1950, podemos observar um movimento na contramão daqueles realizados pelos teatros livres na Europa, já que a atuação Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), como maior símbolo de teatro moderno no Brasil,

procurou apenas por, em estágio mais avançado, o *acordo formal burguês* entre a produção e o consumo teatral, servindo mesmo de retardamento para o processo de modificação das relações de autoria da cena e de pesquisa de formas revolucionárias de dramaturgia. (SANTOS, 2002, p.7)

Para José Antônio Pasta (2000), esse descompasso se explica devido ao fato de que as experiências culturais desenvolvidas em território nacional não passavam, muitas vezes, de mero ornamento, diferente da situação da Alemanha, por exemplo, em que prevalece uma dimensão de consequência ligada à arte. No entanto, para o crítico, é onde se define a diferença entre as duas tradições que podemos encontrar o solo comum entre as experiências de nossos melhores escritores e as experiências de Bertolt Brecht. Esse território não está localizado onde as influências diretas, propriamente ditas, se fazem sentir, mas sim no que diz respeito à matéria social e histórica que se faz presente nos dois países de modernização tardia.

Não se trata, portanto, daquela aproximação determinada pela influência ou pela recepção de Brecht no Brasil – questão das mais relevantes e instrutivas – mas de algo de outra ordem que diz respeito aos dilemas culturais básicos, que determinam o próprio ponto de vista do escritor e, portanto, comprometem a própria dimensão projetual das obras literárias. Talvez se pudesse dizer que essa afinidade eletiva possui, então, teor epistemológico (se me permite o termo) e que, assim, trata-se de algo como uma aproximação que é de ordem da permanência e do devir, não da nostalgia – rubrica sob a qual a rapidez oportunista tenta sepultar toda aproximação de Brecht. (PASTA, 2000, p.20)

Para o crítico, quando essa dimensão de consequência – que resulta a obra de Brecht – se vê frustrada em território nacional é que podemos perceber o terreno comum das experiências citadas. Esse sentimento acaba resultando na fidelidade expressiva com que muitos artistas representaram a nossa matéria histórica. Para Pasta (2000), nossos autores nacionais não chegaram às consequências de Brecht, mas recorreram à experiência de confrontar uma descontinuidade e um deslocamento radicais, que se tornam núcleo de suas obras. Nesse sentido, a obra de Brecht pode ser vista como um balanço da miséria alemã, que se baseia na relação entre o atraso que lhes é peculiar e os avanços das novas ideias:

O encontro desse peculiar concurso de circunstâncias fere de imediato a atenção de quem observa a situação brasileira. Este logo reconhece, aí, não obstante as diferenças, coordenadas análogas àquelas que constituem o solo histórico da própria experiência intelectual que lhes diz respeito de mais perto. Sobre um fundo de fragmentação e descontinuidade dos esforços produtivos, é inevitável ao brasileiro, que se não ilude, o sentimento de uma permanência perversa de situações arcaicas, que se ultrapassam sem que sejam superadas. Nesse contexto, é central a experiência do deslocamento de ideias socialmente avançadas, simultaneamente presentes e descabidas – situação peculiar para a qual Roberto Schwarz encontrou a fórmula das “idéias fora do lugar” (PASTA, 2000, p.24).

São essas formações incongruentes entre o arcaico e o moderno, entre a autonomia do indivíduo e sua dependência pessoal direta que vão formar o núcleo vivo de nossas obras capitais e é aí, como aponta Pasta, que as nossas afinidades com Brecht começam a se delinear, a partir de onde se pode pensar em uma apropriação produtiva e útil de Brecht e do teatro moderno em geral. Para usar um exemplo de um autor decisivo para esse caminho, no caso tratando sobre a poesia, em *A carroça, o bonde e o poeta modernista*, Schwarz (1987) faz uma análise da poesia de Oswald de Andrade mostrando que sua matéria prima parte da justaposição de elementos do Brasil-colônia e do Brasil burguês. Isso produz uma alegoria do processo de modernização conservadora que se desenhou aqui e é marca da nossa realidade sociológica, animando a nossa tradição literária. Ao analisar o poema *Pobre Alimária*, fica evidente a tensão presente na poesia de Oswald a respeito da coexistência do sujeito ativo e desimpedido da poesia vanguardista e a ânsia do reconhecimento deste por um superior, própria ao Brasil Colônia e suas relações de dependência pessoal que reproduzem a não-formação do homem livre no Brasil, que acaba recaindo na exclusão da subjetividade do outro.

Essa observação está em consonância com a dialética própria do processo de modernização conservadora, entre o não-ser (caracterizado pela ausência de formação do sujeito) e o ser-outro (que parte da tentativa de cópia do outro sem o material social correspondente), dialética esta que está na origem do que Pasta (2011) conceituou como nossa formação supressiva. Essa formação se

dá em decorrência da situação peculiar brasileira, marcada, desde sua fundação, pelo modo de produção capitalista, em sua fase mercantil:

o Brasil, exemplarmente, nascia para o sistema na sua vanguarda, isto é, como lugar de produção. O atraso da vanguarda aparecia duplamente, seja na própria forma de estruturação da colônia à base do tráfico e do trabalho escravos, seja como uma contradição da vanguarda que reproduzia na colônia o que ela mesma já extinguiu, isto é, a servidão e o escravismo. Por oposição, as colônias de povoamento [as treze norte-americanas, Austrália e Nova Zelândia] nasciam como retaguarda, mas essa condição propiciou, imediatamente, um tipo de economia e de sociedade que logo transitou para o trabalho livre. (OLIVEIRA, 1998, p.206)

Para Antônio Candido (2006), em seu livro *Literatura e Sociedade*, a nossa produção literária mais significativa se origina no centro do campo de tensão entre o dado local e os moldes herdados da tradição europeia. A relação entre essas duas tendências acabou por evidenciar uma luta constante pela superação do sentimento e inferioridade – característico em países que tiveram seus modos de produção arcaicos e antiquados, como no caso do Brasil, em que esse modelo fora calcado no trabalho escravo e na servidão – revertendo isso na originalidade da nossa produção artística. Em outras palavras, os artistas nacionais, ao se perceberem em um país situado na periferia do capitalismo, precisam buscar novas formas de representação dessa sociedade, pois, como aponta Santos (2002), a nossa indefinição burguesa aparece como um problema para os escritores que se baseiam em gêneros como o *romance* e o *drama*, que surgem a partir da aceção de sujeitos autônomos e livres: “desde a independência, o ideal dramático é uma espécie de maldição para o escritor brasileiro apresentado como necessário para a efetivação de uma dramaturgia nacional elevada, e continuava suspeito como realização material” (SANTOS, 2002, p.11), isso porque nunca chegou a se desenvolver no país a ideologia burguesa de mobilidade social. Para os autores aqui citados, desde o século XIX, mais precisamente com a obra de Machado de Assis, essas incongruências são sentidas no âmbito literário brasileiro, devido ao abismo existente entre a “fachada liberal do Império, calcada no parlamentarismo inglês, e o regime de trabalho efetivo, que era escravo” (SCHWARZ, 1987, p.29).

A título de exemplo, podemos citar a produção teatral de Machado de Assis, que foi severamente criticada por Quintino Bocaiúva¹⁵ pela ausência de dramaticidade em suas peças,

¹⁵ O século XIX é marcado, no meio teatral europeu, por nomes como Victor Hugo (romantismo) e Alexandre Dumas Filho (realismo), que acabam exercendo grande influência no pensamento de alguns dos mais importantes intelectuais brasileiros, que vão aderir à essas correntes dramáticas como um meio de formação de uma literatura nacional. Mesmo porque só a partir desse momento podemos falar da constituição de uma cena teatral no país, já que apenas com a chegada de D. João VI foi possível a construção de um teatro no Rio de Janeiro, e só a partir de então é que surge um público para as encenações, que se constituía segundo as preferências europeias, mesmo que, na prática, a nossa estrutura social em nada se comparava àquela. Isso acabou fazendo com que “as poucas tentativas existentes de historiar as experiências de nossos poucos dramaturgos com o drama tendem a sugerir, por um lado, uma espécie de incapacidade congênita de alcançar resultados comparáveis aos europeus. Por outro, a importação das novidades modernas, com seus resultados mais ou menos prontos para o consumo, trouxe-nos a confortável palavra de ordem da

rotulando-as como frias e insensíveis (BOCAIÚVA apud FARIA, 2001). No entanto, o que o crítico não percebeu na época é que essa opção machadiana pela *desdramatização* cênica justifica-se por formalizar em sua estrutura a sociedade brasileira e as relações de troca de favor pertencentes a esse cenário. Obtém-se, em suas peças, uma ênfase na relação de dependência entre as personagens, que não produzem conflitos entre subjetividades autônomas via diálogo, pois estes estão radicados nas entrelinhas dos discursos, que são sociais e históricos. Machado já destacava, em meados do século XIX, que não bastava representar a vida da sociedade brasileira por meio da temática, pois essa representação poderia ser feita até mesmo por temas que não fossem nossos, desde que houvesse certo ‘sentimento íntimo’ que a fizesse brasileira, ou seja, o nível formal está em primeiro plano para Machado de Assis (1994).

Dessa maneira, ao proporem um projeto de representação da nossa sociedade, os autores brasileiros se deparam com “um abismo entre as exigências formais do drama (dados os seus pressupostos sociais) e a matéria social com que candidatos a dramaturgo no Brasil podiam trabalhar” (COSTA, 1998, p.126). Como vimos, o drama surge como expressão de uma ideologia burguesa que acreditava na posição de indivíduos livres e autônomos, capazes de resolver seus conflitos por meio do diálogo. Essa forma foi possível como representação de uma classe que se afirmava segundo as concepções do projeto liberal, e que, enquanto declarava a liberdade e a igualdade do sujeito, escondia a exploração do trabalho que dava sustentação a essa estrutura. Essa mesma estrutura não fazia parte da realidade nacional, já que, como aponta Schwarz (2000, p.18), no Brasil destaca-se a classe do “homem livre”, que na verdade é dependente, pois dele se deriva grande parte da nossa sociedade trazendo em seu ventre o mecanismo do favor, aqui institucionalizado pela adoção das ideias europeias que “muitas vezes serviram de justificação, nominalmente “objetiva”, para o momento do arbítrio que é da natureza do favor”.

Como se percebe, em todo o percurso até aqui realizado a questão do moderno, da modernidade e da vanguarda em arte não se refere unicamente às séries estéticas entendidas como autossuficientes e autofundantes, mas aos processos dialéticos complexos que podem ser estudados em profundidade em autores representativos, entre os quais estão Machado de Assis e Oswald de Andrade como, também, Boal e o Teatro de Arena, para quem essas questões não são laterais ou mencionadas *en passant*, mas explícitas, construídas ao longo de um processo necessário de amadurecimento e de acumulação crítica, que pretendemos acompanhar nessa dissertação.

abolição das ‘formas do passado’ – o drama seria uma delas.” (COSTA,1996, p.36). Portanto, uma forma de entender essas contradições percebidas no campo artístico brasileiro seria pelo estudo de alguns autores do século XIX, a fim de perceber quais as soluções que nossos dramaturgos encontraram quando se dispuseram a trabalhar com o conteúdo social em suas obras de arte, não como se estes fossem meros reflexos daqueles, mas sim como representação da realidade brasileira.

CAPÍTULO 2. O TEATRO ÉPICO NO BRASIL: ANOS INICIAIS DO TEATRO DE ARENA PELO PRISMA DE AUGUSTO BOAL

A partir desse panorama mais geral a respeito do afloramento do teatro moderno, tal como ele se deu na Europa – em um contexto de lutas dos trabalhadores – e a situação peculiar brasileira, alheia a essas lutas, tem-se a intenção de estudar como se desenrolaram esses impasses, tendo em vista a importância de Augusto Boal como uma referência para o desenvolvimento estético e crítico do Teatro de Arena. Acredita-se na fundamental importância do estudo dessas contradições por terem sido decisivas para a formação e para o desenvolvimento do grupo, seguindo uma linha de teatro dialético. Portanto, este capítulo se reservará ao estudo do momento inicial do Teatro de Arena, na acepção de Boal em seu livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (2013). Essa primeira fase vai de 1956, quando Augusto Boal assume a direção do grupo, apontando novos rumos para este – com a escolha de textos de extração realista, que propiciam o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional-popular – e inclui a fase posterior, iniciada em 1958 e denominada por ele de "fotográfica", devido ao fato de que as peças ali encenadas tinham uma grande relação com a realidade social nacional vivenciada por aqueles artistas. Esse processo resultou na peça *Revolução na América do Sul*, de autoria do próprio Boal, de modo que a análise desta peça será o ponto culminante deste capítulo.

2.1 As primeiras peças do Arena e o Laboratório de Interpretação: o modelo de produção do Arena e a busca por uma gestualidade nacional

Augusto Boal é convidado, por José Renato, a assumir a direção do Teatro de Arena em 1956¹⁶. Sua experiência com o teatro estadunidense moderno o torna autoridade para introduzir no país, por meio de laboratórios de estudos, “a técnica *playwriting*, no que diz respeito ao texto, e quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica, consequência já do ‘método Stanislavski’, difundido por intermédio do Actors’ Studio de Nova York” (PRADO, 2000, p.63). No entanto, essa relação entre as estéticas que ele observara e aprendera lá fora e o ponto de desenvolvimento do teatro brasileiro que, como vimos, estava na retaguarda daquelas experiências, não se deu de forma passiva. Na verdade, como não poderia deixar de ser, essa relação envolveu um intenso processo de formulação e reformulação de suas perspectivas estéticas por meio da síntese dialética entre a sua experiência com as possibilidades formais em ascensão no estrangeiro e o

¹⁶ Esse convite teria surgido depois de uma conversa com Sábato Magaldi, em que este teria indicado o nome de Augusto Boal a José Renato. Depois de três anos à frente do grupo, José Renato estava à procura de alguém para dividir a responsabilidade sobre o grupo, já que não tinha mais condições de exercer a administração do Teatro e, também, de atuar como diretor. (MAGALDI, 1984, p.20)

material social e estético presente no Brasil, que limitava essas experiências. Acreditamos que essa relação pode dar luz ao próprio desenvolvimento do Teatro de Arena, que ao longo dos anos sofreu intensas modificações, tanto no que diz respeito ao repertório quanto às opções estéticas de encenação desenvolvidas durante sua existência. Sob a direção artística de Augusto Boal, esse espaço esteve sempre preocupado em buscar soluções artísticas que representassem o momento histórico brasileiro. Daí sua intensa busca por materiais que correspondessem às suas perspectivas de representação dos aspectos estruturais que constituem a nossa sociedade.

Para Costa (1998), devido à acumulação crítica e prática de Boal com o teatro norte-americano (e, daí, o seu contato indireto com Piscator, Stanislavski e Brecht), ele se torna o responsável direto pela introdução do naturalismo no país. Até o aparecimento do Arena entre nós, segundo ela, o naturalismo era apenas uma ideia fora do lugar. Diante disso, para Costa, já em suas primeiras montagens no Arena, entre 1956 e 1957, o diretor revela essa experiência com o teatro naturalista e deixa claro qual a sua perspectiva artística, que se desenvolverá ao longo da sua vida como homem do teatro. Com a finalidade de cumprir seus objetivos de trazer para os palcos brasileiros um pouco daquilo que vira no teatro americano, Boal reorganiza o grupo do Teatro de Arena, a começar pela escolha de um novo elenco para o início de seus trabalhos, como o mesmo aponta em seu livro autobiográfico. Ele queria atores menos estilizados e que compreendessem a sua proposta de renovação da cena brasileira. Com uma ideia já clara a respeito dos caminhos que o Arena deveria tomar, ele convida, para a formação do seu elenco, um grupo de jovens estudantes da Escola de Arte Dramática de São Paulo e do Teatro Paulista do Estudante que realizavam um projeto de teatro às segundas-feiras no espaço do Teatro de Arena.

Os atores do Arena não eram ruins, mas, como se dizia na época, eram estilizados. Como eu tinha visto *Escola de Maridos*, de Molière, com jovens atores do Teatro Paulista do Estudante, disse ao Renato: 'Pra ser franco, como você comigo, prefiro o TPE. Vou me sentir mais à vontade trabalhando com gente inexperiente como eu não com quem sabe tão mais'. Renato concordou: caía bem, era preciso dar férias ao time principal. Com ele me ajudando, escolhemos o elenco no qual estavam atores que comigo trabalhariam mais de dez anos, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, ou pouco menos, como Dirce e Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Riva Nimitz, Vera Gertel. (BOAL, 2000, p.141)

Sobre o TPE, é importante ressaltar o seu pioneirismo no que diz respeito à preocupação com a pesquisa e a atualização da dramaturgia nacional, encenando peças de autores como Machado de Assis e Martins Pena. Além disso, esse grupo nasce sob a perspectiva de se fazer teatro para o povo, estabelecendo contato com a classe até então excluída do teatro pelo TBC, feito para a burguesia. Segundo Raulino (2005), em 1954, a partir de um curso de teatro oferecido por Jacobbi e frequentado por Guarnieri e Vianinha, deu-se a criação do *Teatro Paulista do Estudante*, grupo de amadores que colocava em cena um panorama histórico da literatura dramática brasileira do

Romantismo aos tempos modernos. Essa iniciativa também tinha o objetivo de aproximar o teatro da população periférica. O projeto previa apresentações em sindicatos, em praças, nas portas das fábricas, em clubes, entre outros locais.

Portanto, quando Boal faz a opção pelo elenco do TPE, ele também opta por um grupo de jovens que trazia uma bagagem de estudos sobre a história do teatro e da cultura brasileira, além da associação de alguns destes com o Partido Comunista Brasileiro, o que lhes conferia uma leitura da sociedade a partir de uma perspectiva marxista. Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), importantes nomes para a constituição de uma dramaturgia nacional no Arena, eram ambos comunistas, atuantes no PCB (Partido Comunista Brasileiro) e, quando chegaram ao Arena, já tinham em seus currículos uma interessante caminhada artística e política. No que diz respeito à perspectiva artística desses dois jovens, podemos destacar o contato estabelecido entre estes e o diretor italiano Ruggero Jacobbi¹⁷, responsável direto pelo desenvolvimento crítico e artístico do TPE.

Dessa forma, a união entre esses jovens, afeitos à pesquisa das relações econômicas e políticas que envolvem a sociedade, e Boal, recém-chegado dos Estados Unidos e cheio de ideias novas para serem postas em prática, teria sido o pontapé inicial para o desenvolvimento de outro ponto de vista a respeito da modernidade no teatro brasileiro. Logo ficou definido entre eles, segundo nos conta Boal (2013), que, para que houvesse uma mudança de perspectiva artística, era necessário responder ao que estava sendo praticado pelos teatros já consagrados na cena nacional, como o TBC. Sob o ponto de vista desses artistas, além de peças nacionais, era importante que essas peças discutissem os problemas da sociedade brasileira a partir de uma forma de encenação também nossa. A preocupação dos integrantes do *Teatro Paulista do Estudante* e, posteriormente também do Arena, era de estreitar o diálogo com a classe trabalhadora por meio do teatro, tal como fora possível na Europa e nos Estados Unidos.

No entanto, aqueles jovens se deparavam com o fato de não haver dramaturgos brasileiros dispostos a tocar nos assuntos que os interessasse mais diretamente. A saber: a situação precária da

¹⁷ Ruggero Jacobbi foi um importante diretor do Teatro Brasileiro de Comédia. Sua contribuição para a criação de um teatro político e crítico no Brasil merece ser estudada com maior afinco. A saber: em 1950 ele encenou a peça intitulada como *A ronda dos malandros*, inspirada no texto de John Gay, *The beggar's opera*, de 1728. Na verdade, o objetivo dele, segundo Raulino (2005), era o de dirigir a *Ópera dos três Vinténs*, de Bertolt Brecht. No entanto, ele sabia que a censura política brasileira não permitiria que a peça de Brecht fosse encenada aqui, o que não impede que a adaptação de Jacobbi recorresse a elementos cênicos próprios a Brecht, tais como a presença de cartazes em cena. Ainda sobre essa encenação é curioso entender os desdobramentos dela no próprio TBC. Armando Sérgio da Silva (2002) conta que a encenação dessa peça acabou ocasionando a saída de Jacobbi da direção do TBC como, também, o cancelamento do espetáculo que, segundo Zampari, feria diretamente os seus amigos “granfinos” que se sentiam ofendidos com o teor da crítica.

classe trabalhadora brasileira. Então Boal, em um primeiro momento, desenvolveu seu trabalho a partir das encenações de peças realistas estrangeiras que possibilitaram a introdução desses assuntos, ainda que localizadas historicamente em outros contextos. As peças encenadas nesse momento foram: *Ratos e Homens*, de Steinbeck, e *Juno e o Pavão*, do irlandês O'Casey. O diretor via nessas peças a possibilidade de trabalhar os elementos da atuação conforme pedia a realidade social brasileira, ou seja, começa a se desenvolver no Arena a busca por uma gestualidade nossa, tendo em vista a sua experiência nos Estados Unidos. Logo em suas primeiras encenações, Boal percebeu uma nítida adesão dos atores, que também estavam dispostos a se dedicar à pesquisa por formas de encenação capazes de traduzir os seus anseios sociais e políticos. Daí a criação do *Laboratório de Interpretação*, que aspirava a repensar as categorias teatrais por meio de um intenso estudo do método de Stanislavski, acompanhado pelos processos de atuação e prática em espetáculos.

Conforme Ribeiro (2012), o *Laboratório de Interpretação*¹⁸, proposto por Boal, serviu como uma espécie de síntese entre aquilo que ele observava a partir da realidade nacional e o que ele trazia da prática americana. Segundo ela, Boal passou, a partir de então, a reagir de forma mais científica diante da arte teatral, tal como já haviam feito Stanislavski e Brecht. Sérgio de Carvalho (2009), em seu artigo *Ações físicas segundo Stanislavski e Brecht*, mostra que Stanislavski e Brecht tinham em comum a atitude científica perante o teatro, resultado da articulação crítica entre prática e teoria; essa mesma atitude, segundo Ribeiro, aparece na dinâmica artística de Boal, proporcionando, inclusive, o desenvolvimento de um projeto mais ambicioso por parte do dramaturgo, o Teatro do Oprimido.

Entre os atores que participaram desse grupo de estudos estão Gianfrancesco Guanieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves e Nelson Xavier. Os estudos ali desenvolvidos permitiram a reflexão sobre as suas práticas em palco. Foi desenvolvido, naquele espaço, um ambiente de intensas trocas, a partir de uma perspectiva de trabalho coletivo, como relata Boal (2000). Este trabalho estava na contramão do modelo de separação estrita das esferas de atuação exigido pelo mercado, o que, conseqüentemente, trouxe algumas dificuldades para o grupo. No entanto, Boal sabia que esse modelo era o único capaz de tratar de forma séria os

¹⁸ Segundo Vargas (1978), ao mesmo tempo em que encena essas duas peças, o Teatro de Arena inicia, em 1956, um Curso Prático de Dramaturgia, incluindo disciplinas como: Introdução, teorias, estrutura teatral, dinâmica teatral, caracterização psicológica e diálogos e análise de peças. Em 1957 é anunciado pelo grupo um Curso Prático de Teatro sob a responsabilidade de Sadi Cabral, Bernardo Blay, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Beatriz Toledo Segal. Esses cursos envolviam todos os componentes do grupo que deveriam, a partir de então, desenvolver uma visão do todo que envolve o processo teatral. Dessa forma, o curso englobava conhecimentos que iam desde a atuação, passando pela criação dramaturgical, o conhecimento da história do teatro e o processo de direção teatral. Além disso, Boal ficou responsável por diversos cursos livres ao longo desse período que visavam – a partir das suas experiências diretas com o teatro moderno americano e indiretas com o europeu – estabelecer um diálogo entre a pesquisa cênica e os movimentos históricos e sociais em desenvolvimento no país.

questionamentos trazidos pelos integrantes do Teatro de Arena e por ele próprio: da busca por estéticas teatrais capazes de formalizar a estrutura social brasileira. Ou seja, na linha do trabalho de Stanislavski e Brecht, Boal sabia que o trabalho coletivo e não alienado, em que os meios de produção fossem entregues a todos os envolvidos no processo artístico, era o caminho para uma arte de crítica social. Já aqui, a forma (de organização interna) era crucial para que se conseguisse pensar em um novo teatro, e não apenas uma nova dramaturgia e uma nova cena; e esse quadro, do âmbito da produção interna do Arena, era decisivo para a formação de um novo público. Essas quatro instâncias (organização interna dos modos de produção, dramaturgia, encenação e público) já faziam parte da equação desde esses primeiros momentos. A formação do ator fazia parte disso, pois o ator não seria mais tomado apenas como um instrumento do diretor ou o detentor de técnicas ilusionistas (ou outras quaisquer) que aplicaria no palco, mas um sujeito consciente de seu espaço e sua função social, de maneira que a arte não se resumisse à mero entretenimento e elevação de um padrão cultural autossuficiente, mas como espaço privilegiado da construção e disseminação de ideologias, lugar propício para o desenvolvimento de um pensamento crítico.

Em depoimento publicado no site Teatro de Arena 50 anos, Boal (2004) comenta que um dos assuntos mais estudados por ele enquanto estava nos Estados Unidos era o drama moderno, o que nos faz inferir que, nesse momento, ele já tinha conhecimento a respeito da experiência americana com esse tipo de tentativa de modificação do modelo produtivo, já que, a partir dos anos 1920, houve uma intensa politização de alguns dramaturgos (entre eles O'Neill), que negavam a encenação de seus textos para grupos de teatro em que o método de trabalho beirasse a escravidão. Ao cena americana sempre foi um belo empreendimento gerador de lucros, principalmente para aqueles atores que já tinham nome e posição de estrelas, colaborando para a hierarquização do grupo. Enquanto isso, restava o trabalho quase escravo para aqueles que não dispunham de nomes consagrados.

As condições de trabalho, quando não chegam às raias da escravidão, envolvem de péssimos salários para quem não é estrela ao aterrorizante lema "o espetáculo tem que continuar", que despreza condições físicas ou psicológicas dos empregados (atores, técnicos, funcionários), ignora condições mínimas de palco (permitindo que artistas corram riscos de vida) e mesmo de sala - que podem ser inacreditáveis pulgueiros, para não dizer coisa mais pesada, pois põem em risco a saúde pública e assim por diante. (COSTA, 2002. p.105)

Os dramaturgos que se negavam a aceitar essa situação, o fizeram por compreender a viabilidade de um teatro orgânico, trazendo a baía assuntos novos, que dissessem respeito às questões sociais em desenvolvimento, estas que seriam formalizadas cenicamente a partir de um trabalho coletivo. Para Costa (2002), tudo isso foi fruto do contato entre os dramaturgos americanos

com o Teatro de Arte de Moscou, da Rússia, que, naquele momento, fazia excursões pela Europa e, posteriormente, pelos Estados Unidos, as quais foram muito comentadas pela imprensa.

Quando Boal ressalta o seu estudo a respeito do drama moderno, ele se refere ao teatro feito na contramão do processo que tornava a realização artística uma mera mercadoria. Para Betti (2007, p.55) foi muito importante, como exemplo para a dramaturgia brasileira, a “aparição [nos Estados Unidos] de um novo movimento voltado a uma forma alternativa de criação teatral” o que fez com que surgisse, em Nova Iorque, “uma efervescente área periférica identificada como *off off Broadway*.” Ela estava associada ao período de profundas transformações sociais e culturais, com a intensificação das lutas pelos direitos civis.

Nesse contexto emergiam com força crescente perspectivas de trabalho teatral que vinham romper com as estruturas convencionais da forma dramática e do teatro institucionalizado. Críticos e teóricos passaram a ver-se diante de um conjunto de elementos historicamente novo e ainda pouco reconhecível ou identificável enquanto campo de trabalho e de reflexão sobre dramaturgia e encenações. (BETTI, 2007, p.56)

Segundo Iná C. Costa (2012), a escolha de Boal pela peça *Ratos e Homens* diz muito a respeito do que era buscado pelos integrantes do Arena e, principalmente, pelo diretor do grupo. Trata-se de uma adaptação de um dos mais conhecidos romances da década de 1930, no qual John Steinbeck expõe “a luta de classes em seu caráter mais clamoroso no aparentemente gratuito ódio de Curley, o patrão, por Lennie, o trabalhador gigante que lhe esmaga os dedos da mão” (COSTA, 2012, s/p). A peça retrata a situação de “quieto desespero” em que vivem os trabalhadores, conformados diante da sua situação de explorados, até que essa ““criança forte como um animal”” aparece “com seus sadios e improváveis sonhos infantis de ‘ter uma fazenda com coelhos de muitas cores, verdes, azuis, amarelos, milhões de coelhos’”. Essa “fantasia imaginada por um doente mental” (BOAL, 1956, s/p) acaba despertando, nos outros trabalhadores, o desejo de lutar por seus sonhos. Basta essa postura para que o patrão, amedrontado, passe a usar da violência como forma de dominação, isso amparado pelos direitos que a propriedade lhe confere. Ou seja, no que diz respeito ao desenvolvimento temático, já é possível observar o nível de renovação causada por Boal, renovação esta que procurou acompanhar o desenvolvimento social e histórico do país.

No entanto, essa renovação não se limita apenas ao plano do conteúdo; também se fez necessária uma mudança no que diz respeito às opções cênicas da peça. No programa da peça, Boal declara sua opção pelo que chama de "realismo seletivo":

Na encenação de *Ratos e Homens* uso o que se pode chamar de realismo seletivo: os detalhes essenciais dão a ideia do todo. A encenação, toda ela, caracteriza-se por um despojamento absoluto, intencional e necessário. Não existem, por exemplo, marcações arbitrariamente bonitas, pois estão todas psicologicamente justificadas. Em teatro de arena, mais talvez do que nos de prosa, o que tem mais

importância são as inter-relações humanas. O que importa mais é a essência de cada cena, o sentido das coisas que são ditas e não tanto a maneira de dizê-las. E isso implica em despojamento e em simplicidade, desde que se compreenda que simplicidade não é sinônimo de pobreza. (BOAL, 1956, s/p)

Dessa apresentação sobre a peça, podemos elencar algumas questões que ajudam a estabelecer a importância desse diretor para as mudanças no cenário teatral brasileiro. Primeiro que, ao optar por uma peça realista e uma notação cênica que lhe corresponda, Boal faz uma crítica à forma de fazer teatro escolhida e propagada pelo TBC, principalmente no que diz respeito à sua estilização exarcebada. Segundo, percebe-se uma tentativa de desenvolver, já nessa peça, seus conhecimentos sobre a arte realista/naturalista, nesse primeiro momento muito marcado por Stanislavski, no estudo da psicologia das personagens. A escolha por esse texto teve implicações significativas, de ordem temática e formal, estando longe de ser apenas uma replicação da experiência de outros palcos brasileiros da época de buscar no sucesso estadunidense ou europeu uma credencial para o sucesso no Brasil, numa leitura rasa e subserviente, que ainda tem respaldo em algumas abordagens sobre o Teatro de Arena. Além disso, o ângulo pelo qual Costa (2002) aborda a questão traz uma espécie de modelo para pensarmos sobre as peças encenadas na fase de Nacionalização dos Clássicos, percurso que será feito no capítulo seguinte; a escolha das peças não foi aleatória ou casual, mas resultado de cálculos precisos.

Segundo Ribeiro (2012) essa preferência pelo texto de caráter realista sofre forte influência de John Gassner, seu principal professor nos Estados Unidos, para quem o realismo era a forma mais adequada de teatro moderno. Além disso, segundo Betti (2007), outra importante influência de Gassner nesses primeiros anos de Augusto Boal na direção do Teatro de Arena diz respeito à “procura de uma forma e de uma linguagem cênica baseadas na complexidade do trabalho interpretativo, pontos importantes para as oficinas de Dramaturgia e os Seminários de Interpretação organizados por Boal” (BETTI, 2007, p.68).

A escolha de textos realistas (a *Ratos e Homens* seguiu *Juno e o Pavão*) por Augusto Boal contribuiu para o aprimoramento das experiências teatrais brasileiras, visando uma estética moderna de dramaturgia e interpretação em mediação com a sociedade. Trata-se de uma semente lançada por Boal que desencadeará experiências tais como a peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarineri, e o projeto e execução do *Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*.

Em seu texto *Esquema sobre o Teatro de Arena de São Paulo*, Boal (2013) coloca que a primeira etapa, anterior à montagem de *Black-tie*, foi decisiva para o grupo. Nesse momento ficou claro para ele, bem como para os demais integrantes, a necessidade de que houvesse uma mudança sistemática no fazer teatral, partindo para uma encenação mais “realista”. Já que, para o grupo, o modelo teatral do Teatro Brasileiro de Comédia não correspondia com a realidade nacional pois, em

sua forma de encenar, o TBC adotava gestos e expressões que não condiziam com a realidade cultural brasileira e seu alcance ficava restrito a um público de classe média alta que podia pagar por seus espetáculos. Ou seja, a concepção realista de Boal era também uma forma de combater o realismo estilizado pela qual passava a encenação brasileira, que tinha como principal modelo a renovação do TBC, com seus quadros profissionais em todos os âmbitos, e com uma melhora na qualificação de todos os envolvidos. Tratava-se de uma modernização, porém conservadora, no sentido de que nosso teatro procurava estar à altura do teatro europeu, e medido pelas mesmas réguas. Pelo que vemos, o Arena propõe uma virada copernicana no sentido dessa modernização, mirando não a alta burguesia, mas as classes que ganhavam espaço e voz naquele contexto histórico.

Augusto Boal não via com bons olhos a forma como o TBC conduzia o desenvolvimento de teatro brasileiro. Já em sua fundação, em 1948 pelo Italiano Franco Zampari, existia o objetivo de fazer daquele espaço um templo para se cultivar a arte, como aponta Guzik (1986) em seu livro *TBC: crônica de um sonho*. Para Boal (1981), em artigo já citado de 1959, a criação do TBC estava relacionada ao desenvolvimento econômico e social vivenciado em São Paulo nos anos 1940, pois, como notou ele:

Com a industrialização progressiva, São Paulo transformou-se na cidade que ‘mais cresce no mundo’. Duas das manifestações exteriores desse desenvolvimento foram o surto imobiliário e a intensificação da vida noturna, ambas decorrentes da maior disponibilidade financeira. São Paulo cosmopolitizou-se: proliferaram-se boates e inferninhos, construíram-se cinemas de luxo para exibir os últimos ‘far-west’ e ‘pin-ups’. Outra manifestação desse cosmopolitismo nascente foi a criação do TBC. É óbvio que a elite financeira, que o fundou e mantém, não podia satisfazer-se com boates e inferninhos, formas ‘incultas’ de diversão. (BOAL, 1981, p.9)

Dessa forma, para ele o TBC¹⁹ surge como uma alternativa para a elite financeira da cidade que “desejava criar no Brasil um teatro que em tudo se assemelhasse e procurasse igualar os padrões estéticos então em vigor nas ‘grandes capitais’” (BOAL, 1981, p.9). Segundo Lima (1980), as escolhas de repertório do grupo eram baseadas em pesquisas no campo cultural e, também, na área de consumo que visasse atrair um público de alto poder aquisitivo que reclamasse pelo “bom

¹⁹ O surgimento do TBC ressoava a um processo iniciado por grupos de teatro amadores, como o *Teatro de Brinquedo*, *Os Comediantes*, o *Teatro do Estudante*, o *Grupo Universitário de Teatro (GUT)* e o *Grupo de Teatro Experimental (GTE)*, bem como pela presença de intelectuais e universitários ligados ao teatro. Esses grupos tinham em comum a pretensão de modificar o aparelho teatral brasileiro por meio da técnica e do repertório com a finalidade de privilegiar uma elite brasileira, que não queria ter que esperar companhias vindas de fora para assistir bons espetáculos no país. Segundo Alfredo Mesquita (1980), um fato de suma importância para a atitude desses grupos foi a visita da companhia de Louis Jouvet, com suas peças de altíssimo nível, espetáculos “idênticos aos levados em Paris, dirigidos de modo impecável, com peças escolhidas entre as de mais alto nível teatral ou literário” (MESQUITA, 1980, p.36). Para Mesquita, esses espetáculos acabaram direcionando o caminho dos grupos amadores e, posteriormente, do TBC, em busca do que houvesse de mais requintado no âmbito teatral.

gosto” das encenações. Nesse contexto, o teatro é visto como mercadoria que deveria “conter um apelo elegante à inteligência e ao espírito do espectador” (LIMA, 1980, p.24).

No entanto, essa busca pela perfeição e sofisticação em termos de produção, acabou ocasionando uma grande modificação em relação ao que era feito anteriormente como teatro profissional, como as companhias de primeiros atores tais como Procópio Ferreira, ou a produção em massa de comédias ligeiras e de costumes. Iniciou-se, dessa forma, um processo de substituição do modo tradicional de se fazer teatro no Brasil, em virtude da valorização e replicação do modelo europeu. Grupos como o TBC erguiam “a bandeira da ‘Arte’, escrita com maiúscula, contra a vulgata popular e comercial daquele nosso teatro Rebaixado” (TOLEDO, 2013, p.21). Como podemos observar, uma tradição teatral brasileira, ligada à comédia e às Revistas de Ano, por exemplo, foi simplesmente apagada por esses grupos que almejavam uma modernização teatral em consonância com os desejos da burguesia em formação.²⁰ Não é demais lembrar que esse apagamento leva adiante o que já fora feito no final do século XIX, com essas mesmas formas, pelos defensores de um teatro realista moralista, como fez José de Alencar.

Esse panorama em torno dos pressupostos que guiaram a formação do TBC ajuda a compreender a crítica realizada por Augusto Boal a esse modelo de arte que privilegiava a classe dominante e conduzia a arte a um plano completamente desligado da realidade social. É situando-se nesse conflito que Boal assume a direção do Teatro de Arena realizando, em um primeiro momento, uma busca por repertório e por uma forma de encenação e de atuação que visassem uma troca real com os espectadores, norteando-se pela necessidade de uma dramaturgia brasileira de orientação nacional e popular. Em 1966, em uma aula ministrada por Boal, num esforço para a viabilização de mais um Seminário de Dramaturgia do Arena²¹, o diretor e dramaturgo expõe a luta instaurada pelo Teatro de Arena no começo de suas atividades, tendo em vista o rompimento com o *formalismo geométrico e temporal* então dominante no teatro brasileiro, principalmente no TBC. Nessa crítica fica evidente a preocupação do diretor, em seus primeiros anos no Arena, em relação aos mecanismos de atuação e encenação, que para ele significavam, claramente, opções ideológicas dos grupos. Ele ainda nesse texto critica a atitude instaurada no Teatro Brasileiro de Comédia por uma “procura generalizada do belo” e pela adoção de mecanismo de impostação da voz, de tal modo que

²⁰ Existe, por parte do Teatro de Arena, uma retomada dessas formas teatrais em chave crítica. Augusto Boal se apropria, em *Revolução na América do Sul*, das formas do Teatro de Revista e da Comédia de Costumes com a finalidade de dar um passo além do que vimos e romper com a estética de caráter realista, em grande medida para fugir à forma do drama. Também, ao nacionalizar os clássicos na fase seguinte, observa-se a preferência pelo tom farsesco em peças tradicionalmente compreendidas como alta comédia.

²¹ Para a presente análise nos pautamos em uma transcrição da aula citada publicada no *site* do Instituto Augusto Boal, intitulada como Trabalho do Augusto Boal, datada como 13/03/1966. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.org/2014/12/27/seminario-de-dramaturgia-do-teatro-de-arena/dramaturgia-4ra-aula-13031966/> Acesso em 10 de novembro de 2015.

os conteúdos das peças eram ignorados em proveito dessa atitude universalista, o que ocasionava um *alargamento da distância estética*, para dialogar com Adorno (2003).

Em *O autor como produtor*, texto de 1934, escrito em um momento de luta contra o fascismo, bem como de crítica diante da postura de cisão da esquerda alemã, Benjamin (1994) evidencia a necessidade de que, naquele contexto, o artista se posicionasse em relação à sua atividade, decidindo a favor de que causa colocaria a sua produção. Para ele, o escritor tinha apenas dois caminhos possíveis: aquele que assumia a posição da classe burguesa e, portanto, sua obra era destinada ao entretenimento, ou o percurso orientado pela perspectiva do proletariado na luta de classes, apoiando-se pelo sentido da revolução. Para Benjamin, não bastava aos autores apenas escolher entre essas tendências; era preciso, também, posicionar-se diante das relações de produção estabelecidas, sendo que a obra verdadeiramente revolucionária deveria prestar-se à transformação dessas relações por meio de suas opções estéticas.

Ao olharmos para a história do teatro brasileiro, podemos ver como o Teatro de Arena nasce a partir da opção por uma tendência de caráter revolucionário, partindo da postura crítica de seus integrantes, que buscavam transformar a forma como a arte e o artista eram vistos naquele contexto de lutas sociais e políticas. Era objetivo do grupo situar-se nessas lutas, fugindo de uma tradição, representada pela classe dominante e transmitida “de um vencedor a outro”. Na nossa visão, os integrantes do Arena em geral, e Augusto Boal em particular, por ser o foco da presente dissertação, apresentam, visivelmente, uma identificação com o materialismo histórico, no sentido de que assumem a tarefa revolucionária de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p.225), tarefa esta que também é almejada na presente pesquisa, a qual objetiva trazer à luz as experiências do teatro de Arena, reinterpretando-as e indagando-as no sentido de questionar suas fórmulas e métodos. A intenção é se livrar de toda a “poeira” que pode recair em objetos canonizados pela crítica – para dialogar com Brecht (1978) – e só assim compreender aquele projeto em perspectiva, tendo em vista os desdobramentos daquele que resultaram em experiências como a do teatro do oprimido.

No mesmo sentido de *Ratos e Homens*, Boal também encena *Juno e o Pavão* em 1957. A peça de O’Casey retrata a história da família de Juno, mãe trabalhadora e forte que tem a missão de cuidar da família composta por Mary (filha operária, que se encontra em greve), Johnny (que perdera um braço em confrontos armados pelo exército irregular da Irlanda, ou Exército Republicano Irlandês, e que em todas as cenas aparece tenso e com medo de algo) e Jack, o marido desempregado e bêbado. O nervosismo e irritabilidade de Johnny são explicados porque uma sua traição levou seu camarada Tancred a ser morto pelas autoridades. Enquanto isso, o marido

alcoólatra arruma desculpas para não conseguir emprego, de tal modo que Juno tem a incumbência de sustentar a família, que vive em dois cômodos apenas.

O contexto da peça é o da guerra pela independência da Irlanda e ela cumpre a função de desmascarar a situação dos trabalhadores irlandeses que passavam pelas maiores privações durante aquele momento histórico. Seu assunto, portanto, tem base social e histórica, mesmo que essas questões apareçam ainda reduzidas aos dramas particulares daqueles personagens. No primeiro ato temos a notícia da greve na fábrica em que Mary trabalha:

Senhora: Não compreendo porque vocês entraram de greve por causa de Jennie Claffey. Nunca ouvi você falar bem dela.

Mary: Que adianta então pertencer a um sindicato se não se defende os princípios? Por que motivo a despediram? Ela foi uma vítima, é evidente. Não podíamos deixar que ela fosse posta na rua, podíamos?...

Senhora: Não, não podiam, naturalmente. Tinham que lhe fazer companhia. Uma vítima não era bastante. Quando os patrões sacrificam uma vítima, os sindicatos vão ainda mais longe, sacrificam uma centena.

Mary: A Sra. pode dizer o que quiser, mas um princípio é um princípio.

Senhora: É. Amanhã quando eu for ao velho Murphy e ele ver que, em vez de eu pagar o que lhe devemos, vou pedir mais fiado, que irá me responder quando eu disser que um princípio é um princípio?... Que faremos se ele recusar me atender?... (O'CASEY, 1993, p.9)

É evidente o receio da mãe em relação a essa greve, já que, diante da situação de sua família, não seria nada bom ter a filha também desempregada. É essa mãe quem vai mediar todas as ações da peça; sobrecarregada por valores religiosos, ela tenta conciliar as situações que vão desde a ameaça de pobreza, passando pelo ativismo político dos filhos e o alcoolismo do marido. A mãe de O'Casey foi, muito provavelmente, inspirada na obra de Gorki *A mãe* e segue uma tradição teatral que tem suas raízes em Ibsen, com suas decisivas personagens femininas. Ele, aliás, é citado durante a peça como uma leitura corriqueira da filha Mary. Para Costa (2002), Juno tornou-se, por sua vez, uma forte inspiração para a personagem Romana de *Black-tie*. No programa da peça irlandesa, Manoel Bandeira, seu tradutor, apresenta a senhora Juno Boyle como “uma das personagens mais dolorosas e mais comoventes do teatro moderno” (BANDEIRA, 1957, s/p).

No segundo ato, a família recebe a notícia de uma herança deixada por um parente e começa a comprar coisas novas e a contrair dívidas. Nesse momento vemos a incoerência da família que, animada com sua nova situação, é instada a mostrar seu orgulho pela nação, cantando hinos e músicas de exaltação da pátria enquanto Tancred, filho da vizinha, é velado no cômodo ao lado - justamente quem foi morto lutando pela independência. Em contraposição a essa experiência trágica, tem-se na peça toda a comicidade instaurada pelo personagem do marido (que simula uma dor nas pernas que o impede de trabalhar) e do seu amigo Joxer. Por meio desses personagens

torna-se explícito o contraponto da peça; pela perspectiva deles identifica-se toda a incoerência presente naquele processo de lutas pela independência irlandesa.

No terceiro ato sabemos que o dinheiro não será recebido, restando à vergonha e a dor à família. Mary engravida do rapaz que enganou a todos sobre a herança e nunca mais o vê. O irmão, Johnny, é assassinado pelos soldados do exercito irregular pela sua traição, e o pai segue bêbado junto ao seu amigo e companheiro de bebedeira, Joxer. Segundo Boal, (1957, s/p) é interessante notar que em nenhum momento se encontra na peça qualquer visão moralista sobre os acontecimentos, nem mesmo no que diz respeito à traição de Johnny. Aliás, naquele contexto de miséria e violência, a peça não deixa brechas para que o espectador julgue Johnny por sua atitude. Para Boal, o fato é que os personagens estão submetidos ao contexto de crise política irlandesa e são derrotados por esta. As duas forças que regem a peça são as do “idealismo mal assimilado de que se acha impregnada a atmosfera desse momento histórico”, que podemos ver nas personagens de Johnny e do bêbado Joxer, que se limita a recitar versos patrióticos enquanto se enterra o filho da vizinha morto lutando pela independência, e “a força negativa de preconceitos e tradições obsoletas e inúteis” (Boal, 1957, s/p), presentes em Juno.

A peça transita entre o plano político e o plano familiar. Sua forma ainda é dramática, e as ações são estabelecidas pelo diálogo, no entanto a família está submetida à questões políticas, sociais e econômicas que passam a ditar a vida individual. Podemos dizer que a peça de O’Casey se aproxima ao que Szondi (2011, p.66) chama de drama social, ao se referir à dramaturgia de Hauptmann. Trata-se da representação da crise vivenciada pelo drama, que implica na transposição “da condicionalidade alienada para a atualidade inter-humana; o que significa, em outras palavras, inverter e suspender o processo histórico no âmbito que justamente teria que espelhá-lo, o estético”. Dessa forma, as questões sociais, políticas e econômicas acabam tornando-se o centro desses dramas, que precisam da ação para que se realize a “mediação entre a temática social e a forma dramática dada”. O personagem dramático agora é a representação de diversas outras pessoas que vivem sob as mesmas condições. Essa remissão ao que lhe é externo não é princípio formal do drama mas, sim, da épica.

Conforme Boal (1957), o que despertou seu interesse pela peça foi, principalmente, a presença desses dois planos, o político e o familiar. O seu intuito era de explorar a força motriz das personagens envolvidas nessa constante contradição entre esses planos. Por exemplo, no caso da personagem da mãe, ele desenvolveu o seguinte raciocínio:

de um ponto de vista macrocósmico, político, Juno tem ideias reacionárias, que são, no entanto, de um ponto de vista microcósmico, familiar, progressista. Os valores humanos, porém, não esbatem ou anulam os valores políticos e a ira de Juno contra a revolução não negativiza porque ela existe em função desses mesmos

valores humanos. Apenas a perspectiva de Juno é limitada demais para compreendê-la (BOAL, 1957, s/p).

Para o diretor importava que o grupo observasse e refletisse sobre a situação social da personagem. Tendo isso em vista, cada ator ficava responsável por dar vida à sua personagem, transitando entre a constituição social da mesma e o embate com a sua condição de sujeito. Em seu livro *Jogos para atores e não-atores* (2012), Boal realiza um estudo dos processos desenvolvidos por ele durante os anos iniciais do Arena, quando contara com a colaboração crítica de nomes como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld. Nessa primeira etapa, a preocupação de Boal (2012, p.82) era a de fazer com que o corpo do ator falasse e reproduzisse com sinceridade suas emoções. Para isso era necessário *desmecanizar* o corpo deste ator, que se encontrava mecanizado devido à “incessante repetição de gestos e expressões”. Boal ressalta que essa premissa foi a que guiou a primeira fase do laboratório, ainda sem o aprofundamento nas questões que envolviam as máscaras sociais. Portanto, esses atores deveriam se guiar pelas emoções. No entanto, era imprescindível que essas emoções fossem racionalizadas, de modo que o significado da experiência do ator fosse o aspecto mais importante nesse processo. “Queremos conhecer os fenômenos, mas queremos, sobretudo, conhecer as leis que o regem. Para isso serve a arte: não só para mostrar como é o mundo, mas também para mostrar porque ele é assim e como se pode transformá-lo” (BOAL, 2012, p.91).

Boal comenta que, durante sua experiência no *Actor's Studio*, vira muitas peças realistas serem transformadas em expressionistas devido à carga de subjetividades impressas em seus personagens. Para combater esse tipo de atuação os atores deveriam se relacionar com a materialidade do mundo, o que era propiciado por cenas em que a relação com o outro se tornaria determinante para a criação do seu próprio personagem. Portanto, era necessário que esse ator defendesse suas “vontades dominantes”, posicionando-se de frente para o outro ator, mostrando que a atuação só era efetiva nessa relação. Além disso, segundo Boal (2012), essa vontade só era possível em circunstâncias concretas.

Todavia, essa meta e essa vontade, devendo ser concretas, devem ao mesmo tempo possuir um significado transcendente. Não basta que Macbeth deseje matar Duncan e herdar sua coroa. A luta entre Macbeth e todos os seus adversários não se reduz a lutas psicológicas entre gente que quer disputar o poder. [...] Duncan significa a legalidade feudal, Macbeth significa o advento da burguesia nascente – o direito do eu posso contra o direito do berço [...] A ideia central dessa obra é a luta entre a burguesia e o feudalismo, e as vontades das personagens concretizam essa ideia central²². (BOAL, 2012, p.98)

²² Parece-nos que uma relação análoga será desenvolvida de forma mais minuciosa posteriormente, durante a fase de Nacionalização dos Clássicos, que será tema do próximo capítulo dessa dissertação.

Era esse movimento para fora que fazia com que o ator não ficasse submerso em sua subjetividade, resultando na sua desmecanização. O objetivo era de formar atores críticos diante da sua própria interpretação e da relação de produção que o envolvia, não se restringindo apenas no contingente, mas em uma análise que mira o plano histórico e vê nele as contradições de então e as de agora. Guarnieri diz que o processo de montagem de *Ratos e Homens* proporcionou ao grupo um aprofundamento no nível da interpretação:

Era uma peça realista, que dava elementos para esse 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 de maneira apenas subjetiva passou a ser alvo de uma investigação objetiva, não intuitiva, mas coerente e mais organizada. (GUARNIERI apud RIBEIRO, 2012, p.43)

Como podemos observar, a partir de então o processo de montagem de uma peça passou a ser tão ou mais importante do que o resultado final da mesma. Boal comenta, posteriormente, sobre a importância dessa primeira experiência do processo de produção com o grupo para o desenvolvimento futuro do Arena e para a própria ideia que seria desenvolvida no Teatro do Oprimido, o que está bem marcado no trecho a seguir:

Foi a partir desse núcleo do Arena que pela primeira vez a gente não fez um produto acabado, mas decidi fazer os meios de produção para que outras pessoas pudessem realizar seus trabalhos. Essa passagem do “nós somos os artistas” para “você passarão a ser os artistas” é que é o início do Teatro do Oprimido. Foi quando a gente decidiu construir e ensinar uma técnica do fazer e isso foi ali em 1970. Eu situaria a origem dessa ideia naquele momento, mas depois nasceu o Teatro Invisível na Argentina; o Teatro Fórum, no Peru; e a coisa foi se desenvolvendo, mas já veio de uma continuidade de pensamento. Posso até dizer que no meu caso esse processo teve início em 1956 quando a gente fez *Ratos e Homens*, que foi a minha estreia profissional e a estreia do Guarnieri e do Milton Gonçalves. E que também teve o Vianinha, que já tinha feito outros trabalhos. Isso já faz mais de meio século. (entrevista a Revista Fórum, edição 59, fev / 2008).

Nessas condições, foram montados diversos laboratórios que caminhavam em paralelo a essas primeiras peças. Os artistas buscavam interpretá-las a partir da gestualidade brasileira; no entanto, quanto mais eles se entregavam a esse processo, mais se evidenciava a necessidade de que esses *gestus* nacional já estivesse marcado no texto dramático. Por isso a importância de surgirem autores nacionais empenhados nesse projeto de uma dramaturgia nacional e popular. Foi desse quadro que surgiu a proposta do Seminário de Dramaturgia, no qual Boal ofertou um curso sobre escrita dramaturgica com base nos seus estudos nos Estados Unidos a fim de dar as coordenadas para aqueles jovens que se interessavam pela escrita de peças.

Enquanto *Ratos e homens* tornou-se um sucesso de público e de crítica, pois tanto a direção de Augusto Boal quanto a atuação do elenco foram muito elogiadas pelos jornais da época, *Juno e o Pavão* recebeu certa resistência no que diz respeito às opções de Augusto Boal como diretor. Percebe-se claramente, em uma crítica do jornal *O Estado de São Paulo* do dia 5 de outubro de 1956, que *Ratos e Homens* agradava devido à sua intensa dramaticidade, que, segundo o artigo, melhorava a cada ato, sendo que o clímax muito intenso possibilitava que a plateia sentisse emoção e piedade (*O Estado de São Paulo*, 1956, p.6). Já em *Juno e o Pavão*, a crítica mostrou-se um pouco mais receosa com o desenrolar da trama, o que poderia estar relacionada à falta de um enredo tradicional da peça, como aponta Iná Camargo Costa (2012) em texto sobre Boal. Em artigo sem autoria expressa de 9 de junho de 1957 do *Estado de São Paulo*, destaca-se a falta de refinamento do diretor, que apresenta métodos de origem popular; isso na rubrica do defeito. Fica claro que, para aquela vertente da crítica, o uso de certas marcações típicas da farsa pelo diretor, a adoção do cômico tradicional, bem como os gestos mecânicos acabavam por excluir a ambiguidade que daria força à concepção de personagens dramáticos. No entanto, pelo programa da peça, fica nítido que Boal tinha consciência dessas escolhas, ao anotar que, provavelmente, esses recursos representavam bem as intenções de O'Casey - e também as dele. Talvez isso possa estar relacionado a como o autor caracteriza a personagem de Juno, na peça:

45 anos, foi bonita vinte anos atrás. Seu rosto tomou aquele ar que se instala ao cabo das mulheres da classe trabalhadora; ar de descuidada monotonia e preocupada ansiedade, misturado com uma expressão de mecânica resistência. Em favoráveis circunstâncias, seria provavelmente, uma mulher elegante, viva e inteligente. (O'CASEY, 1993, p.6)

Observa-se claramente, nessa caracterização, que a personagem está condicionada à sua situação social. Nos momentos em que os personagens cantam hinos irlandeses, o crítico do Estado de São Paulo tece comentários a respeito dos gestos mecânicos presentes nas cantorias das personagens que, segundo ele, servem apenas para interromper a ação; o que, de fato, correspondia aos objetivos de Boal. O crítico acerta o ponto mas erra no sinal; aquilo não era um defeito, mas uma virtude da encenação de Boal, fugindo da notação dramática o quanto podia. Fica claro que Boal pretendia, por meio de versos e citações patrióticas, revelar “um idealismo mal assimilado” revestido por “preconceitos e tradições obsoletas e inúteis” (BOAL, 1957, s/p). Isso explica a opção em marcar essas personagens com atitudes mecânicas e carregadas.

Como vimos, o fato de Augusto Boal ter introduzido essas peças com características naturalistas contribuiu para a intensificação do diálogo entre esse novo diretor e os jovens atores do TPE e, logo, do Arena. A partir de então, tornou-se efetiva a possibilidade de realização de um teatro preocupado com as questões da coletividade, dando ênfase aos processos sociais que

deveriam ser revelados em palco. Assim, embora seja necessário reconhecer a importância de Boal como um mediador entre as conquistas do teatro moderno estrangeiro – a partir das lutas dos trabalhadores – e o teatro brasileiro que ainda estava sob o comando da classe dominante, também é preciso destacar a forte presença, no Arena, de uma juventude atuante nos estudos marxistas, sob a influência do PCB, como no caso de Guarnieri e Vianinha. Acreditamos ser essa experiência essencial para a perspectiva desenvolvida posteriormente no Teatro de Arena. Dessa forma, podemos apontar para uma contribuição mútua naqueles anos que acabaram tornando-se imprescindíveis para o amadurecimento político, social e estético desses jovens artistas.

2.2 A virada em 1958: *Eles não usam Black-tie*

Deve-se destacar que todo esse processo de desenvolvimento do Teatro de Arena em seus anos iniciais acabou dando as bases para um deslocamento no que diz respeito à visão de arte e à discussão sobre a função desta na sociedade. Isso só foi possível articulado a uma mudança radical de perspectiva a respeito do trabalho dos atores e dos dramaturgos que, a partir de então, passaram a se posicionar de forma coletiva em relação a produção artística e teatral. Parece que havia um consenso, naquele momento, sobre a necessária reformulação do modo de produção artístico, que só se tornou possível devido à manutenção de um elenco relativamente estável no Teatro de Arena. Para Vianinha (2008, p.126) foi a chegada de Boal, que, segundo ele, mobilizou todo o grupo para a criação dos espetáculos. Dessa forma, para a produção das peças do Arena, não havia mais “funções estanques de ator, diretor, iluminador etc. O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo [...], mas no sentido criador”, em que todos os integrantes passaram a participar de laboratórios de atores, onde havia muitas discussões e estudos feitos de forma coletiva.

Como aponta Costa (1996), a manutenção de um elenco estável pelo grupo caminhava na contramão de qualquer perspectiva de arte que visasse lucro; ou seja, já por essa opção o Arena se posicionava contrário à lógica da arte como mercadoria, revolucionando essas relações, mesmo que às custas de um caminhar bastante oscilante que durou até 1962, quando alguns dos integrantes optaram por outros projetos artísticos e estéticos. Ainda seguindo a argumentação de Costa (2011, p.114), a viabilização desse teatro e desse meio de produção já se configura, em si, como um sismógrafo de que “alguma coisa está ultrapassando a pauta econômica, política e cultural da classe dominante”. No entanto, já em 1958 o Teatro de Arena vivenciava sua primeira crise econômica e, a um passo de fechar suas portas, seus diretores decidiram encenar a peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, tornando-se sucesso de público e de crítica.

Para o que nos interessa – tendo em vista que o objetivo do capítulo é chegar à peça *Revolução na América do Sul* – nos pautamos na minuciosa análise de Iná Camargo Costa (2006) a respeito da peça *Eles não usam Black-tie*, em que ela vai ressaltar o choque entre forma e conteúdo ali presente. A peça traz como contexto, e daí seu grau de renovação do teatro brasileiro, uma família de trabalhadores da periferia às voltas com um movimento grevista. Essa situação marca o andamento da peça em todos os atos, que são divididos da seguinte forma: no primeiro ato temos, por meio do pai, Otávio, a explicação da necessidade de greve como forma de reação aos patrões que não querem dar o aumento requerido pelos trabalhadores; o ato termina com a notícia da votação em que os mesmos optam por instaurar a greve. No segundo ato é estabelecido um conflito entre alguns trabalhadores a respeito da adesão ou não àquele movimento, em especial Tião, filho de Otávio, que, ao saber que será pai, mostra-se receoso com a greve e com a possibilidade de perder seu emprego; esse questionamento fica restrito às dúvidas do próprio Tião. No terceiro ato, presenciamos a vitória dos grevistas e o embate entre estes e Tião, que furou a greve, traindo, assim, seus amigos da favela em favor de seus interesses próprios.

Essa é a linha principal do enredo, em torno do qual se desenvolve também a relação entre Tião e Maria (sua namorada, grávida), a força de Romana, esposa de Otávio (ela realiza uma série de mediações na peça, entre Tião e Otávio, entre Maria e Tião, entre os demais personagens), o tom mais próximo da comédia de costumes de Chiquinho e Terezinha, tudo envolto por esse clima em torno da greve. O espaço é a favela, que não mantém a distância que garante os valores do indivíduo burguês como no asfalto, na cidade. Todas essas questões tornam a peça mais complexa do que o drama em torno do conflito entre pai e filho faria supor, o que não passou despercebido do público, que se viu diante de algo novo e fez da peça um enorme sucesso. Embora haja idealização da vida na favela e, em alguma medida, certo maniqueísmo no conflito central, a peça tem nítida inclinação realista.

A peça de Guarnieri pode ser considerada como um marco na nossa dramaturgia por tratar de forma séria dos conflitos da classe trabalhadora brasileira, afinal seu tema central é a experiência dos trabalhadores em meio a um processo de greve. No entanto, a dramaturgia de Guarnieri ainda estava presa aos pressupostos dramáticos, já que ela tem como ação central o conflito entre indivíduos, nesse caso pai e filho. Em outras palavras, o conflito entre forma e conteúdo se dá porque assuntos que envolvem as lutas sociais e políticas dos proletários não condizem com a estrutura da encenação dramática, já que esta situação ultrapassa a questão colocada pela dramaturgia burguesa, com indivíduos dotados de poder de escolha que resolvem seus embates por meio do diálogo. O conflito entre pai e filho, a forma de materialização mais nítida na peça, é dramática; mas o seu material e assunto, a greve, a exploração, o espaço esquecido pelo Estado (a

favela) são coletivos, épicos, remetem a uma situação política, econômica e social ampla, que não pode ser controlada por qualquer sujeito específico. Quanto ao espaço esquecido pelo Estado, lembremos que uma grávida dá à luz no seu barraco, ajudada por Romana e sem esperar qualquer ajuda institucional.

Indo um pouco além, há momentos na peça em que o diálogo é uma mera desculpa para a revelação dos mecanismos que norteiam as discussões grevistas, momentos estes em que se pode observar a *desdramatização* da cena. E, embora Tião e Otávio sejam personagens de inclinação dramática, há certo empenho naturalista na determinação social das subjetividades que vai contra o pressuposto burguês de que cada um tem autonomia para pensar e se constituir independentemente de sua origem, condição social e cultural. Tião não se aceita como parte da comunidade da favela porque foi criado pelos padrinhos no asfalto, que o fizeram pajem de seu bebê e o ensinaram, pelo seu comportamento, que nesse mundo cada um luta por si mesmo. Nesse sentido, Tião é menos o responsável por suas ações do que o resultado das condições materiais (e, daí, simbólicas) às quais foi submetido. No caso dele, essa fundamentação psicológica é explícita, restando nos outros de modo implícito - como na oposição ferrenha que Maria lhe faz nesse ponto específico, de se sentir parte de uma coletividade. Como se vê, não é tão simples construir uma contradição entre forma e conteúdo na peça, pois há nuances que merecem atenção, mas é inegável que a oposição faz sentido e tem respaldo na estrutura da peça.

Entretanto, podemos dizer que é a falta de experiências mais robustas daqueles dramaturgos com o teatro naturalista que faz com que, no âmbito da forma, a peça não ultrapasse os limites do drama, centrando-se em um personagem, Tião, e em seus impasses em relação a adesão à greve ou não, optando este pela causa individual que é a constituição de sua família, distanciando-se das relações sociais e coletivas que envolvem o seu entorno.

É interessante notar os pontos em comum entre essa peça de Guarnieri e aquela encenada pelo Arena um ano antes, *Juno e o Pavão*. As duas peças se concentram em um cenário de greve e lutas sociais, que ainda aparecem apenas como pano de fundo em relação aos conflitos familiares. Isso nos ajuda a compreender a importância daquelas primeiras peças para o amadurecimento dos jovens artistas do Arena, principalmente porque elas inauguraram novas perspectivas de encenação de produção artística. Ainda que nessa peça Guarnieri não tenha conseguido ultrapassar os limites do drama para refletir formalmente sobre os conflitos sociais e históricos que o afligiam, fica claro que o dramaturgo tinha consciência que era preciso ir além, ou seja, era preciso um amadurecimento em direção à formas teatrais que correspondessem aos seus anseios de ordem política, econômica e estética, a partir da perspectiva da classe operária. É o que podemos ver em seu texto *O teatro como expressão da realidade nacional*, de 1959:

A obra dos novos autores brasileiros demonstra claramente a necessidade geral de tratar de temas sociais, problemas do nosso povo em nosso tempo, o que nos dá a medida de quanto a nossa juventude se aflige com os problemas atuais e quanto os artistas jovens procuram participar dessas lutas. Quando nossos autores chegarem ao ponto de amadurecimento que lhes permita uma consciente definição em sua obra, teremos uma dramaturgia que refletirá realmente um conteúdo de classe. (GUARNIERI, 1981, p.6)

É evidente nesse texto que, para Guarnieri, essa dramaturgia só seria possível do “ponto de vista materialista” sem idealismos, a partir de uma análise dialética e marxista dos fenômenos sociais. Esse percurso só foi possível devido à efervescência de um sentimento comum a muitos artistas, críticos literários, estudantes, operários e intelectuais de esquerda das mais diversas matizes naquele momento histórico, que entenderam a possibilidade e, mais do que isso, a necessidade de trazer essa classe social e suas insatisfações para o centro das questões. Basta lembrar que, no século XIX, dramaturgos como Martins Pena e Artur de Azevedo já colocavam em suas peças críticas sociais ligadas às classes baixas; no entanto, por se tratar de comédias de costumes, por muito tempo suas peças não tiveram o alcance da grande crítica, presa à estrutura do drama burguês.

É nesse sentido que Marcelo Ridenti (2005), olhando para esses intelectuais dos anos 1960 e 1970, desenvolve um estudo sobre a *Estrutura de Sentimento da Brasilidade Revolucionária*, que, segundo ele, teria nascido junto com o período democrático brasileiro, entre 1946 e 1964, especialmente durante o governo Goulart, quando “diversos artistas e intelectuais acreditavam estar na crista da onda da revolução brasileira em curso” (RIDENTI, 2005, p. 85). O estudo realizado por Ridenti tem com base a teoria de *Estruturas de Sentimento* de Raymond Williams, termo cunhado por este na tentativa de entender como as “práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com a forma de produção e organização socioeconômicas que as estruturam” (CEVASCO apud RIDENTI, 2005, p. 85). Trata-se de elementos comuns em obras de arte de um mesmo período, constituídos em um caráter de resposta às mudanças sociais e históricas que as constituem.

O Brasil, com o governo Vargas e Kubitschek, entrou em um intenso processo de industrialização que culminou na formação de uma classe operária significativa nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro. Para Oliveira (2003), era um momento de construção de um novo modelo de acumulação que presumia a mudança nas “regras do jogo”. A primeira questão a ser alterada seria no campo da relação entre trabalho e capital, esta que é minimizada por interpretações que viam como boas para a economia as ações populistas de Vargas. Um segundo ponto diz respeito ao papel do Estado em garantir a base para a acumulação do capital industrial. Segundo este autor, observa-se até o governo de Kubitschek a ampliação das ações do Estado regulando o preço do trabalho, investindo em infraestrutura, rebaixando o custo de capital na forma de expansão do crédito a taxas de juros negativas e reais etc. Trocando em miúdos, o Estado operava no sentido de

transferir “os recursos e ganhos para a empresa industrial, fazendo dela o centro do sistema” (OLIVEIRA, 2003, p.41). Oliveira ainda argumenta sobre o novo papel que a agricultura deveria assumir nesse processo, tornando-se um subsetor dos produtos de exportação, responsável pela diminuição dos custos com salários para tornar competitiva a indústria exportadora e sua acumulação. O resultado disso acabou sendo a manutenção de um proletariado urbano barato, em troca de uma parcela de trabalhadores rurais que não eram tidos como tais, no sentido da implementação de seus direitos, resguardando a estes níveis de vida baixíssimos.

Com base nos argumentos de Oliveira, podemos dizer que a acumulação capitalista industrial brasileira dependeu de investimentos do Estado em indústrias e obras públicas, ao mesmo tempo em que estabelecia uma política fiscal conservadora que aumentava a dívida interna e externa do país, ocasionando um processo de acumulação de renda restrita a uma pequena parcela da população. Unido a isso, como vimos, tem-se o fortalecimento da exploração da força de trabalho, o que contribuiu para essa acumulação. Tanto durante os anos de Vargas, como, posteriormente, os do governo JK não houve uma preocupação com a elevação da remuneração real dos trabalhadores; ao contrário disso, era evidente que a acumulação do capital só era possível pela apropriação abusiva da *mais-valia*. Para Oliveira (2003), desde Vargas o salário mínimo passava por condições bastante precárias, sendo que em 1958 ele chegou a condições deteriorantes, piorando após o golpe de 1964.

Nesse contexto, observamos um posicionamento do Partido Comunista Brasileiro em defesa de um amadurecimento revolucionário, que deveria se dar por etapas. Em 1960, o partido se preparava para emitir, em seu Congresso daquele ano, documentos de análise conjuntural nos quais apoiava o projeto desenvolvimentista do presidente JK como estratégia para o fortalecimento da ala considerada progressista da burguesia nacional. O partido acreditava que, ao apoiá-la, se posicionaria contrário à crescente penetração dos capitais estrangeiros, o que, como vimos, é contraditório, já que o crescimento da indústria nacional só era possível por meio desta aliança. Pretendia-se reforçar o mercado interno com uma política mais afeita aos interesses dos operários. A expansão do parque industrial do país era vista, pelo PCB, como um fator propício ao crescimento do proletariado e de sua força política, e esse crescimento foi tomado como um passo importante na direção de uma revolução futura. Essa interpretação se apoiava, fundamentalmente, na ideia de que era vital a formação de uma frente de vários setores aliados à classe trabalhadora e estrategicamente empenhados na luta contra o imperialismo e a dominação econômica. Tanto no

âmbito da política interna como no da externa, a análise do PCB²³ apoiava-se no conceito de nação como força representativa.

Durante esse processo de expansão industrial houve, por parte de alguns grupos da classe trabalhadora, a perspectiva da revolução, o que culminou em um processo orgânico e em movimentos contestatórios, posteriormente banidos por uma ação organizada pelo capital industrial junto à mídia. Existia, naquele momento, um projeto de nação em pauta, facilmente identificável na expansão de movimentos sociais, tais como: os movimentos de lutas no campo, com a real possibilidade da reforma agrária; a expansão de organizações sindicais de operários; a adesão do movimento estudantil nesse processo de luta dos trabalhadores, com a possibilidade de reformas educacionais reais etc. Todos esses movimentos ganharam expressão artística por meio do teatro que se constituiu a partir das experiências do Arena. Tem-se, por exemplo, a peça *Mutirão em Novo Sol*, com a temática camponesa, *Eles não usam Black-tie*, que trata diretamente do tema das lutas dos trabalhadores por melhores condições de trabalho e vida e, também, *O auto dos 99%*, do CPC, discutindo os problemas educacionais do país. Essas obras se constituem como uma resposta às mudanças sociais e econômicas que as envolvem, ou seja, como expressão delas, ao mesmo tempo em que abrem caminhos para que outras obras também evidenciem esse processo. Exemplo dessa “estrutura de sentimento” é a produção cinematográfica com os filmes do *Cinema Novo* que abriram espaço para essa discussão, também, no âmbito do cinema.

Ao assumir a presidência, em 1961, João Goulart coloca em pauta a proposta de *Reformas de Base*, sendo, segundo Munteal (2008), a educação e a saúde a espinha dorsal desse programa. De acordo com este autor, ocorreu no governo Jango uma tentativa de incorporar os setores populares ao projeto desenvolvimentista iniciado por Vargas três décadas antes. O interesse do governo era que a ideologia do desenvolvimento tivesse como beneficiário o povo, portanto deveria preceder a isso a formação da sua consciência, o que seria possível por meio de um projeto nacional-popular que teria como uma das suas pontas de lança movimentos culturais e artísticos.

Segundo a perspectiva de Ridenti (2005), é esse o quadro mais amplo que vai culminar em experiências como as do Cinema Novo, com obras como *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; *Os fuzis*, de Ruy Guerra. Além disso, as canções de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, os Centros Populares de Cultura (CPCs) que eram ligados, no Rio de Janeiro, à União Nacional dos Estudantes (UNE), a poesia de nomes como Ferreira Gullar, a dramaturgia de autores como Dias Gomes e Jorge Andrade. Inserido nesse processo, o Teatro de Arena, nos fins da década de 1950 e início dos anos 1960, encabeçou uma vertente dramática que

²³ O PCB acreditava que só com uma indústria forte teríamos no Brasil uma classe proletária capaz de fazer a Revolução, na medida em que só a classe operária teria condições de transformar a sociedade. Dessa forma, no Brasil, o Partido Comunista já teria nascido em meio a um processo contraditório.

trouxe para o centro da questão a realidade brasileira, por meio do engajamento na participação cultural do país. Todas essas experiências tinham em comum o desejo de criar uma ideia de nacionalidade e identidade em comum, visando um novo projeto de nação.

No entanto, torna-se claro a partir da leitura de Betti (1997, p.75) que esse salto só teria se tornado possível depois da excursão do Arena pelo nordeste brasileiro com as peças *Ratos e Homens* e *Juno e o Pavão*, 1957. Lá, os artistas encontraram um interessante e abrangente exemplo de projeto em torno da cultura nacional-popular, o MCP (Movimento de Cultura Popular), fundado no Recife durante o governo de Miguel Arraes, e ligado à pedagogia de Paulo Freire. Fica evidente para Betti que as atividades realizadas durante aquela viagem do Arena impulsionaram a criação do CPC e, também, acreditamos ter sido determinante para a formação política e artística de todos aqueles jovens do teatro paulista. Ela conta que, no decorrer da estadia do grupo no nordeste, foram realizadas muitas atividades, como a transmissão diária de programas radiofônicos por Vianinha e Guarnieri, que falavam sobre as propostas do Arena, além da realização de exposições teóricas e debates que acabaram tornando-se fundamentais para a formação daqueles artistas.

A missão do MCP era criar um ensino politizado, que conscientizasse a população de seu lugar na sociedade, além de elevar o nível cultural do povo por meio da valorização da cultura popular. Inserido nesse projeto estão alguns integrantes do TPE (Teatro Popular do Estudante), posteriormente, TPN (Teatro Popular do Nordeste), que estavam lutando desde 1940 pela popularização do teatro no nordeste. O objetivo do TPE, desde sua criação na década de 1940, com Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto e Hermilo Borba Filho, era renovar o teatro por meio da adesão das camadas populares. Alguns desses artistas se identificaram com a proposta de teatro do MCP, que entendia a arte como caminho para a conscientização do povo e sua libertação, através do aprofundamento em sua realidade. Dessa forma o MCP, que tinha consciência do teatro como uma arma poderosa para a difusão do seu projeto de movimento, inicia um projeto de expansão desse teatro por toda a cidade²⁴.

Foi nesse contexto, tomado de modo amplo, que Guarnieri escreveu sua peça, na qual se percebe claramente a necessidade do engajamento cultural e artístico na luta dos trabalhadores por questões como salário e melhores condições de vida. Questões desse nível sempre preocuparam o dramaturgo que buscava dar expressão a essa material social por meio do teatro, em um primeiro momento, sem ter o domínio da perspectiva épica da cena, mas já sabendo da necessidade de formas estéticas que fossem capazes de traduzir seus impasses, como já apontamos. Para Iná

²⁴ Para Villas Boas (2009), o MCP, o CPC e o Teatro de Arena estiveram entre os primeiros alvos da Ditadura Militar. Esses movimentos cumpriram um intenso processo de conscientização, agitação e formação de massas populares no início dos anos 1960. Segundo ele, se não houvesse acontecido o golpe, certamente os meios de produção de diversas linguagens artísticas teriam sido transferidos para as classe populares.

Camargo Costa, essa contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista) acaba por revelar o processo vivido pelo país, já que, naquele momento, “o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contido pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado – do PCB, em sua política de aliança de classes.” (COSTA, 2006, p.39) Ou seja, o PCB acreditava em uma articulação entre comunistas e nacionalistas que favoreceria o desenvolvimento do país, com atuação decisiva do Estado no planejamento e no financiamento, implicando no silêncio sobre as lutas de classes em vista de uma concepção do Estado acima delas.

Em 22 de fevereiro de 1958, no dia da estreia da peça, o jornal o *Estado de São Paulo* publica um texto em que aponta para o tempo de pesquisa e escrita da mesma. Esse texto explicita que, em *Eles não usam black-tie*, pode-se observar uma produção quase que coletiva do trabalho de escrita dramaturgica. Dizia o jornal sobre a o processo de escrita da peça:

Gianfrancesco Guarnieri fez diversas versões do texto até a forma definitiva ora apresentada ao público. Há cerca de um ano, entregou a peça a José Renato e a Augusto Boal, que se interessaram em encená-la, sugerindo diversas modificações para que ela atingisse sua plena forma teatral e pudesse ser apresentada no palco circular. (O Estado de São Paulo, 1958, p.5)

Essa citação nos ajuda a dimensionar a importância da peça para o desenvolvimento do teatro brasileiro. Para além das conquistas cênicas e dramaturgicas, também temos, a partir dessa peça, a possibilidade de uma drástica mudança no que diz respeito ao modelo de escrita de peças nacionais naquele espaço. Dessa forma, a constatação dos artistas, participantes dos *Laboratórios de Interpretação*, de que era necessário que a dramaturgia contivesse a gestualidade brasileira almejada na hora da interpretação²⁵, fez com que esses mesmos entendessem que, baseados naquele modelo dos laboratório, era preciso que se desenvolvessem espaços para discussões coletivas a respeito da escrita de textos nacionais que tratassem dos problemas a partir da perspectiva do trabalhador.

Dentro desse contexto, pode-se dizer que o Teatro de Arena, ao assumir a tarefa de construir nova expressão dramaturgica nesse momento histórico, se apoiou sobre três formulações principais: em primeiro lugar, no fato de que o país, entendido como o conjunto de setores da sua classe trabalhadora, não tinha representação expressiva na dramaturgia nacional até aquele período; em segundo, na ideia de que se atravessava, naquele momento, uma fase da vida nacional em que colocar em prática essa representação era uma tarefa inadiável para o teatro dentro do campo da cultura; e em terceiro, na crença de que, ao fazê-lo, o teatro estaria revelando e discutindo

²⁵ Constatação essa que, como vimos só foi possível depois de um intenso trabalho com os dramas realistas estrangeiros.

mecanismos da exploração da classe trabalhadora, e assim exercendo um papel importante no sentido de conscientizar seu público e de gerar formas de intervenção.

Diante disso, ficava evidente para os integrantes do Teatro de Arena que, para cumprir suas tarefas, era necessário estreitar o diálogo com a classe trabalhadora. Boal, em uma entrevista concedida em 1959 a Fernando Peixoto, explica os propósitos dos trabalhos com o Seminário de Dramaturgia:

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 fundamentais da sociedade. Queremos enfrentar os 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) (BOAL apud PEIXOTO, 1980, p.134)

2.3 Um pouco de *carpintaria teatral* e o Seminário de Dramaturgia

Consideramos importante, para a presente pesquisa, compreender qual o papel do *Seminário de Dramaturgia* nessa revolução estética que vai culminar na peça de Augusto Boal *Revolução na América do Sul* e nos projetos posteriores do grupo.²⁶ Para a realização do *Seminário de Dramaturgia*, Boal (2000) conta que houve a reunião de muita gente importante que colaborava diretamente com a revolução teatral dos anos 1960. Entre eles merece destaque a interlocução com Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld, que foram efetivas ao colaboraram para o desenvolvimento das perspectivas formais daquele teatro, em consonância com suas preocupações sociais e políticas. O espectro de interesses era vasto. Guimarães (1978, p.67) conta que as atividades do Seminário eram divididas em três partes:

I – Prática; a) Técnicas de dramaturgia e b) Análise e debates de peças; II – Teórica; a) Problemas estéticos do teatro, b) características e tendências do teatro moderno brasileiro, c) estudo da realidade artística e social brasileira, e d) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro; III – Burocráticas; a) seleção e encaminhamento das peças inscritas nos seminários e b) Divulgação de teses e resumo dos debates.

Na parte prática eram realizados encontros com a finalidade de que todos os participantes colaborassem criticamente com a dramaturgia que estava sendo elaborada. Essa abertura acabou gerando uma dinâmica de intensos debates e discussões dentro do grupo. Esse método injetou no

²⁶ Paula Chagas Autran Ribeiro (2012), em sua pesquisa de mestrado intitulada *Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*, tem como objeto principal justamente o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Algumas questões por nós desenvolvidas podem ser encontradas de forma mais aprofundada em seu trabalho.

Arena uma concepção de escrita coletiva até então inexistente no país. Embora tenhamos observado que com *Black-tie* já foi possível ocorrer um diálogo no processo de criação, a sistematização dessas trocas só foi possível por meio dos encontros realizados pelo Seminário, relações essas que se intensificaram ao longo das produções daqueles anos (1958-1961). Essa atitude trouxe contribuições riquíssimas para o desenvolvimento de um teatro de vertente crítica no Brasil, pois, além de disseminar a prática da criação de conhecimento coletivo para a escrita dramaturgica, ainda dinamizou a própria concepção dos espetáculos. Ou seja, o espetáculo em si passou a ganhar uma nova dimensão na medida em que os debates se aprofundam e os artistas adquiriram consciência de que seus embates também se estabeleciam neste campo.

A fim de exemplificar essa atitude, podemos citar o processo de criação do espetáculo da peça de Roberto Freire *Gente como a Gente*, encenada pelo Arena em 1959. Os documentos da época mostram que Boal, apesar de decidir montar a peça, tinha completa consciência dos equívocos formais da mesma e, de quebra, das dificuldades que se apresentavam para todos os integrantes do Arena: “Eu gostava das ideias do autor e do autor, mas a peça me parecia melodramática. Tendência em nossos autores (minha também) ao sentimentalismo. Choraminguice de esquerda.” (BOAL, 2000, p.171) Segundo Ribeiro (2012), a peça é composta, nitidamente, por uma estrutura dramática, chegando até mesmo a níveis de melodrama. Apesar de citar em cena os problemas relativos aos trabalhadores ferroviários – como a falta de perspectiva de estabilidade financeira, melhorias no trabalho etc. – esses são reduzidos apenas a pano de fundo, sendo logo abafados pela sobreposição de conflitos intersubjetivos em espaços privados.

Diante desses problemas, Boal recorre aos recursos já desenvolvidos pelo grupo durante os Laboratórios de Dramaturgia, a fim de instaurar a dialética na cena. Esta, então, deveria se constituir a partir de uma ideia central em conflito com outras ideias, representadas por cada personagem. Segundo Ribeiro, Boal viu nessa peça a possibilidade de injetar aspectos quase que alegóricos nas personagens dramáticas e o resultado parece ter sido satisfatório. Chegamos a essa conclusão devido à análise das críticas da época, que vão na contramão da ideia de teatro épico e levantam que o “erro” da peça estaria na excessiva fragmentação da mesma. Em crítica de H. Andrade, escrita para o Diário Popular em 8 de julho de 1959, fica explícito que se trata de uma opção cênica de valorizar essa fragmentação. Andrade (1959) comenta as perspectivas criadas pela iluminação de Ziembinsk para a peça: segundo ele, as opções de iluminação acabaram criando a ideia de quadros que se sucedem e “fixando apenas os personagens em ação, substituindo-os, seguidamente, apenas com a técnica da luz”. Essa observação ajuda a compreender a crítica de

Delmiro Gonçalves sobre a ausência de diálogos entre as personagens e a exagerada tipificação destas, que faziam com que a peça perdesse sua força dramática²⁷.

Seu diálogo é quase sempre fácil e econômico e capta bem a maneira de se expressar do povo, mas o comportamento de seus personagens tende para um dramatismo exagerado e falso; que não recua mesmo ante certas soluções de mau gosto [...] Acresce ainda que, tentando apresentar várias situações correlatas mas independentes para demonstrar sua tese e procurando fazer com que cada personagem viva o seu drama particular, de certa maneira independente um do outro, teve que esquematizar demais os tipos, tirando-lhes a consistência e a veracidade. Assim o caso de Ditão acaba por ser contado num diálogo por outro personagem, quase nada ficando demonstrado através de sua ação ou de suas palavras [...] O autor pecou pelo excesso e diminuiu assim o valor de sua obra, fragmentando-a em demasia. (GONÇALVES, 1959, s/p)

Ou seja, podemos inferir, a partir dessa crítica, que o Arena conseguiu imprimir a dialética na peça de Roberto Freire por meio da encenação, que se organizou a partir de fragmentos narrativos. É nítido que, em sua análise, Delmiro Gonçalves tem em vista os pressupostos do drama burguês como padrão de qualidade; para ele, a ação deveria se constituir por meio do diálogo, portanto a fragmentação da cena e a narração dos acontecimentos por outras personagens, elementos do teatro épico, foram vistos por ele como desvios do dramaturgo e do diretor, que não teriam conseguido desenvolver cenas dramáticas na peça.

Contrapondo a análise de Ribeiro (2012) às críticas sobre a encenação das peças e tendo em vista a visão crítica de Augusto Boal a respeito da dramaturgia de Roberto Freire, percebemos como o processo de formação de dramaturgos pelo Seminário de Dramaturgia teve papel fundamental na revolução artística disseminada pelo Teatro de Arena, e que ele se espraiava para todos os campos conexos à atividade teatral. Isto porque é necessário ter em vista que o processo de criação cênica da peça foi concebido de forma coletiva dentro do seminário, pois fazia parte dos pressupostos do mesmo, apontar as contradições e soluções para as peças apresentadas, buscando sempre dar indicações sobre os caminhos que o teatro deveria percorrer, tendo em vista que a história do teatro bem como seus problemas estéticos faziam parte daquele estudo. Esse processo também foi significativo para a irrupção do papel do diretor tal como o conhecemos no século XIX na Europa, ou seja, engajado na sistematização de suas práticas teatrais, capazes de formalizar linguagens, técnicas e procedimentos artísticos, sempre dialogando com o contexto histórico e social em que estava inserido.

No que diz respeito à parte teórica do Seminário, os participantes alternavam seus estudos entre o teatro brasileiro e a realidade social do país, sem perder as referências das vanguardas estrangeiras, sendo referência para eles o teatro de Brecht e Piscator, como definiu o próprio Boal:

²⁷ As críticas de H. Andrade e Delmiro Gonçalves sobre a peça estão disponíveis no site do Teatro de Arena: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>, acesso em 10 de abril de 2015.

Em 1960, olha que o tempo já vai longe, eu escrevi a peça *Revolução na América do Sul*. Era um momento em que Brecht ainda não era muito conhecido no Brasil, mas estava começando a ser. E nós estudávamos muito a sua obra no Arena, e incorporávamos vários princípios como a interrupção da ação, a interferência da música narrativa. Foram princípios que eu reelaborei à minha maneira. É claro que fui influenciado pelo Brecht nesse momento. Eu não gosto muito de falar em influências porque isso pode dar a ideia que existe uma linha direta, quando na verdade são muitas as influências a que estamos sujeitos. Na época do Seminário de Dramaturgia do Arena estudávamos muitos autores, dos gregos aos contemporâneos. (BOAL, 2004, p.295)

Uma contribuição importante, já nos primeiros anos do Teatro de Arena, foi a do crítico Anatol Rosenfeld. Em entrevista a Geraldo Britto Lopes, Jacob Guinsburg revela que os diálogos entre Boal e Rosenfeld datam da direção da primeira peça de Boal, *Ratos e Homens*. Para Guinsburg (apud LOPES, 2015), o crítico teria se tornado uma importante referência para o desenvolvimento das perspectivas do Arena desde o seu início. Ele conta que Boal teria procurado Rosenfeld na tentativa de desenvolver uma perspectiva de teatro popular e essa troca entre os dois, para Guinsburg, teria sido efetiva para a formação teatral e política do dramaturgo.

[..] depois disso houve uma relação muito constante entre eles. E mesmo se você pega o mito e o herói, é resultado de toda uma discussão e uma troca de opiniões. Visões diferenciadas, como não podia deixar de ser. [...] Então eu acho que o principal interlocutor do Boal, um dos principais interlocutores foi o Anatol. (GUINSBURG apud LOPES, 2015, p.144)

Além disso, o interesse dos dramaturgos do Arena pela obra de Brecht possivelmente os teria levado a procurar o crítico alemão, grande divulgador do teatro épico no Brasil nos fins dos anos 1950, como podemos conferir a partir de seus artigos escritos para o jornal *O Estado de São Paulo*. É de 1958 uma crítica de Rosenfeld intitulada *Inícios do Teatro Épico*, em que ele discute a importância do teatro naturalista, por trazer para o centro da cena as questões sociais, o ambiente, por meio dos elementos da narrativa, livrando-se, assim, do entrechoque entre protagonistas e antagonistas, relação central para o drama burguês. Dessa forma, valendo-se de Brecht, ele aponta que o caminho para a compreensão crítica desse mundo, por meio do teatro, e não apenas a sua absorção alienada, só se concretiza quando o palco começa a narrar:

Até agora – diria Brecht – o mundo-ambiente não surgiu como elemento autônomo. Ele se tornou visível graças à reação do herói em face do mundo. “O ambiente foi visto como se pode ver a tempestade quando numa superfície de água os navios içam as velas, notando-se então como elas se inclinam”. “Hoje porém”, prossegue Brecht, “a fim de compreender os acontecimentos (em vez de apenas ficar hipnotizados por eles), é preciso acentuar, de uma forma ampla e significativa, este mundo-ambiente (a tempestade que inclina as velas). Isso somente é possível quando “o palco começa a narrar. É necessário dizer que a peça de Hauptmann não tem propriamente um fim, exigência fundamental do drama clássico; nem poderia tê-lo, porque sua pretensão não é apresentar um microcosmos cênico autônomo que, como tal, tem princípio e fim no palco. Sua

pretensão é apresentar uma “fatia” da realidade; não uma pequena totalidade em si; mas uma parcela “real” de uma realidade parcelada. (ROSENFELD, 1958, s/p)

Dando prosseguimento a sua análise, Rosenfeld aponta os limites do teatro naturalista de Hauptmann e a necessidade de que os mecanismos de distanciamento, usados por aqueles dramaturgos naturalistas, fossem utilizados de forma mais consciente e didática, tal como o foram por Brecht e Piscator. Por meio dessa crítica podemos perceber que, já em 1958, havia uma posição marcada de Rosenfeld a respeito do teatro épico e da sua relação com a materialidade do mundo, o que demonstra profundo conhecimento dos mecanismos desse teatro e de sua importância como um meio de desmascarar as estruturas sociais dominantes. Dessa forma, a relação entre Boal e Rosenfeld, estabelecida no Arena desde 1956, já dá um sinal dos alcances experimentais daquela dramaturgia. Será precisamente na peça de Boal *Revolução na América do Sul* que veremos a introdução dos elementos épicos na dramaturgia brasileira de modo consciente e bem fundamentado. *Revolução* responde como uma espécie de resultado de um processo complexo que caracteriza essa primeira fase do Arena, além de ser uma peça-chave para a compreensão do que estava em jogo para o projeto de *Nacionalização dos Clássicos* do Arena. Ou seja, além de resultado do período, faz uma mediação dialética com a fase seguinte, a ser estudada mais tarde.

2.4. Revolução na América do Sul

A peça de Augusto Boal *Revolução na América do Sul* estreou no Rio de Janeiro em setembro de 1960 e se constitui, entre outras coisas, como um momento-chave do percurso estudado até aqui, com a remissão a formas teatrais tradicionais no Brasil deixadas de lado desde o século XIX, além de marco de uma apropriação crítica de Brecht no Brasil e estímulo para uma série de peças nacionais que, aos poucos, se distanciam da notação realista. Por meio dela, Boal teria conseguido resolver alguns problemas de ordem estrutural, possibilitando a formalização estética dos processos sociais e históricos brasileiros. A peça apresenta, de maneira burlesca, o processo de contrarrevolução operando no Brasil de então, na leitura muito bem fundamentada de Iná C. Costa (1996) em seu livro *A hora do Teatro épico no Brasil*. A personagem José da Silva constitui-se como espectador desse processo. Trata-se de um operário que sente na carne o processo de exploração sofrido pela sua classe, no entanto sua falta de consciência não permite que o mesmo elabore essas condições e aja para mudá-las. Nas palavras de Tolentino (2015, p.39): “a inação de José da Silva frente à exploração do capital e sua fé por dias melhores o afastam da luta organizada; sua volubilidade, criada objetivamente, o faz enxergar apenas a necessidade mais imediata”. Ele mal procura mudar as condições nas quais se encontra - preocupa-se, sobretudo, em conseguir algo

para comer. Tal qual um Lazarilho de Tormes brasileiro do século XX, passa fome ao longo de toda a peça.

A peça é formada por 15 cenas que são autônomas, não se constituem como uma linha dramática. José da Silva está o tempo todo enredado em discursos que o oprimem e o exploram, e cabe a nós entender, por trás da caricatura, elaborada com traços rápidos e certos, o que está em jogo. Zé da Silva não entra em conflito com outros personagens, mas com a estrutura do capitalismo à brasileira, sem ter a menor consciência disso. As cenas têm títulos, tal qual em algumas peças de Brecht, que já anunciam o que está em primeiro plano. Na primeira cena, *Por que motivo José da Silva pediu aumento de salário mínimo*, vemos, em registro de comédia, uma situação das mais sérias: fome e falta do mínimo para viver. Entre outras coisas, Zé da Silva paga para cheirar a comida do amigo, recebe a visita da esposa a cobrar o seu aumento, e acaba fazendo o pedido ao patrão. A cena 2, *Grande Prêmio Brasil: corrida entre o salário mínimo e o custo de vida*, vemos a operação da ideologia burguesa e meritocrática: ele recebe aumento, mas tudo sobre na feira, porque subiu a borracha, o frete, e daí todos os produtos, de tal modo que seu poder de compra diminuiu; mas isso não é tudo, pois ele acaba demitido, visto que o aumento do salário diminuiu as vendas da empresa onde trabalha e, por isso, há cortes de empregados. Em chave não-realista, com os personagens entrando apenas no momento em que são exigidos pela cena, ela apresenta, como farsa, o discurso sério da ideologia: o aumento de custo de mão-de-obra diminuiu a competitividade, logo o arrocho salarial deve ser desejado por todos. O abuso e ridículo da situação, que termina com a descoberta que a crise do país vem do filho de Zé da Silva, que acabou de nascer, e que o fez pedir aumento, deve ficar explícito. Nas cenas seguintes, Zé da Silva vai à câmara dos deputados, depois se envolve com uma "revoluçãozinha" que acaba levando-o à prisão, vai preso e é solto da prisão a contragosto (lá ele ao menos comeria). Na cena seguinte os políticos fazem conchavos para tratar de seus interesses eleitorais. A cena seguinte é a 7, formada por um anjo da guarda e por Zé da Silva. Na verdade, ele é o anjo da guarda do capital financeiro, e cobra royalties de Zé a cada vez que usa um produto americano. Nessa toada, depois de ouvirmos falar de uma revolução da honestidade, que quer mudar tudo para não mudar nada, e Zé ser disputado como eleitor - e logo desprezado - ele come e morre. Esse é o enredo que, como se vê, tem uma forma absolutamente nova.

No que diz respeito à matéria, *Revolução...* está bem próxima de *Eles não usam Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha. A peça se desenvolve em torno da situação dos problemas vivenciados pela classe operária brasileira; exploração, desemprego, falta de consciência crítica, chegando à experiência da fome (nunca em chave dramática, mas bufona) - enquanto do outro lado desse Balcão está uma classe que se articula política, econômica e ideologicamente para manter as coisas exatamente como elas são, justificando toda a opressão a que as classes baixas são relegadas.

Seja na cena do Anjo do Capital com Zé da Silva, no conluio da imprensa com os políticos, a falta de qualquer escrúpulo na divisão do butim pela classe dominante, na justificação do arrocho salarial como caminho para se manter o emprego, na ridicularização do conceito de revolução nas mãos da burguesia supostamente intelectualizada, tudo aponta para a contrarrevolução já em campo contra as reivindicações que já se faziam e que apontavam para um caminho à esquerda. Nesse sentido, a peça de fato remonta ao que de melhor se pode fazer pois, por traços relativamente grosseiros (quadros fragmentários, personagens farsescos e exagerados, falta de enredo coeso), consegue pintar um amplo quadro de nossas mazelas, e não apenas mostrá-las fotograficamente, mas expõe também o modo de construção do discurso de justificação que sustenta esse capitalismo à brasileira. Desse modo, a partir dessa situação e desse material o conteúdo não cai em nenhum momento no drama, e o enunciado do conteúdo, para falar com Szondi, é correlato ao enunciado da forma: crítica veemente a essa situação, distanciando-se dela pela via cômica, embora em chave negativa - fala antes dos travamentos, impossibilidades e limitações do que de alternativas em modo propositivo.

Em outras palavras, sua importância não se limita ao plano do conteúdo, mas se sobressai, principalmente, por meio dos recursos formais ali presentes, que inauguram o teatro de vertente épico-dialética no país. Esses procedimentos são o resultado de uma intensa e coerente busca do Arena, enquanto coletivo, pela expressão dos problemas nacionais em sentido mais amplo. Nas discussões presentes no Seminário de Dramaturgia, já estava claro para o grupo a responsabilidade do teatro em apresentar às classes excluídas social e culturalmente o processo contraditório presente no país: em meio aos avanços de modernização proporcionados pelo governo Kubitschek, ressaltasse a exploração do trabalhador, carente de conhecimento e imerso em um processo de alienação. Segundo Betti (2005, p.34), é Vianinha quem postula a importância de um teatro que “caracterize-se, antes de mais nada, por não perder de vista a necessidade de pautar-se por uma análise da realidade capaz de fornecer subsídios para a ação, ou seja, para a superação das contradições históricas e do subdesenvolvimento”.

Portanto, é necessário compreender a peça de Boal como resultado de um processo de superação dialética da própria produção artística e crítica do Arena, que se deu por meio de intensos debates a respeito do fazer dramático e cênico, principalmente por meio do espaço aberto pelo Seminário de Dramaturgia e, também, devido à forte presença do pensamento crítico da época. Com a peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, primeira peça resultante do Seminário, de março de 1959, aparece em primeiro plano uma discussão em efervescência naquele momento pelos integrantes do grupo. Tanto é verdade que a crítica da época já questionava os problemas formais desta peça, que optava por cenas dramáticas na hora de impasses coletivos, recaindo na exposição

da subjetividade dos sujeitos²⁸. Para Carbone (2014), a crítica assume um lugar importante nas mudanças de perspectivas do Arena a partir de então.

O que, para uma dramaturgia que se constituía pela experimentação das formas e dos meios, o apontamento de Neves parece de grande importância, revelando o papel da crítica de estabelecer um diálogo que contribuísse criativamente com as realizações artísticas de seu tempo e com a problematização da interpretação de seu público. (CARBONE, 2014, p.39)

Nesse sentido, a crítica de João das Neves retoma alguns argumentos já defendidos por Vianinha e os desenvolve no sentido de “problematizar as diferentes possibilidades do teatro nacional naquele momento” (CARBONE, 2014, p.34), que deveria ter como foco principal a luta de classes por meio dos problemas populares. Embora a crítica de João das Neves à *Revolução na América do Sul* questionasse a produção de um “espetáculo de teatro épico fora das condições que ele faz sentido” (COSTA, 1996, p.57), ou seja, destinado a um público burguês que frequentava o Teatro de Arena, não se pode negar a revolução formal causada pela peça de Boal, proporcionando a entrada do teatro épico no Brasil. Aliás, como veremos mais adiante (no capítulo que se dedica ao estudo da nacionalização dos clássicos), essa preocupação referente ao público não deixou de fazer parte das discussões de Augusto Boal a respeito do seu papel, como artista, de revelar por meio dos procedimentos formais da obra de arte os mecanismos de cooptação do capitalismo.

Aos poucos, eles perceberam que os limites do drama realista tradicional eram por demais estreitos e já não davam conta de dar expressão às questões em pauta naquele momento. Essa opção acabava por barrar qualquer possibilidade de formação de uma consciência coletiva que pudesse, por meio das peças, conduzir o pensamento crítico e revolucionário. Para Betti:

Com o texto de Augusto Boal, *Revolução na América do Sul*, que estréia em 1960, com Vianinha em seu elenco, a linha do nacionalismo crítico, iniciado com *...Black-tie* e que teve seguimento em *Chapetuba...* e nos textos subsequentes, desloca-se da observação da realidade para a ideia de compromisso, entendido no sentido da mobilização do público para uma adesão ao ponto de vista ideológico veiculado. Dessa forma o texto supera o caráter documental puro e simples, entendido como etapa, mas não como objeto propriamente dito. [...] O objetivo do Arena, nesse momento, é, basicamente, ultrapassar os limites do mero retrato e apreender de forma crítica, os dados da chamada “realidade nacional” (1997, p.63)

Essas conquistas, no que diz respeito à formalização da realidade social a partir de uma concepção materialista e, mais do que isso, à intensificação de um processo artístico que conduzisse a propostas revolucionárias, ligam-se fortemente a um intenso estudo do teatro de Brecht e Piscator que foi desenvolvido durante os Seminários, como já visto. Para todos os componentes do grupo era

²⁸ Para a compreensão da importância da crítica teatral nessa dinâmica do Arena em busca de uma formalização das questões sociais por meio de uma dramaturgia nacional e popular nos pautamos na dissertação de mestrado de Roberta Carbone *O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960: perspectiva sobre a construção de uma fazer teatral épico-dialético no Brasil*, defendida em 2014.

evidente a reviravolta causada pela peça, que abria mão da composição psicológica das personagens, optando pela tipificação destas, ou melhor, pela sua caricatura. Podemos ver, pelo depoimento de José Renato Pécora, a importância dessas mudanças pelo grupo, que passou a se pautar de forma sistemática na dramaturgia épica de Brecht:

Então, quase todos os nossos trabalhos eram, quase sempre, baseados na psicologia da personagem. Mesmo a pesquisa do gestual brasileiro e da linguagem brasileira assentava numa base psicológica. A partir de *Revolução na América do Sul*, resolvemos transpor essa barreira. Conscientemente. Eu tinha visto alguns espetáculos de Brecht na Europa, e nós discutimos a possibilidade de transpor a barreira psicológica [...] (PÉCORA apud RIBEIRO, 2012, p.122)

Na esteira desses dramaturgos, a postura do Arena vai se definindo a partir do estudo da realidade social e do caráter de compromisso com esta que deveria guiar o teatro a fim de conduzir uma parcela da população ao questionamento das relações de produção impostas pelo sistema capitalista. Como muitos pesquisadores da atualidade vêm apontando, essa mudança de postura, muito provavelmente, tenha se dado, também, em decorrência da presença da crítica teatral como interlocutora do grupo, trazendo para dentro do espaço do Arena contribuições tais como a pesquisa sobre a radicalização poética de Brecht. Como vimos a partir de artigos de Rosenfeld publicados na época, as relações entre o teatro e a sociedade e os limites do realismo épico dentro de um teatro para a burguesia, como apontaram Neves e Vianinha, são questões difíceis de equacionar. Muitas foram as contribuições da crítica teatral naquele momento para a mudança de rumos de Boal e do Arena, no que diz respeito ao comprometimento com a realidade social, de maneira a questionar as formas de opressão. Para Cecília Boal (2015), Sábato Magaldi teria sido um crítico de fundamental importância para a formação de Boal e para as perspectivas disseminadas no Arena²⁹. Corroborando com essa hipótese, consideramos que as inovações presentes na peça *Revolução na América do Sul* também dialoguem com um texto crítico de Sábato Magaldi, escrito em novembro de 1959, intitulado *Nacionalismo e Teatro*³⁰.

Basicamente, o argumento de Magaldi apresenta algumas objeções a respeito da consolidação pelo teatro brasileiro (mas, de fato, fala a respeito do Arena) do autor nacional. Ele questiona se essa busca tem levado em conta os problemas sociais do nosso tempo (e, daí, a necessidade de uma poética capaz de traduzir isso) ou se ela se baseia apenas em um nacionalismo ufanista (idealista) e, portanto, acrítico. O texto de Magaldi parece ter o objetivo de advertir, sobre a voga do autor nacional, a respeito dos cuidados que se deve ter ao adotar o realismo do drama

²⁹ Cecília Boal comentou sobre a importância desse diálogo durante o *II Seminário Internacional Teatro e Sociedade* que aconteceu em Brasília em dezembro de 2015. Sua fala aconteceu durante a oficina de *Interpretação de personagens segundo método do Arena*.

³⁰ Essa crítica foi publicado no Jornal o Estado de São Paulo e será vista mais profundamente no estudo sobre a fase de nacionalização dos clássicos.

burguês como forma predominante ao tratar dos problemas nacionais, pois corre-se o risco de se flertar com o populismo. Ao tentar “documentar” apenas a realidade brasileira, o Arena pecava por não assumir uma posição ideológica em suas peças, também no que diz respeito à cena. Era necessário desenvolver o compromisso de questionar, por meio da arte, as relações de produção estabelecidas dentro do sistema capitalista.

Dentro das relações capitalistas, o mundo nos é apresentado de forma mística e independente por meio de “formas de representação” alienadas. Nesse contexto, é papel do artista desnaturalizar essas formas de representação do mundo por meio de uma arte crítica e didática. Uma constante no pensamento de Walter Benjamin, que aparece como herança do romantismo revolucionário, é a rejeição da ideologia do progresso. Para ele, o desenvolvimento técnico, econômico e científico não possibilita a liberdade, a democracia, enfim desenvolvimento humanista e social. A ideia de que a modernidade trouxe o progresso é idealizadora, já que fica claro que, na verdade, os avanços tecnológicos são aliados da exploração por meio do trabalho e das grandes catástrofes da humanidade. O próprio conceito de progresso no positivismo se caracteriza como a-histórico e homogêneo. O controle e manipulação dos elementos químicos, que possibilitaram o desenvolvimento de gases mortais, é apenas um exemplo dessa concepção³¹. Contra essa crença no progresso, o filósofo sugere o desenvolvimento do conceito dialético do tempo histórico. Para Löwy (2005), contra a ideia de progresso, Benjamin desenvolve suas teses Sobre o conceito de história, que inverte a visão positivista instaurada pelo ideal de progresso da classe dominante. Contra essa versão oficial dos fatos, Benjamin propõe o olhar para a história a contrapelo, a partir da perspectiva do oprimido.

Com *Revolução na América do Sul*, Augusto Boal e o Arena passam a assumir uma postura ideológica clara, adotando uma perspectiva de comprometimento com a classe proletária, como bem anunciou Maria Silvia Betti (1997). A admoestação e a advertência de Magaldi fez sentido e esta peça, de certo modo, procura responder à altura da crítica - mesmo que os integrantes do Arena não a tenham lido, essa ordem de questões estava no ar. A peça introduz um processo de ruptura com a forma dramática em vista da introdução de elementos do teatro épico. Em outras palavras, enquanto *Chapetuba* e *Black-tie* foram escritas partindo dos pressupostos do drama, levando em conta a verossimilhança por meio de psicologias bem marcadas e de uma linguagem realista e mimética, a peça de Boal rompe com essas “verdades” introduzindo no teatro brasileiro o teatro épico, como aponta José Fernando Marques de Freitas Filho (2006, p.27):

³¹ O presente argumento foi desenvolvido por Michael Löwy na exposição sobre o livro de ensaios *O Capitalismo como Religião*, de Walter Benjamin, organizado e comentado por ele. A conferência ocorreu no encerramento do Seminário de 80 anos da FESPSP: “Brasil: os desafios do futuro”, no dia 17 de out. de 2013.

Revolução na América do Sul estrutura-se em estilo épico, que dispensa personagens tomadas ao real para trabalhar com personagens-síntese, impulsionadas, na peça, pelo humor e pelo ritmo ágil, similar ao dos espetáculos do teatro de revista. As cenas dissolvidas visam o painel – relativo a situação do trabalhador no Brasil, no início dos anos 60.

Há, na peça, a ruptura com a ideia de um herói dramático, em vista de um anti-herói, bem ao gosto da tradição literária brasileira. É pela perspectiva dessa personagem que se desmonta o processo ideológico e político em que o trabalhador estava submetido. Observa-se que *Revolução...* inaugura uma nova perspectiva no teatro por meio da radicalização de seu conteúdo político, e da utilização dos recursos didáticos em cena; ao construir um personagem negativo, e ao desnaturalizar os processos sociais, Boal parece adotar a sugestão de Magaldi, para quem era necessário abandonar aquele processo “permanente” de dramas realistas em favor de traduzir, no palco, os verdadeiros processos aos quais os trabalhadores estavam submetidos. Para Magaldi, no prefácio da peça publicada: "O exagero caricatural acentua o traço de verdade implícita na história. O drama incorreria no risco e tornar piegas a narrativa. A comédia, a farsa deslavada, o riso circense, o quase sketch de revista dão ao texto poder corrosivo incomum, de efeito muito mais seguro sobre a sensibilidade da platéia. As canções sublinham a marca popular." (MAGALDI, 1986, p. 21).

É por meio do tom farsesco que Boal, ao longo de 15 cenas divididas por dois atos, vai “denunciar a situação absurda de José da Silva, trabalhador que almoça muito raramente, ou nunca” (FILHO, 2006, p.27). Acreditamos que uma peça importante para essa guinada na produção artística de Boal tenha sido *A farsa da esposa Perfeita*, de Edy Lima, encenada pelo grupo em outubro de 1959. Boal chega a comentar da relevância dessa peça para as perspectivas desenvolvidas posteriormente pelo Arena. Em seu livro autobiográfico, ele aponta para uma nova compreensão de “povo” almejada pelo grupo:

A peça era engraçada, econômica à beira da indigência (cinco atores, cenário pobre). Revelava a realidade brasileira desconhecida – a fronteira. Não podíamos falar de São Paulo a vida inteira [...] Para mim realista era o linguajar paulista – percebi a existência de outros Brasis. Andávamos à cata do povo brasileiro e eu via cada vez mais povos no meu povo [...] Fomos atrás do povo nos campos e fábricas, tivesse a cor que tivesse, vestido como se embrulhasse. Povo era classe, fome, desemprego: nosso interlocutor. (BOAL, 2000, p.172-173)

Duas questões podem ser retiradas da relação de Augusto Boal com a peça de Edy Lima. Primeira, a adoção de uma visão mais geral e menos idealizada de povo enquanto classe proletária, imprescindível para a busca de uma dramaturgia que adotasse uma perspectiva de classe e não fosse apenas a reprodução de uma realidade local, tal como nas peças anteriores. Essa visão histórica do conceito de povo e da arte popular se aproxima muito a uma perspectiva já apresentada por Brecht em seu texto *O caráter popular da arte e a arte realista*. Nesse texto, o dramaturgo aponta para a necessidade de desconstruir as ideias absolutas e abstratas a respeito destes conceitos, submetendo-

os a uma “purificação geral”, livrando-os de qualquer manifestação de superstições de caráter religioso e, por isso, imutáveis.

A história das falsificações realizadas com base no conceito de povo é a história longa e complicada, a história da luta de classes [...] queremos apenas que esta falsificação não se perca de vista, quando falamos na necessidade de uma arte popular. Uma arte para as vastas camadas populares, para a maioria oprimida pela minoria, para a massa dos produtores. Uma arte para aqueles que durante anos e anos foram o objecto da política e que, finalmente, devem transformar-se no seu sujeito. (BRECHT, 1970, p.9)

Portanto, em uma linha brechtiana, Boal visa um conceito combativo de popular, adotando um modo de representação que também privilegiasse suas formas de expressão, consolidando o ponto de vista dos oprimidos e excluídos pelo sistema capitalista. Essa perspectiva será adotada por Boal em muitas de suas peças a partir de *Revolução na América do Sul*, consolidando-se ao longo de sua vida, principalmente com a *Estética do Oprimido*, em que o povo toma as rédeas da história.

A segunda questão implica a compreensão da forma de representação que melhor se adequasse à tradição popular. Boal reconhece na farsa uma forma de representação da realidade da classe trabalhadora tão efetiva quanto o realismo. Indo mais fundo, no texto citado acima, Brecht também clama por uma visão ampla e política do conceito de realismo, “desligado de toda a espécie de convenções”. A arte realista, segundo sua visão, é aquela que almeja a apresentação da causalidade social a partir da perspectiva da classe que poderá propor soluções amplas para as dificuldades apresentadas, de modo que fosse concreto e também possibilitasse a abstrações. “E para os realizar, permitiremos que o artista utilize toda a sua fantasia, toda a sua originalidade, todo o seu humor, toda a sua capacidade criadora” . (BRECHT, 1970, p.11-12). Segundo Ribeiro (2012), a peça de Edy Lima possibilita o diálogo com formalizações populares e é isso que parece ser, para Boal, o grande ganho dessa peça, já que ele destaca a busca recorrente pela formalização da nossa realidade social. No programa para a peça em 1959 ele aponta o caráter moderno das opções por encenar a peça em questão:

Sabemos porque estamos lançando tanto autor novo, e sabemos também que o teatro moderno tem um caráter nitidamente exploratório. Já surgiram tantos estilos: naturalismo, expressionismo, simbolismo, surrealismo, teatro épico. [...] Só a experimentação formal e conteudística poderá manter alguma relação, por débil que seja, entre a ciência e a arte, entre a arte e a sociedade. Significa que estamos indo para a frente e, por enquanto, não importa para onde. Por todos os caminhos: pelo morro carioca, por Chapetuba, pelo Brás ou por Bagé. Pelo naturalismo, pelo realismo teatral e poético, ou pela farsa. (BOAL, 1959, s/p)

A opção pela forma popular, presente na peça, teria sido reveladora para o grupo, no sentido de apresentar uma nova possibilidade de interação histórica e social. E é na peça de Boal que a opção pelo gênero cômico resulta, de fato, na entrada de elementos do teatro épico no Brasil, por

meio do diálogo com o teatro de caráter popular, uma tradição bastante viva no país. Iná Camargo Costa (1996), tendo em vista Luiz Francisco Rebello – estudioso do gênero teatro de revista em Portugal que demonstrou o parentesco entre esse gênero e o teatro épico de Brecht – desenvolve a perspectiva da peça de Boal a partir da tradição da revista brasileira, principalmente no que diz respeito às afinidades entre essa peça e as comédias de Artur Azevedo. Para ela, há uma semelhança entre a personagem Zé da Silva e o *compère* do teatro de revista. Os *compères* cumprem a função de estabelecer um elo entre as cenas do teatro de revista, estas que não estão submetidas a um enredo dramático, mas se estruturam independentes. Extingue-se a unidade do teatro clássico, e a perspectiva dominante então passa a ser aquela do oprimido, como no caso de Zé da Silva.

Costa (1996, p.62) lembra que essas personagens do teatro de revista estão envolvidas por uma concepção negativa, tal como o personagem de *Revolução...* que, comparado ao *compère*, “pode perfeitamente ser posto para escanteio logo no início da *Revolução* e permanecer como vítima e espectador de todas as ações que se praticam”. Essa visão negativa perpassa toda a peça em que, na verdade, é acentuado o processo de contrarrevolução instaurado no país. Durante toda a peça, acompanhamos a personagem se debatendo com a fome, que só aumenta com o passar do tempo, a ponto de conduzi-lo à morte - quando come, por estar desacostumado. José da Silva é mandado embora do serviço depois de pedir aumento ao chefe e, ao tentar entender o porquê da alta dos preços das mercadorias de uma hora para outra, recebe a explicação de que a culpa é sua, pelo pedido de aumento. Logo, temos em cena uma personagem que não apresenta consciência da sua situação de explorado nem dos mecanismos de corrupção que o envolvem. Tudo isso é desenvolvido de forma fragmentaria, remetendo a uma instância narrativa que visivelmente rompe com a forma tradicional, abrindo caminhos para a adesão dos recursos do teatro épico, que passam a fazer parte do nosso repertório.

São tantas as influências que vale a pena uma breve recapitulação do percurso realizado para o estudo dessa peça. Já vimos a influência do teatro épico de Brecht, da crítica de Magaldi (e de outros interlocutores) tendo em vista uma agenda para o teatro brasileiro na época; agora vemos que a análise social do processo de contrarrevolução e sua expressão estética remetem à tradição esquecida da Revista de Ano do século XIX, marcada pela fragmentação, alegorização, paródia, pelos personagens anti-heróicos, pela falta de um enredo coeso e fundante para a estrutura, pela presença de um *compère* que acompanha todas as cenas e quadros, pela sua proximidade quase direta com a realidade material. Com isso se vê que o pessoal do Arena não estava brincando em serviço: seja no campo da teoria estrangeira, da crítica e do pensamento teatral brasileiro seu contemporâneo, da análise de conjuntura sócio-político-econômica, do esforço por expressá-la formalmente, da leitura atenta e dedicada à história do teatro brasileiro (e mesmo de suas formas

tidas como menores, como irrelevantes artisticamente), a lição de casa foi feita para se chegar à *Revolução na América do Sul*.

Além de observar quais os desdobramentos do Seminário de Dramaturgia que conduziram a uma nova perspectiva do Teatro de Arena, vale situar a peça em uma linhagem de obras literárias que recupera e formaliza a nossa realidade social brasileira. Segundo Pasta (2011), trata-se de uma estrutura que perpassa algumas obras capitais da nossa literatura, revelando certos aspectos da cultura brasileira. Significa, para ele, que esses artistas, ao mergulharem radicalmente nos impasses fundamentais da matéria histórica brasileira, os formalizam por meio de uma estrutura comum, a qual ele denomina “ponto de vista da morte”. Para o crítico, há a reiteração desse ponto de vista em algumas obras representativas da nossa literatura. O “ponto de vista da morte” funciona como uma estrutura simbólica profunda (como uma estrutura de sentimento) que deixa entrever momentos-limite da nossa história. De acordo com Pasta, são em situações em que a modernização conservadora se apresenta de forma mais acentuada que se nota esse recurso.

Para Pasta (2011), o “ponto de vista da morte” é uma forma de representação da nossa “dialética rarefeita entre o não-ser e o ser outro” (GOMES, 1996, p.90) que consiste na formação contraditória do sujeito brasileiro, dividido entre uma concepção “moderna” (que prevê o indivíduo autônomo e livre) e uma concepção retrógada (provinda da presença secular da escravidão entre nós, que impossibilita essa visão autônoma do ser). Dessa contradição irrompe a volubilidade³² presente em obras importantes da nossa literatura, sendo *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a representação mais-bem acabada dessa manifestação, como já avaliou Schwarz (2000). José Antônio Pasta (2011) dá um passo adiante, ao desenvolver a presença desse ponto de vista *que não se constitui*, como um recurso que materializa e expressa questões fundamentais de nossa história. Ou seja, em Schwarz o traço da volubilidade se restringe, especificamente, àquele que ocupa uma posição favorável no sistema, adotando esse traço com a finalidade de, por meio de explicações desconstruídas, manter o processo de escravidão, sustentado pelo capitalismo. Já para Pasta, a volubilidade, como formalização da conjunção entre capitalismo e escravidão, é um recurso presente em todas as classes sociais, já que essa conjunção modela toda e qualquer subjetividade, independente do nível social.

Posta a conjunção de capitalismo e escravidão, cujos efeitos se fazem sentir, cada indivíduo vê-se em face de *dois regimes* da concepção de si e de sua relação com o outro, *dois regimes* contraditórios, que logicamente deveriam excluir um ao outro,

³² Para Schwarz, a volubilidade presente na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* configura a “redução estrutural”, nos termos de Candido (1970), de um movimento histórico persistente em nossa formação, como na sequência será desenvolvido por José Antônio Pasta. Esse movimento diz respeito à nossa emancipação política de caráter conservador. “As conquistas liberais da independência alteravam o processo político da cúpula e redefiniam as relações estrangeiras, mas não chegavam ao complexo sócio-econômico gerado pela exploração colonial, que ficava intacto, como que devendo uma revolução” (SCHWARZ, 2000, p.36).

mas que se encontram um e outro bem presentes e bem atestados pela realidade da experiência. Por um lado, um regime antes de tudo moderno, que corresponde, *grosso modo*, às relações capitalistas de produção, que prescreve a separação ou a diferença entre o mesmo e o outro; e, por outro lado, um regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, na qual essa diferença é mesmo, a rigor inconcebível, isto é, um regime que, por sua vez, corresponde aos laços do patriarcalismo escravista, nos quais o indivíduo não se reconhece verdadeiramente como tal, ou dito de outra forma, como sendo realmente distinto de seu senhor, de seu grupo, de seu clã etc. (PASTA, 2011, p.101-102)

Para ele, é desse paradoxo que resulta a estrutura de algumas de nossas melhores obras literárias, sendo que a saída possível, diante do impasse entre o ser-mesmo e o ser-outro pode resultar na sua própria supressão; o exemplo decisivo também está em Machado de Assis, já que o narrador, Brás Cubas, “se forma, suprimindo-se, isto é, ele se constitui no e pelo ato mesmo da sua desaparecimento” (PASTA, 2011, p.101-102).

A aproximação desse recurso à peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, se dá pela localização histórica da mesma, ou seja, por estar inserida em um momento que a presença da modernização é logo submetida à ação contrarrevolucionária, que desencadeou a Ditadura Militar e seus efeitos retrógrados, um dos vários momentos em que é reposta essa dinâmica bem afeita ao Brasil. Trocando em miúdos, essa aproximação se dá pela reiteração do atraso característico do nosso processo de modernização conservadora, que ficou bem evidente nos anos 1960 no Brasil. Esse processo contraditório pode ser identificado no título da peça: embora seja intitulada como *Revolução...*, o processo revolucionário é negado ao longo da mesma. Dessa forma, a intenção da obra de Boal de desmascarar o processo contrarrevolucionário em curso no Brasil se inicia por uma promessa não cumprida, a da Revolução, uma presença ausente na obra, assim como Zé da Silva é formado por uma série de negações: de identidade, de consciência, de comida, de princípios firmes, de liberdade, de igualdade, de ideologia, de dignidade, de respeito.

Em suma, o “ponto de vista da morte” corresponde a uma forma fundamental que modela três instâncias da obra literária e que podem ser ressaltadas na peça de Augusto Boal. A primeira instância corresponde à impossibilidade da formação do ser como sujeito livre; Zé da Silva não se constitui como sujeito, e a falta de consciência dessa personagem garante o ponto de vista pelo qual ele mesmo se desenvolve, isto é, um ponto de vista negativo. Zé da Silva é a representação da impossibilidade de constituição do sujeito: ao tentar se posicionar socialmente, o operário é liquidado, primeiro, pelo patrão, em seguida pelo amigo e, por fim, pelo sistema político, pela mídia, pela revolução, até mesmo pela mulher. A segunda instância diz respeito à forma da obra literária, que também fica comprometida nesse caso. Pasta (2011) nos mostra que o romance, enquanto gênero literário, se desenvolve, fundamentalmente, a partir da constituição de um sujeito moderno e autônomo. Se, no Brasil, esse indivíduo não se constitui devido à reiteração do atraso, a

narrativa também fica impossibilitada de se realizar, por isso o ponto de vista de alguém que não se constitui. Transposta para a peça de Boal, o que temos é a impossibilidade do drama burguês, já que o pressuposto de sujeito livre e autor de sua própria sorte, que rege o diálogo dramático, aqui nunca se constituiu nem como ideologia; isto porque a dependência, por meio do favor, sempre foi fator principal e escancarado nas nossas relações, que se desenvolveram a partir do que Schwarz (2000) denomina como *ideologia de segundo grau*. Por fim, terceira instância, a forma histórica incorporada na peça, que seria o processo contrarrevolucionário em curso no Brasil dos anos 1960, é remodelado pela comédia e pela fragmentação da cena. Sendo assim, a aniquilação desse sujeito, conseqüentemente, o impede de ter consciência de sua posição, por isso a distorção por meio da farsa. O que significa a ausência de um ponto de vista que apresente o percurso da personagem de forma objetiva – recaindo na fragmentação da cena constituída a partir de um sujeito que se realiza pela sua supressão – culmina na impossibilidade da produção artística, ou seja, da forma do drama. Daí a opção pela forma do teatro de revista, que tem na figura negativa do *compère* o seu ponto de ligação.

Outro apontamento de Pasta (2011) diz respeito à concomitância paradoxal entre volubilidade, presente nesse ponto de vista que não se constitui, e a ideia fixa, reiterada por todas as personagens analisadas por Pasta. Essa relação é mostrada por ele por meio de várias obras capitais da nossa literatura, entre elas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Macunaíma*, *Grande Sertão: Veredas*. Para tanto, o crítico selecionou obras nas quais as personagens, de alguma forma, representassem o povo brasileiro ou o Brasil, ressaltando então traços de sua volubilidade. Por isso, em analogia a essas obras, fica claro que Zé da Silva, pertencente à classe proletária, não tem consciência da sua condição de explorado. No entanto, a sua condição de “não ser” está envolvida por uma *ideia fixa*, que é bem material, diga-se de passagem: ele quer comer. Diante da sua impossibilidade de se haver como sujeito, essas personagens têm em comum a necessidade de ver no outro a incessante busca pela forma imediata absoluta, resultando na “perfeita coincidência do mesmo com o outro, do sujeito com o objeto” (PASTA, 2011, p.108). Trata-se, em outras palavras, na transformação desse sujeito em forma mercadoria.

No caso em questão, a personagem de Zé da Silva já se tornou mercadoria; sua manifestação como mercadoria ressalta a crise do operário, como alguém que já virou pedra³³. Dentro desses limites, a personagem é marcada por uma total falta de consciência que colabora para a sua situação, além de impotência e vontade fraca - volubilidade - pois, sempre que uma situação de bloqueio se coloca diante dele, ele aceita essa condição e parte para outra. Esse quadro o conduz à

³³ No presente termo remontamos à colocação de Pasta (2011) a respeito da recusa da personagem Macunaíma em se torna pedra, portanto, a negação de se tornar mercadoria.

única “virtude” a ele imposta: a obediência, de cumprir o seu dever para com o patrão, com o voto sagrado etc. Mesmo seus argumentos parecem se pautar, sobretudo, nos interesses dos outros: quando Zé da Silva vai pedir aumento ao patrão, seus argumentos giram em torno daquilo que será vantajoso ao patrão. Se ele comesse melhor; por exemplo, trabalharia mais para gerar mais lucros:

José – [...] Patrãozinho. Eu vim aqui porque, sabedor que o senhor tem um bom coração, vim pedir, se fosse possível, um aumento. Um aumentozinho, bem pequenininho! [...] Vá lá que eu não almoço todo o santo dia, também não sou exigente, mas pelo menos de vez em quando. E se o senhor me dá um aumento de dois contos e oitocentos... [...] E oitocentos, dizia eu, eu podia comer melhor e trabalhar mais pro senhor. Quem saía lucrando era Vossa excelência e Excelentíssima Família, que podia comprar mais um cadillac sedan de quatro portas, o que aliás é muito justo. (BOAL, 1986, p.33-34)

São esses fatores de submissão, aliados à inconsciência e impotência do proletário, que permitem o processo de contrarrevolução que será disseminado pelo líder do governo junto ao poder da mídia, que veiculará uma imagem invertida de mundo. Ou seja, a mídia cumpre, na peça, o papel de determinar quais as necessidades do trabalhador, necessidades estas que giram em torno do futebol, do carnaval, da religião etc. A cena três da peça é didática no sentido de mostrar como se desenvolve esse processo de alienação por meio da fragmentação do mundo. Na câmara dos deputados, onde Zé da Silva foi procurar uma resposta para a sua situação de desempregado e faminto, claramente se vê que a ação daqueles políticos se voltava para a organização da contrarrevolução. Observa-se a tentativa, por parte dos beneméritos do esporte, diversão e espírito, de distrair o povo de sua “fome”, em todos os sentidos, por meio do controle da consciência.

Segundo Boal, foi o processo de fragmentação do mundo que o levou à fragmentação das cenas em *Revolução...*, ele explica que sentiu a necessidade de formalizar essa situação por meio da arte. Dizia ele: “Vivemos sob toda a espécie de estímulos: rádio, TV, cinema, imprensa. Ao mesmo tempo que sabemos do casamento de uma estrela de Hollywood tomamos conhecimento de um discurso de Krushev, da doença de Ike e da situação política de Cuba. É necessário trazer para a forma central algo que reflita tudo isso.” Evidencia-se, na peça, que essa imposição da visão fragmentada de mundo age de forma contrarrevolucionária, conduzindo o trabalhador ao processo de alienação. Segundo Cevasco (2003), a partir do segundo pós-guerra, nos anos 1950-1960, tem-se uma perspectiva radical de mudança – com revoluções libertadoras no Terceiro Mundo e movimentos de massas nos Estados Unidos, como o dos Direitos Civis, por exemplo – que dá notícia da modificação estrutural do capital chamada de capitalismo tardio. No entanto, a consequência disso é a “industrialização universal generalizada”.

A mecanização, as standardização, a superespecialização e a divisão do trabalho, que antes determinava apenas a esfera da produção de mercadorias nas fábricas, penetram agora em todos os setores da existência – da agricultura à recreação e, é

claro, à produção cultural. Assiste-se aí também ao que ele [Ernest Mandel] chama de ‘mecanização da superestrutura’, ou seja, a penetração da cultura pela expansão e mercantilização da indústria cultural. Nunca se produziu tanta cultura e nem tantos meios de comunicação diferentes como a partir dos anos 1960, e nem nunca ela foi tão claramente um produto feito e consumido para azeitar o funcionamento do sistema vigente. (CEVASCO, 2003, p.69)

É na contramão dessa relação entre cultura e dominação que Augusto Boal se coloca. Ao fragmentar sua cena, é visível a postura de crítica à alienação provocada pelos mais diversos elementos que compõem a nossa estrutura social. Ao adotar essa visão a partir da perspectiva de um operário alienado, inverte essa condição e mostra a real situação da classe trabalhadora diante do processo de barbárie desenhado pelo capitalismo tardio. Logo, é por meio da reiteração desse processo de subtração do outro que a classe dominante detém o controle sob as massas populares, o que deve ficar explícito para incitar o processo reflexivo no público. O progresso trazido pelas novas tecnologias chega ao Brasil aliado ao processo de contrarrevolução instaurada por todos os setores conservadores da nossa sociedade. O que, mais uma vez, caracteriza o singular processo recorrente no Brasil, em que os contrários andam de mãos dadas para que tudo permaneça como está.

Zequinha: E todas as revoluções falharam. Falharam por quê? Por quê?

Prostituta: Sei lá eu.

Zequinha: Muito simples: porque sim. Porque foram todas revoluções corruptas. Revoluções sem ideias. Mas a nossa revolução, essa sim, tem uma ideia, se chama: Honestidade.

Revolucionário: O que é isso?

Zequinha: A economia do país é devorada por amigos e inimigos, a nação está à beira da falência, e qual a solução? A Revolução da Honestidade.

José: Mas, o que é que vai mudar?

Zequinha: Não vai mudar nada, vai ficar tudo como está.

José: E qual é a diferença?

Zequinha: Que diferença?

José: Se a gente vai fazer uma revolução é pra mudar alguma coisa.

Zequinha: Ah, Claro. Vai mudar. Vai todo mundo ser honesto.

José: E eu não vou mais passar fome.

Zequinha: sei lá... Mas se passar fome, você será um faminto honesto.

Prostituta: E eu não vou precisar mais de...

Zequinha: A senhora será uma prostituta honesta. (BOAL, 1986, p.56-57)

Sabe-se que aqueles ideais revolucionários dos anos 1960 não tiveram forças para se concretizar devido a esse processo contrarrevolucionário, desenhado por Boal em sua peça, escrita anos antes do golpe civil-militar que baniria, de fato, qualquer ação revolucionária. O que se tem, a partir de então, é uma progressiva marcha da direita em relação à dominação de todos os meios de comunicação, recaindo na brutal retaliação dos direitos conquistados. Dessa forma as energias revolucionárias dos anos 1960 são reprimidas e tem-se um progressivo endurecimento das relações sociais entre as diferentes classes. Diante desse panorama que começava a se desenhar, era necessário que o teatro se posicionasse de forma mais contundente em relação aos avanços do

capitalismo em plano universal e generalizado. Parece-nos ser esse o objetivo central de Boal com a peça e, inevitavelmente, com a fase que se segue a partir de então, com a nacionalização dos clássicos.

Podemos observar, por meio dessa breve análise, que a peça de Augusto Boal, *Revolução na América do Sul*, se constituiu como um marco para as conquistas formais dessa primeira fase do Teatro de Arena, sendo um campo aberto para novos estudos e perspectivas de análise. Podemos ver nessa peça o resultado de um processo iniciado por Augusto Boal ao assumir a direção do grupo em 1956, e que ganhou corpo a partir da colaboração de importantes nomes, que desencadearam profundas discussões do campo da expressão estética ligadas à análise e à ação política e social naquele momento. A peça acaba se tornando um registro material e literário das vastas discussões encaminhadas durante o Seminário de Dramaturgia, bem como um documento social do Brasil dos anos 1960. Ao formalizar a estrutura social e histórica do Brasil por meio de recursos já apresentados por importantes nomes da crítica literária materialista, Boal se coloca junto aos grandes nomes da literatura que conseguiram dar forma às nossas questões mais profundas. Além disso, ao utilizar esse recurso, Boal já introduz a nova missão que será desenvolvida pelo Arena, posteriormente, de desconstruir, por meio da adaptação dos clássicos, as ideologias postas como universais pela classe dominante. Daí o caráter formador dessa peça, já ressaltado por Betti (1997), que se repetirá na próxima fase do Arena, cujo objetivo nos parece claro a partir de *Revolução...*, que é o de encenar as questões nacionais em chave alegórica, por meio da paródia e da comédia, entre outros recursos.

CAPÍTULO 3. Um estudo da fase de *Nacionalização dos Clássicos do Teatro de Arena*

Intenciona-se, no presente capítulo, analisar a fase de *Nacionalização dos Clássicos* do Teatro de Arena, por meio de documentos da época e da fortuna crítica que abarca tal momento de nossa história teatral. Dentro da linha de argumentação do presente projeto, torna-se necessário discutir essa fase a fim de compreender como o Teatro de Arena reformulava criticamente sua dramaturgia e sua forma de pensar a estética e a teoria teatral, conforme as necessidades objetivas do momento histórico, abrindo um vasto campo para a pesquisa e para a experimentação de um novo fazer teatral que acompanhasse as mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira na época. Ainda que saibamos da impossibilidade de tratar de um assunto tão vasto em um capítulo de dissertação, é objetivo levantar algumas hipóteses que possam contribuir para uma compreensão mais ampla do projeto estético do Arena, bem como de seus principais integrantes, destacando a importância de Augusto Boal e suas contribuições teóricas e críticas, que conduziram o grupo a uma perspectiva diferente daquela inicial – e, o que também importa, pensar sobre o diálogo com o CPC (Centro Popular de Cultura).

A fase de *Nacionalização dos Clássicos* localiza-se entre os anos de 1962 e 1964, sendo que as peças que compõem essa nova fase, segundo Cláudia de Arruda Campos (1988), são: *A Mandrágora*, de Maquiavel, encenada em 1962; seguida por *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht, em 1962; *O noviço*, de Martins Pena, em 1963; *O Melhor Juiz*, *O Rei*, de Lope de Vega, em 1963; por fim, *O Tartufo* de Molière, em 1964. Fora do período mencionado, ainda, tem-se a encenação da peça *O Inspetor Geral*, de Gogol, em 1966³⁴. Para Campos (1988, p.56) essa fase consistiu em “reinterpretar os textos da dramaturgia de qualquer época e país em função do ‘aqui’ e ‘agora’, do momento histórico presente, daquilo que se supunha ser os rumos políticos do Brasil no início da década de sessenta”. Betti (s/d, p.28) conta que a proposta de nacionalizar os clássicos fora trazida da França por José Renato, depois deste ter entrado em contato com o teatro de Jean Vilar, que apresentava uma proposta mais política de adaptação de peças consideradas clássicas³⁵. Para Betti, essa proposta de disponibilizar clássicos teatrais a toda a população sem discriminação cultural ou econômica foi a mola propulsora para essa nova investida do Teatro de Arena. Segundo Neto (2012, p.156): “Pensava-se em oportunizar naquele momento a permanência de um repertório

³⁴Vale apontar que as peças mencionadas abarcam o Teatro de Arena de São Paulo, no entanto pesquisas já mostram que a partir dos anos 1960, o Teatro de Arena se espalhou pelo Brasil abrindo extensões em diversas partes, como, por exemplo, em Pernambuco e no Rio de Janeiro. Os atores de São Paulo, nesse período, também viajam bastante com suas peças pelo interior de São Paulo e pelo Nordeste do Brasil.

³⁵ Jean Vilar dirigiu o Teatro Nacional Popular Francês de 1951 a 1963, após convite feito pelo governo. No entanto, desde 1947 ele vinha trabalhando em prol da descentralização da atividade teatral em função do Festival de Arte Dramática de Avignon, que ele próprio ajudara a criar.

por meio do qual o cidadão-espectador pudesse se formar e se reconhecer inserido num processo histórico de cunho coletivo”.

Tendo em vista o espaço decisivo desse teatro nas mudanças de perspectiva de um teatro nacional e a postura de seus integrantes diante do fazer artístico, como procuramos delinear ao longo do trabalho, a hipótese defendida é de que, na verdade, esse procedimento denominado como de *Nacionalização dos Clássicos*, pouco estudado até mesmo por aqueles que têm interesse pela época e pelo grupo, mereceria uma maior atenção por parte da crítica³⁶, já que ele expressa, na nossa visão, um novo momento de tomada de consciência da necessidade de desenvolver mecanismos teatrais que desmascarem as ideologias da classe dominante. Portanto, a fim de compreender tal momento, será traçado um panorama sobre os possíveis pressupostos e desdobramentos que definiram esse novo projeto do Teatro de Arena, bem como as perspectivas estéticas desenvolvidas pelo grupo nesse período, levando em consideração alguns textos de Augusto Boal que nos permitirão melhor compreender os rumos do grupo a partir do seu pensamento crítico.

Ao contrapormos essas novas experiências do Teatro de Arena à análise do período histórico e social em que foi desenvolvido – momento conturbado da história do país, marcado pela forte reação da direita culminando no golpe civil-militar – defendemos a hipótese de que os grupos teatrais de inclinação revolucionária entenderam como necessário se debruçar sob o estudo do desenvolvimento do capitalismo em escala global, a partir de uma dinâmica totalizante em chave negativa, que faz com que todos os pontos se submetam à lógica implacável do capital. Sendo assim, embora as questões brasileiras sejam específicas, elas são também uma expressão própria da lógica universalista. Para encontrar essa lógica e esse discurso, as formas artísticas são um lugar privilegiado, pois elas também são simulações de normas universais do bom e do belo artístico, que precisam ser desmascaradas. Assim, se atua em dupla dimensão: há tanto a aclimação ao Brasil quanto a dessacralização das formas tidas por normativas. Desse modo, quando o Teatro de Arena opta por se apropriar de peças estrangeiras tidas como clássicas, podemos ver o interesse do grupo na subversão de algumas de suas regras formais, optando por recursos como a paródia, a ironia, o distanciamento épico pelo processo de tipificação dos personagens, pelo espaço cênico anti-

³⁶ Para ficar em um exemplo, o livro de Iná Camargo Costa (1996), *A hora do Teatro épico no Brasil*, um dos mais importantes sobre o projeto teatral da década de 1960 no Brasil, faz um estudo da primeira fase do Arena, a partir da peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e, em seguida, parte para a análise do CPC, do seu projeto e as contradições e das peças lá desenvolvidas, detendo-se na análise minuciosa de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, para, por fim, chega aos musicais do Arena e as implicações estéticas e históricas que envolviam esse período, sobretudo no *Show Opinião* e na peça *Arena conta Zumbi*, esta no Arena. Ou seja, há um silenciamento em relação aos projetos desenvolvidos no Arena no período entre a fase do autor nacional e os musicais, devido provavelmente à falta de uma dramaturgia própria e, também, à falta de materiais sobre essa fase.

ilusionista, entre outros itens que ajudassem nessa agenda, chegando até mesmo à alteração do texto, como veremos no estudo da peça *O melhor juiz, o Rei*, de Lope de Vega.

Outro ponto diz respeito ao caráter de mercadoria que prevalece nas artes a partir do século XVIII e da ascensão da burguesia, contexto que torna praticamente impossível escapar às determinações frias do mercado em todos os campos da vida social e assim, também, no âmbito das artes. Aqui entra a discussão sobre como os artistas devem se colocar diante dessa realidade, questão que parece cara a Augusto Boal. Consciente da dependência do teatro às injunções econômicas, Boal se coloca em uma posição de adesão e repulsa a estas pressões; sua perspectiva artística é revolucionária, pois fala a partir do ponto de vista dos trabalhadores e tem como um dos elementos de sua reflexão o modo de relação com públicos determinados. É possível dizer, por exemplo, que no teatro do oprimido o mercado se torna objeto de questionamento e não pressuposto dado como certo; essa ordem de questões começava a se configurar com mais clareza a partir desse momento por membros do Arena, tais como Vianinha e Boal. A partir da crítica de Vianinha ao Arena essa questão fica muito evidente, pois ela está calcada na problemática *relação com e posição do público* que frequentava o teatro de Arena, tendo em vista que se tratava de um público de classe média, diferente daquele almejado pelo CPC. Isso fará com que, já nesse momento, Augusto Boal comece a pensar em algumas categorias de Teatro Popular, que mais tarde terão importância para o desenvolvimento de sua pesquisa a respeito do Teatro do Oprimido, como o mesmo aponta em seu livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. No limite, esse processo leva à discussão sobre a função social da arte em um contexto marcado pela divisão estanque e fechada da vida social, ainda mais em um país em que uma elite dominante não tem o menor interesse em criar as bases para um pensamento crítico. Essas questões ganham materializações diversas ao longo do período estudado, mas sempre são úteis como pontos cardeais para o Arena. Para realizar essa etapa torna-se necessário, então, o estudo de questões concernentes à encenação dessas peças, que serão analisadas por meio dos textos sobre as peças, tanto aqueles escritos por Augusto Boal, como de outros críticos e dramaturgos da época.

3.1 Entre o CPC e o Teatro de Arena

Depois da fase do *autor nacional*, o Teatro de Arena passa por conflitos internos relacionados à forma como seus integrantes concebiam e almejavam um teatro de caráter popular e revolucionário. Esses conflitos conduzem a divisão do grupo: Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Chico de Assis se engajam em um novo projeto, o CPC - Centro Popular de Cultura, que tem início

nos finais de 1961, após a temporada da encenação da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, no teatro da Faculdade de Arquitetura da UFRJ, no Rio de Janeiro, como aponta Silvana Garcia (2004); já Augusto Boal e Guarnieri ficam no Arena e dão continuidade às suas pesquisas estéticas a partir da adaptação de textos considerados como clássicos estrangeiros, além de contribuir com outros grupos, dirigindo peças no CPC e no Oficina, por exemplo. Devemos lembrar que essa separação não levou a uma ruptura entre os integrantes, que continuaram a trabalhar juntos e a discutir os rumos da arte e do teatro nacionais, mas o fato é que muitos dos integrantes saíram do Arena.³⁷

Com a encenação de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, Vianinha, Carlos Estevão Martins, Chico de Assis e outros participantes do projeto da peça se articulam para a promoção de um curso de filosofia ministrado pelo professor José Américo Peçanha. “Do encontro entre esses artistas, intelectuais e a entidade nasce o Centro Popular de Cultura, órgão cultural da UNE” (GARCIA, 2004, p.104). A relação do CPC com a UNE, no entanto, é complexa e não se pode concordar que o CPC fosse apenas um órgão cultural da UNE. No depoimento de Carlos Estevam Martins para Jalusa Barcelos (1994) vemos isso com clareza: quando ela afirma que o registro formal que se tinha do CPC dizia que ele fora um órgão cultural da UNE, Martins responde: “Não, de jeito nenhum. A UNE nos ajudou muito, simplesmente porque nós ajudávamos demais à UNE.” (MARTINS apud BARCELOS, 1994, p. 82). Mas isso não modifica em nada a decisiva relação entre o CPC e a UNE, assunto que não será levado adiante aqui.

Segundo Garcia (2004), essa separação entre o Arena e o CPC se dá, em grande medida, pelo contato do Arena com os MCP³⁸ (Movimento de Cultura Popular), em Pernambuco, como já visto no capítulo anterior, onde o grupo de São Paulo apresenta a peça *Revolução na América do Sul*, de Boal e *O testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis, e desenvolve um *Seminário de Dramaturgia* e um *Laboratório de Interpretação*, ministrados por Augusto Boal. Segundo Garcia (2004), durante esse Seminário, a aliança muito bem executada entre estudantes, intelectuais e as camadas populares de Pernambuco chamou a atenção de alguns dos integrantes do Teatro de Arena,

³⁷ Recentemente Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade – LITS, de São Paulo, publicou a peça *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier com coautoria de Augusto Boal. Diante dos textos críticos publicados junto à peça observamos a importância da mesma para os caminhos percorridos pelos dois grupos a partir de então, fica claro, por meio desta, que não houve cisão entre os grupos, mas uma articulação que rendera muitos diálogo e frutos para o teatro. Isto porque a peça *Mutirão em Novo Sol*, escrita em 1961 e encenada pelo CPC paulista, tinha na sua base de atores os integrantes do Arena e o espetáculo foi dirigido por Gianfrancesco Guarnieri também do Arena, como aponta Neiva (2015).

³⁸ Trata-se de uma experiência de educação popular, fundamentado no método Paulo freire, e de produção de uma cultura popular por meio de incentivos no campo artístico. São mantidos centros e praças de cultura com apresentações de cinema, música e teatro. Esse projeto, MCP, teve grande apoio do Estado do Recife durante o governo de Miguel Arraes.

que optam por romper com o teatro de poucos lugares da rua Teodoro Bayma e investem em um movimento mais amplo de debate e diálogo.

No entanto, as influências e diálogos entre os grupos de Pernambuco, tais como o TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco) e o TPN³⁹ (Teatro Popular do Nordeste), e o Teatro de Arena de São Paulo não se limitam à separação do grupo e à formação do CPC, mas são fundamentais para o próprio Arena, que sente a necessidade de se apresentar em outros espaços, o que efetivamente faz⁴⁰. É muito significativo o dado de que tanto o Arena como o TPN encenaram clássicos da dramaturgia ocidental em um momento político conturbado, sendo eles: *A Mandrágora*, encenada em 1960 pelo grupo de Pernambuco, sob direção de Hermilo Borba Filho, e em 1962 no Teatro de Arena, e *O Inspetor Geral*, em 1966, por ambos os grupos. Pode-se constatar, a partir dessa referência, uma aproximação de perspectiva estética e crítica desses dois grupos⁴¹, que assumem uma postura de pesquisa do teatro popular brasileiro, tendo como ponto de partida a apropriação de clássicos da dramaturgia ocidental.

Em relação à elaboração de projetos distintos pelos dois grupos, CPC e Arena, é interessante observar as críticas feitas por Vianinha à postura teatral e política do Arena; avaliar os pontos pertinentes dessa visão crítica e onde houve, de certa forma, injustiça em relação à produção teatral do grupo paulista, já que, de alguma forma, essas posições acabaram influenciando a leitura de parte da crítica, ou simplesmente a *não leitura*, dessa fase do Arena. Defendemos como necessária uma retomada dessa passagem por entender tratar-se de um tema importante para a compreensão dos limites históricos da esquerda brasileira, bem como de suas complexas articulações entre as esferas culturais, políticas e econômicas que podem ser fortemente sentidas nos dias atuais. As perspectivas eram muitas e não se perdia a acumulação e as posições anteriores. As palavras de Guarnieri, em depoimento a Barcelos (1994), sobre o momento de surgimento do CPC, com a ida de Vianinha para o Rio de Janeiro, são bem claras a respeito:

Bem, o que tínhamos combinado era o seguinte: a gente tinha que manter as posições conquistadas dentro da classe média. Quer dizer, estando no Rio ou em São Paulo, o que importava é que não se podia abrir mão das conquistas. Então, a nossa tarefa em São Paulo era reforçar as possibilidades do Teatro de Arena. Em 1962, inclusive, houve uma reformulação prática do teatro, que mudou de direção.

³⁹ O Teatro Popular do Nordeste foi fundado em 1960 tem como principal representante o dramaturgo Hermilo Borba Filho. Esse teatro se constitui em torno da pesquisa por uma maneira nordestina de interpretar e de encenar; além disso, ele tinha o objetivo de levar ao público de Recife um teatro profissional pautado pela qualidade artística.

⁴⁰ Cf, a respeito, o depoimento de Guarnieri (1994) para Jalusa Barcelos.

⁴¹ No Manifesto de fundação do grupo, de 1961, observa-se o caráter revolucionário do TPN, que se posicionava contra o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e o Teatro de Cultura Popular (TCP). Diante daquele ambiente político, que antecedeu o golpe militar de 1964, o grupo não acreditava em uma arte que não fosse comprometida com a realidade, e tinha o interesse de ser porta-voz desta em consonância com o espírito do povo. Disponível em: (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo404786/teatro-popular-do-nordeste>)

Há um documento de lançamento dessa nova fase do Teatro de Arena." (GUARNIERI apud BARCELOS, 1994, p. 240).

Para a compreensão do contexto do surgimento do CPC e a separação do Arena, vamos nos deter na análise de uma importante crítica de Vianinha, escrita em 1962 para a Revista *Movimento*, da UNE. Nesse artigo, intitulado *Do Arena ao CPC*, ele aponta algumas contradições naquele grupo que o teriam levado ao desligamento. Um dos principais pontos tocados pelo dramaturgo diz respeito aos limites do espaço, que acabavam distanciando o grupo do público popular, sempre tão almejado por seus integrantes. Dessa forma, para Vianinha, o Arena acabava se limitando apenas à condição de “porta-voz” desse público, abandonando suas lutas concretas:

O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutia em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado (VIANNA FILHO, 2008, p.128)

Para Vianinha, portanto, o engajamento do Arena não passava de inconformismo burguês, já que não atingia a massa de trabalhadores. Era, então, de pouca valia para a luta social e, por isso, acabava não se distanciando da prática daqueles grupos anteriormente criticados por eles próprios; usando outra metáfora de Machado de Assis, eram ideias sem pernas. Segundo Toledo (2013 p.48), para Vianinha,

O pequeno teatro tinha como norte uma atuação engajada, comprometida com os setores explorados da sociedade e com formas novas e experimentais, mas não rompia verdadeiramente, com uma estrutura de produção artística limitada no alcance e marcada por uma *distância* ainda burguesa para com a matéria social em luta [...] Para Vianinha, o grupo desbravou um novo teatro, engajado e alinhado com os setores popular do país [...] todavia essa produção estaria fadada ao solitário heroísmo romântico se não trabalhasse mais radicalmente no sentido de construir um novo espaço popular de criação e circulação dessa cultura participante.

Há nessa posição do dramaturgo certa injustiça em relação ao Arena e suas conquistas significativas no meio teatral. Já vimos que, para Guarnieri (apud Barcelos, 1994), o espaço artístico e social do Arena, mesmo que limitado à sua relação com um público burguês, não poderia ser abandonado; era uma frente importante da luta nos campos estético e social. E o Arena, em 1962, quando Vianinha escreve seu texto, já tinha conseguido ampliar seu campo de ação, até mesmo por conta da relação com o CPC Paulista, no âmbito do qual encenara *Mutirão em Novo Sol*. No entanto, a posição de Vianinha pode ser facilmente explicada devido à necessidade de justificar o seu novo projeto no CPC, que, segundo ele, teria uma entonação mais revolucionária. Ainda assim, ao limitar-se a uma crítica de tom mais genérico, ele acaba desqualificado algumas das mais

importantes experiências do teatro brasileiro que foram empreendidas graças aquele espaço e seus integrantes.

Acreditamos que, em grande medida, as críticas feitas por Vianinha ao Teatro de Arena podem ser explicadas devido ao calor da hora, já que, como sabemos, era um momento de efervescência das lutas dos trabalhadores por melhores condições de trabalho, lutas das quais Vianinha participava de forma consistente a partir da ótica da luta de classes. Para ele, também era importante um urgente aprofundamento nas discussões a respeito do capitalismo em plano universal, levando em conta a compreensão de sua estrutura e sua evolução de forma desigual e combinada, o que estava de certa forma sendo deixado de lado em uma situação em que as energias eram usadas para criticar o imperialismo, discussão que acabava favorecendo a burguesia e que não chegava a atacar realmente os problemas da classe trabalhadora⁴². Dessa forma, para Vianinha, essas questões acabavam ficando ao largo das discussões daquele pequeno teatro ainda muito pautado pelas encenações realistas que, como veremos mais adiante, também foi foco da crítica do dramaturgo.

É necessário levar em conta essas críticas, ao passo que também se faz importante ter em vista as condições de formação do Teatro de Arena e mesmo a atitude crítica de seus integrantes, que permaneceram naquele espaço da rua Teodoro Bayma. Daí a importância de compreender como os intelectuais que permaneceram no grupo tiveram que desenvolver outros mecanismos capazes de enfrentar uma visão de arte e de sociedade que já não dava conta daqueles processos sociais e históricos que começavam a se delinear. Isto porque, certamente, essa ruptura acabou conduzindo o grupo ao enfrentamento de algumas questões importantes a respeito da relação entre arte e sociedade e, conseqüentemente, à mudança de perspectiva pois, se algo estava errado, isso deveria ser enfrentado pela arte dentro de seus limites, sejam eles de público, de encenação ou, ainda, por questões econômicas, itens estes já colocados na equação pelo artigo de Magaldi.

Tendo em vista o impasse dos integrantes do Teatro de Arena no que diz respeito à escolha de uma perspectiva teatral com força revolucionária, centro das discussões adiantadas acima sobre a formação do CPC, torna-se necessário compreender como o grupo, sob a direção de Augusto Boal, passa a lidar com as questões estéticas e políticas na fase que precedeu imediatamente ao golpe militar. Fase em que houve um fortalecimento do discurso de uma vertente reacionária, entregue à “psicose da guerra civil”, para usar os termos de Florestan Fernandes (1982), para quem essa reação se deve a um conjunto de fatores, dentre eles:

⁴² Alguns dos apontamentos aqui presentes a respeito da crítica de Vianinha ao Arena foram elaborados pelo pesquisador Paulo Vinícius Bio (2013) em sua pesquisa de mestrado intitulada *Impasses de um teatro periférico: As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974*.

(...) um esforço de propaganda contínuo e maciço, do qual participaram todos os órgãos da grande imprensa, todas as grandes revistas, todos os canais de televisão, todas as estações de rádio, com desdobramento na esfera da educação política e da pregação anticomunista, levadas a efeito pelas lojas maçônicas e por todas as convicções religiosas. (FERNANDES, 1982, p.96)

Essa reação do capital industrial junto à mídia cumpriu o papel de pregar nos corações os sentimentos mais arcaicos que vão resultar em experiências como *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*⁴³, por exemplo. Atitudes como essa, patrocinadas por alguns políticos e pela burguesia industrial, agiram no sentido de desqualificar o processo orgânico de lutas revolucionárias, culminando na derrota de um projeto de nação em vigência. O que tivemos, a partir disso, foi a cisão das Universidades com os movimentos sociais, além da dissociação das esferas da política, da cultura e da economia. Schwarz (2008), em seu artigo *Cultura e política, 1964-1969*, realiza um balanço daquele momento histórico no plano artístico, político, social e cultural. Para ele, alguns erros da esquerda foram decisivos para a ascensão da direita e para o golpe. A aliança entre o Partido Comunista Brasileiro, porta-voz dessa esquerda, e a burguesia teria gerado um marxismo patriótico de conciliação de classes, combinado ao populismo nacionalista. Essa experiência de aliança submeteu o aspecto revolucionário daquele momento à luta contra o capital estrangeiro e contra os latifundiários pela reforma agrária, deixando de lado a propaganda da luta de classes. Ou seja, o problema, para Schwarz (2008, p.67), é que se tratava de “um marxismo especializado na inviabilidade do capitalismo e não nos caminhos da revolução”.

Como podemos observar, a derrota da esquerda foi minuciosamente preparada pela burguesia industrial, com ajuda de outros setores, como a mídia, por meio da apropriação “dos aspectos conservadores das bandeiras nacionais e populares, para a própria legitimação” (RIDENTI, 1993, p.80). Fica claro que existia, naquele momento, um processo contrarrevolucionário instalado no país, que se apropriava da ideia de alianças de classe e que, como vimos pela análise de Iná C. Costa, já havia recebido expressão em *Revolução na América do Sul*. Essa aliança, aceita pelos intelectuais da época, trazia resquícios de um populismo crescente na era Vargas, que sobreviveu graças à força e à atuação da burguesia industrial, no sentido de forma a conferir a “hegemonia” a uma vasta parcela da pequena burguesia e do proletariado que estavam a serviço da política de industrialização burguesa. Ao acreditarem nessa possível aliança, disseminava-se a equivocada ideia de que essa burguesia industrial se posicionava contra o imperialismo, sendo que, na verdade, ela dependia dele para ser alavancada em setores como o automobilístico, por exemplo, como aponta Calil (2007).

⁴³ Enquanto João Goulart, com suas reformas de base, cedia espaço para a aproximação dos movimentos sociais, autoridades civis e religiosas saíam às ruas na defesa da propriedade privada e da tradição familiar, que estava sendo ameaçada por uma invasão comunista. A “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, de 19 de março de 1964, convocava a população a se opor às reformas de base de João Goulart.

Embora a crítica de Schwarz seja posterior ao golpe, no sentido de fazer uma avaliação daquele contexto, parece que houve, a partir de alguns integrantes daqueles movimentos, como o Arena e o CPC, já em 1961 a percepção de que a suas peças deveriam contemplar a crítica ao sistema e que, para isso, algumas modificações formais eram necessárias. Para Ridenti (1993), aquele projeto dos CPCs, do Teatro de Arena e do Cinema Novo, de combater o que lhes parecia ser o “feudalismo” na zona rural, por meio de uma aproximação com o camponês explorado – o que lhes permitiria entrar em contato com a genuína arte e sabedoria do povo, bastante em voga no Arena – não conseguiu reverter a “espoliação dos trabalhadores e dos deserdados, submetidos à lógica ‘selvagem’ do mercado e do capital” (RIDENTI, 1993, p.80). Era necessária uma reação à postura contrarrevolucionária da burguesia, o que pressupunha uma renovação artística que questionasse o sistema capitalista de produção em sua lógica mais selvagem. No entanto, como dissemos acima, essa reação deveria levar em conta as condições de produção a que estava submetido o teatro, naquele momento histórico, a saber: a questão do espaço reduzido e do público de classe média, reproduzidor do discurso da burguesia industrial.

O Teatro de Arena e o CPC colocavam-se claramente na contramão de uma arte-mercadoria, que tem como finalidade última a manutenção das estruturas de poder da classe dominante. Isso, no entanto, sem a ingenuidade de que suas atividades prescindissem do mercado, como deixa claro Martins (apud Barcelos, 1994) falando sobre o financiamento das atividades do CPC, e de um Arena que sempre soube fazer parte de um mercado teatral. A princípio parece clara a ideia de que o CPC aderiu a um projeto popular revolucionário, almejando levar seus espetáculos para espaços onde a interlocução com o povo se dava com força revolucionária, o que em grande medida foi possibilitado pela sua participação na UNE-volante, percorrendo o país de norte a sul. Não custa lembrar que o próprio CPC foi o lugar de debates intensos sobre a cultura popular e a cultura popular revolucionária, chegando a se questionar qual a efetividade de sua relação com o povo, como se lê no depoimento de Chico de Assis para Barcelos (1994) - essa discussão, embora muito interessante, foge ao escopo desse trabalho. Enquanto isso, o Arena continuou a fazer teatro para um pequeno público burguês e de estudantes insatisfeitos com o sistema, procurando a partir daí se abrir para outras experiências.

No entanto, como já ressaltamos, os limites da divisão entre o CPC e o Teatro de Arena não ficam muito claros se observarmos o intenso diálogo entre seus integrantes e propostas; o debate seguiu intenso, ampliado para outros lugares e espaços. Isso ocorre a tal ponto que se pode pensar num mote para essa separação a partir da fala de Guarnieri, de que era preciso alçar voo para outros lugares sem, ao mesmo tempo, perder o que já fora conquistado. Enquanto o Arena objetivava abrir para o diálogo com o público que lá frequentava, o que tem implicações para o surgimento da fase

de Nacionalização dos Clássicos, o CPC levava adiante, por novos caminhos, o trabalho com o autor nacional, bem como formas do naipe do teatro de *agitprop*. No entanto, essa divisão não nos parecem tão estanques, como se evidenciará no estudo da peça *O melhor juiz, o Rei?*

A partir dos limites colocados por Vianinha, nosso intuito é de compreender a dialética existente entre as duas estéticas acima expostas, tendo em vista que o próprio Boal (2016) ressalta em seu texto *O que pensa você da arte de esquerda hoje?*, de 1968, escrito para o programa da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, que tanto o Arena como o CPC caminhavam em uma mesma direção de arte revolucionária, quando, ao tratar das perspectivas da arte de esquerda daquele momento histórico, retoma três pilares desenvolvidos por esses grupos de teatros, sendo que, para ele, os percursos do Teatro de Arena e do CPC foram exemplares nesse sentido.

Por um lado, o CPC acreditava na necessidade de uma articulação mais expressiva entre a cultura e a participação popular, principalmente depois do contato com o MCP, de Pernambuco, e devido às intensas mobilizações da classe trabalhadora que vinha pressionando o Estado por melhores condições de trabalho. Segundo Hollanda (1992), esse clima de mobilização das massas acabou fazendo com que os artistas e intelectuais aderissem ao projeto revolucionário, levantando as contradições no processo de modernização industrial.

(...) a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo”, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (HOLLANDA, 1992, p.17)

O Teatro de Arena, por sua vez, na nossa hipótese e a partir de considerações importantes de alguns críticos daquele momento, ao sentir um clima de grande mudança nos rumos do país, realiza uma nova proposta estética (e política). Para Boal, era necessário desmistificar aquelas relações capitalistas, fazendo com que tanto o proletariado como a pequena burguesia conseguisse identificar, por meio de alguns recursos artísticos, a dominação a que era submetido através de mecanismos ideológicos de manutenção de poder, que só poderiam ser desmascarados por meio de uma perspectiva materialista: daí a intensificação de mecanismos de distanciamento épico naquele momento. Segundo Augusto Boal (1979), em países como o Brasil, subdesenvolvidos, em que a chamada classe burguesa não é formada necessariamente por uma burguesia, estando alheia às vantagens desta, seria um erro não levar a ela os mecanismos artísticos capazes de romper com aquelas estruturas de poder pautadas na ação de uma ideologia dominante, que as vê como estruturas estáveis e permanentes. Para ele, essa categoria, formada por profissionais liberais, professores ou estudantes

(...) compartilha as mesmas ideias [da classe dominante] porque está submetida aos meios de informação e divulgação que são propriedade da burguesia: jornais, televisão, rádio, universidades etc. Porém, como híbridos (pensam como burgueses, mas não vivem como burgueses, falam como burgueses, mas não comem como burgueses), as suas convicções políticas são bastante reformáveis e substituíveis. (BOAL, 1979, p.3)

Como coloca Marini (2014), naquele contexto histórico evidenciavam-se as contradições sociais entre os grupos dominantes, tais como industriais e latifundiários, e entre estes dominantes e a classe trabalhadora; ou, ainda, embates entre aqueles e a pequena burguesia. Isso já dá indício de uma ruptura com as ações populares que acabaria resultando na intervenção militar de 1964. Dessa forma, interessa ver como o Arena, nessa fase de Nacionalização dos Clássicos, se situa no combate ao projeto contrarrevolucionário existente, e que passa a ser o foco do discurso de uma elite que, segundo Ridenti (1993), vivia intimidada pelo suposto avanço do comunismo, do sindicalismo e da corrupção.

Naquele momento parecia estar claro para o grupo que, para que as lutas fossem mais efetivas, era necessário um confronto direto com o capitalismo a partir de sua compreensão em chave mais universal e totalizante. Daí uma postura crítica, por parte do Arena, que também buscava atacar a totalização⁴⁴ negativa do capitalismo em seus projetos. Por isso, era o momento propício para a encenação de textos que representassem os movimentos e as normatizações estéticas do teatro ao longo da história, buscando dramaturgias que formalizassem em sua estrutura os processos sociais e econômicos vivenciados pelo homem sob a dinâmica do discurso burguês, como aponta o próprio Boal (2013) em um ensaio escrito em 1962 sobre *A Mandrágora*, de Maquiavel, que será analisado mais adiante. Assim fazendo, a naturalização do discurso e dos valores burgueses cristalizados nas formas fixas da tradição, já despidas de seu caráter histórico e das lutas de morte que travou para chegar a determinados valores absolutos, será confrontada de frente, explicitamente. Era uma necessidade da época histórica, como estamos acompanhando, e ainda tinha outras vantagens: atraía o público ávido pelo repertório clássico - necessário para a manutenção do grupo - e lhe dava uma lição de historicização das formas e de sua atualidade.

⁴⁴ Quando apontamos para esse necessário processo de totalização da perspectiva artística do Arena, temos em vista os repetidos enganos da esquerda que, por não entender os mais diversos tipos de exclusão como parte do sistema capitalista, desconsideram que a luta deve se dar contra o sistema, e nunca de forma fragmentária. Daí o termo “totalizante” que se refere à compreensão, pelo Arena, de que a sua investida tinha que ser no sentido de questionar o sistema capitalista em si (e sua totalização negativa) e não apenas alguns processos que fazem parte deste, sintomas que, se vistos fora do conjunto, indicam soluções parciais e enganosas. Parece que, nesse momento, há o reconhecimento de que, ao questionar o imperialismo, esses militantes se alinhavam a burguesia industrial e a fortaleciam enquanto classe.

3.2 O papel da crítica na reformulação estética do Teatro de Arena

Cláudia de Arruda e Campos (1988), no livro *Zumbi, Tiradentes*, reserva um pequeno capítulo para a análise da fase de *Nacionalização dos Clássicos*. Nesse capítulo ela aponta para o papel decisivo da crítica na mudança de perspectiva do Teatro de Arena em 1962. Segundo ela, alguns textos encenados na fase do autor nacional não foram bem recebidos pela crítica da época, como já constatamos durante a análise da crítica em relação aos textos produzidos durante o Seminário de Dramaturgia:

Boa parte dos textos encenados pelo Arena entre 1958 e 1961 foi mal cotada pela crítica. A insistência em montar apenas novos autores nacionais, com a limitação de optar por peças que traduzissem uma perspectiva social, se não política, incorre no acolhimento de textos menores, insipientes. Não só a montagem, mas ainda o projeto então defendido pelo Arena enfrentarão objeções. (CAMPOS, 1988, p.51)

A crítica que, segundo Campos (1988), teria influenciado na decisão de Augusto Boal e do Arena de optar por um projeto estético diferenciado que abarcasse as contradições de um novo momento histórico foi escrita em 1959 por Sábato Magaldi, *Nacionalismo e teatro*. Já mencionamos sua importância a respeito de *Revolução na América do Sul*, mas agora consideramos necessário apontar outras questões que se fazem importantes no texto. Lá se levantou a crítica a um aspecto do realismo, aqui a relevância dos textos internacionais, de acordo com a leitura que se faça deles. Nessa crítica, Magaldi alerta para os perigos apresentados por uma tentativa exacerbada de nacionalismo ortodoxo no teatro brasileiro. Magaldi atenta para o fato de que não é fácil diferenciar um nacionalismo autêntico (que fale de nossos problemas sociais) por um que seja manipulado por uma "noção primária de nacionalismo". Diz ele que uma leitura errada desse conceito poderia levar a uma utilização política, populista e ufanista da produção artística, de forma que a mesma receberia méritos apenas por ser escrita por um autor nacional. A qualidade do texto, o conhecimento da história do teatro, a apropriação de uma cultura artística e a consciência da forma também precisam ser levados em conta. Isso não desqualifica o autor nacional, mas coloca questões pertinentes sobre sua aceitação irrestrita e acrítica. Lembremos que estamos em 1959 e a toada ainda é realista, não foram escritas obras como *Revolução na América do Sul*, por exemplo.

Magaldi ainda discute outra dimensão da questão do teatro nacional: uma cena nacional, uma forma de atuação brasileira, que não copie os modos de interpretar estrangeiros. Isso permitirá, argumentar sobre pontos positivos da boa dramaturgia estrangeira, pois a brasilidade estaria na maneira como se daria a encenação. Portanto, era necessário ter clareza sobre os aspectos formais da obra de arte, sendo estes importantes para a conquistas dos objetivos almejados pelo Arena, a saber: a formação de um espectador crítico ao sistema e às relações de produção. De certo modo, a

crítica de Magaldi é pertinente, pois não faz juízos taxativos e esquemáticos, mas atenta para a dialética em jogo: tanto o nacional pode virar em estereótipo ou em peças fracas, como a dramaturgia estrangeira pode ser muito positiva, quando sua apropriação dramaturgicamente e cênica tem em vista questões brasileiras e a forma de adaptá-las. Em poucas palavras, isso serve tanto para o desenvolvimento de formas complexas para a dramaturgia e para a cena nacionais, como o Arena passará a fazer no ano seguinte, quanto dá ensejo às discussões sobre a nacionalização dos clássicos, fase agora em debate.

Essa discussão traz à tona uma questão antiga e que é retomada por Roberto Schwarz (1978). Em um artigo intitulado *Nacional por subtração*, o crítico faz uma análise do mal-estar persistente na sociedade brasileira em torno da experiência de cópia. Para ele, há uma diminuição genérica da cópia ao aceitar que ela provém de algo superior, questão recorrente em países latino-americanos por sua condição histórica de colonização. No entanto, sem deixar de ser verdade, mas reduzindo a discussão apenas a isso, a crítica acaba sufocando uma elaboração mais profunda que estaria ligada à “história contemporânea do capital e de seus avanços” (Schwarz, 1987, p.48). De acordo com alguns críticos e artistas, para minar esse problema bastaria apenas eliminar as tendências metropolitanas e assim alcançar uma vida intelectual mais coerente com o nosso meio. Isso resultou na intenção de se criar uma ideia de nacionalidade genuína que só se sustentaria com a expulsão dos invasores:

Reinava [até 1964] um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores. Rechaçado o Imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais de cultura que lhe correspondiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira, descaracterizada pelos elementos anteriores, entendidos como corpo estranho. A ênfase, muito justa, nos mecanismos da dominação norte-americana servia à mitificação da comunidade brasileira, objeto de amor patriótico e subtraída à análise de classe que a tornaria problemática por sua vez. (SCHWARZ, 1987, p.32)

Para Schwarz, são os constrangimentos históricos vividos pela colônia que resultam no mal-estar diante da imitação cultural. Este mal-estar só teria sido rompido por meio da literatura dos modernistas, principalmente por Oswald de Andrade, que tentou, por meio da ironia e da paródia, uma “interpretação triunfalista de nosso atraso”. Para o crítico, é decisiva na poesia do autor “a dissonância entre padrões burgueses e realidades derivadas do patriarcado rural” que aparece como “possibilidade de um rumo histórico alternativo, quer dizer, não-burguês.” (SCHWARZ, 1987, p.32)

Em suma, a simplificação da discussão sobre a concepção de cópia no Brasil, seja no teatro, na poesia ou na vida política, faz com que haja problemas no encaminhamento dela. Um dos usos

políticos perigosos do nacionalismo a que alude Magaldi pode ser acompanhado no artigo de Schwarz citado, como também em seu texto *Cultura e Política 1964-1969*. Os grupos da esquerda brasileira, influenciados pelas ideias do PCB, apostavam na propaganda nacionalista e difundiam uma ideia de socialismo que, como bem disse Schwarz (1978, p.63), “era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes”. Daí é que surgem, por exemplo, as alianças dos comunistas brasileiros com a burguesia industrial nacionalista. Estas serviram para abafar qualquer teoria sobre o capitalismo no Brasil, “cumprindo uma importante função ideológica para marginalizar perguntas do tipo ‘a quem serve o desenvolvimento econômico capitalista no Brasil?’”, como pontuou Oliveira (2003, p.34). Ao marginalizar questões desse tipo, estava posto, a partir da teoria do subdesenvolvimento, a teoria desenvolvimentista “que desviou a atenção teórica e a ação política do problema de luta de classes, justamente no período em que, com a transformação da economia de base agrária para industrial-urbana, as condições objetivas daquela se agravaram.” (OLIVEIRA, 2003, p.34).

Diante das questões apresentadas, fica mais claro o objetivo de Magaldi em sua crítica, sendo esta decisiva para as perspectivas posteriores do Arena - ao menos porque coloca pontos que serão objeto de discussão interna. Desde *Revolução na América do Sul*, como já ressaltamos, fica evidente, para os dramaturgos do Arena, principalmente para Boal, a necessidade de romper com o realismo fotográfico, dominante nas peças anteriores do grupo (*Black-tie...* e *Chapetuba...*) a fim de se apropriar cada vez mais do realismo, no sentido brechtiano, partindo para opções de radicalização de sua poética. Apesar da desconfiança manifestada por Magaldi no artigo citado, ainda assim fica claro que, para ele, mais importante do que peças escritas por brasileiros em tom realista estava a pesquisa por gestos, atitudes e prosódia nacional para conferir um caráter realmente nacional à nossa dramaturgia e cena; segundo ele, isso também poderia ser feito a partir de clássicos universais, como Shakespeare. Mesmo porque, para este crítico, a encenação de textos de autores nacionais não garantia, necessariamente, a adesão do público e nem o caráter verdadeiramente brasileiro de suas encenações. Está claro que ele coloca uma questão que será decisiva para a fase de nacionalização dos clássicos: o registro cênico era fundamental para se conseguir tratar de assuntos nacionais em uma forma nacional.

Outro aspecto que ganha relevo na crítica de Magaldi é a sua preocupação em relação ao afastamento do público do teatro. Isso porque o Teatro de Arena dependia diretamente do financiamento de uma parcela da burguesia para dar continuidade ao seu projeto⁴⁵. Essa

⁴⁵Esse é outro problema que foi tratado pela ótica de Vianinha (apud Peixoto, 2008) no artigo *O artista diante da realidade* (estima-se que esse artigo foi escrito nos anos 1960 em forma de relatório interno). Para ele, a administração do Teatro de Arena, representada por José Renato, pecava ao não se aliar aos movimentos políticos e culturais. Era necessária, na visão do dramaturgo, a politização do Teatro de Arena no que diz respeito às práticas e leis culturais do

preocupação não era exclusiva do crítico, como já mostramos; Boal, em diversas ocasiões, também ressaltou a sua inquietação com relação ao público que frequentava o teatro. Ele tinha dimensão da importância da formação do público para a manutenção desse projeto teatral. A questão era como falar com esse público, de quem eles dependiam, sem falar como eles, mas procurando, pelas fissuras da estrutura ideológica no campo social como no simbólico, expor ao nível de tornar o sistema de exploração e injustiça social reconhecível e compreendido como passível de mudanças. Isso precisa ser feito sem ferir ao ponto de afugentar esse público, em alguma medida projeto análogo ao que Oehler (1997) chama de estética antiburguesa. Portanto, levanta-se a hipótese de que, ao almejar um novo público, sem perder de vista aquele já conseguido, Augusto Boal desenvolve um projeto estético que quer abarcar as contradições sentidas nesse teatro, que nada mais são do que as próprias contradições que marcavam a sociedade brasileira. Dessa feita, é interessante notar como o diretor e dramaturgo parte para uma investigação das estruturas históricas e artísticas que ajudam na consolidação de consciências sociais responsáveis pela transformação de uma república em uma ditadura, por exemplo. E como, a partir dessa pesquisa, surge a elaboração de uma dramaturgia que conteste essas relações tanto no campo histórico como no campo artístico, por meio da sua decisiva confrontação e reelaboração das formas estéticas.

Qualificando essas questões relativas ao público de teatro, em um artigo de 1959, Augusto Boal sugere que a condição amorfa vivida pela plateia em relação às encenações daquele momento era um problema com o qual os dramaturgos se deparavam. Essa plateia era constituída por um grupo formado, quase predominantemente, pela classe média e tinha como principal objetivo, dentro de uma sala de espetáculos, sentir emoções, livrando-se de qualquer tipo de situação que os fizessem elaborar ideias ou críticas. Ou, para dialogar com Dias Gomes, um público que ia ao teatro por “esnobismo e digestão”. Logo, embora esse público buscasse um nacionalismo autêntico, na prática estava embebido por um vazio de ideias, o que levava a uma dramaturgia também amorfa. Para Boal:

(...) a exigência de autenticidade, embora facilmente saciável, produz a necessidade da determinação de uma temática mais objetiva, socialmente atuante, que essa platéia não pode fornecer, dada a sua própria condição médio-burguesa, ou melhor, dado o seu próprio amorfismo (BOAL, 1981, p.9)

Para ele, o problema desse espectador estava vinculado ao processo de desenvolvimento do TBC, que teria sido o grande responsável pela formação de gostos daquele público. Aliás, como já

país. Só por meio dessa aliança que seria possível que o Arena tivesse autonomia para continuar o seu projeto artístico sem se vender aos mandos da política e do capital e nem do público, como de fato aconteceu. Acreditamos que as decisões políticas e administrativas do grupo tenham sido na contramão desse projeto levantado por Vianinha, o que teria acarretado o seu desligamento do grupo. No entanto, interessa ver, ao longo desse capítulo, como mesmo com essas dificuldades, talvez em decorrência da própria negligência da administração do grupo, foi possível delinear um caminho em que o teatro ainda tivesse voz política e social para desconstruir os discursos do capitalismo.

apontamos, o TBC tinha interesses claros por um determinado público e pela expansão de determinada forma de fazer artístico. Mariângela Alves de Lima (1983) trata desse projeto empreendido pelo TBC para a formação de público e de um gosto teatral específico, bastante contraditório. Como fundo dessa discussão está a própria questão da modernização do teatro brasileiro, discussão esta que traz à tona o efetivo desenvolvimento do progresso na periferia do capitalismo, onde se observa um surto de industrialização e urbanização, marcado por um nacionalismo de cunho ideológico e pela vontade de se recuperar de qualquer atraso em comparação aos grandes centros do capitalismo - embora essa própria ideia seja tipicamente da periferia durante a guerra-fria.

Sobre essa crítica de Magaldi, ainda podemos apontar com mais profundidade aquela discussão literária do final do século XIX, desenvolvida por Machado de Assis em *Literatura brasileira: instinto de nacionalidade*, escrita em 1873. Nesse texto, o autor traz à tona questões importantes para a compreensão do seu pensamento crítico e da sua própria busca formal. Quando Machado fala da necessidade de um autor consciente, que tenha “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” (ASSIS, 1994, p.159), o autor chama a atenção para uma discussão antiga, sem se contradizer, mas com um olhar de quem preza pela discussão estética que relaciona arte e sociedade, levando as questões para o âmbito da forma literária – visto que os assuntos podem ser os mais variados, desde que a *forma literária* seja, digamos, nacional. Machado de Assis construía sua obra a partir de uma perspectiva da classe dominante (vista, no entanto, por um viés crítico devastador) e tinha como público uma burguesia que comungava com aquela perspectiva, que era o seu principal alvo; para dar conta desse projeto, ele usava inúmeros recursos que iam da paródia do romantismo e do realismo à ironia fina, passando pela variação da distância em relação a esse público, andando na linha tênue entre a sedução e o ataque frontal. Veremos mais adiante que esse projeto de Machado dialoga com a *estética antiburguesa*, presente na obra de Baudelaire, discussão que faz sentido quando pensamos na fase de *Nacionalização dos Clássicos* que, ao nosso ver, utiliza recursos de distanciamento cênico, como a paródia e a ironia, para desmascarar alguns mecanismos de dominação formal pela classe dominante.

Boal tinha consciência de quem era o seu destinatário e era a ele que destinava as peças de forma irônica, a fim de que a plateia descobrisse todas as contradições envolvidas na encenação, como o mesmo salienta no programa da peça *A mandrágora*, de Maquiavel. Ele justifica que sua opção por manter aquela peça sem grandes mudanças se dava por acreditar que obteria “melhor resultado endossando esses valores, afirmando-os com toda a sinceridade, como se fossem nossos”, e assim a própria plateia se encarregaria de perceber como eram absurdos e abjetos. É nesse sentido

que caminhará o projeto do grupo de Teatro de Arena de *Nacionalização dos Clássicos*. Essa investida passará claramente pela tentativa de Boal, como diretor do grupo, de fazer experiências no âmbito da encenação épica, como argumenta Costa⁴⁶ ao citar como exemplo uma cena de *A Mandrágora* em que, para se evidenciar a cobiça do padre, Boal centra a energia dessa passagem na “trajetória do olhar do ator em direção à bolsa de dinheiro”. Assim, evidencia-se uma busca, por parte do grupo, por uma encenação que formalizasse as questões da sociedade brasileira, mesmo que para isso os textos fossem remotos no tempo e no espaço.

3.3 O pensamento dialético de Boal e a encenação dos clássicos: por um teatro materialista

Podemos perceber, a partir do texto produzido por Boal a respeito de *A Mandrágora*, de Maquiavel, uma clara aproximação entre a obra do diretor e o materialismo dialético brechtiano. O dramaturgo (2013) demonstra que, nesse momento, já estava bem à vontade ao utilizar as ideias de Marx para a sua finalidade de esquematizar o processo de transformação do teatro sob o domínio da burguesia. Marx, que tinha muito interesse pela arte e pela literatura, entendia que, a partir das relações de produção, da infraestrutura econômica, que emergem a cada novo período, surge a superestrutura, esta que funciona por meio de “certas formas definidas de consciência social (políticas, religiosas, éticas, estéticas, etc.), que o marxismo designa por *ideologia*. A função da *ideologia* é, portanto, legitimar o poder da classe dominante na sociedade” (EAGLETON, 2011, p.18) Dessa forma, para o marxismo, a arte age na superestrutura da sociedade como um “elemento da complexa estrutura de percepção social que assegura que a situação que uma classe tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da sociedade como ‘natural’, ou que nem seja vista.” (EAGLETON, 2011, p.18). Para Marx, compreender os processos artísticos significa também compreender a totalidade do processo social em que eles estão inseridos.

Pode-se observar, a partir daquele texto de Boal, escrito em 1962 a respeito da obra de Maquiavel, a clareza do diretor sobre as elaborações a respeito do teatro e do seu papel fundamental de reproduzir, por meio de formas artísticas, as relações sociais que determinam a mentalidade de uma época, agindo no sentido de desmascará-las ou simplesmente reforçá-las. E ele vai além, ao perceber que, diante daquele tumultuado momento histórico, era necessário que o teatro cumprisse a função de evidenciar esse papel das artes ao longo da história. Daí a importância, para ele, de se ver revelada a “perspectiva do artista e do setor social ao qual está radicado e que o patrocina, paga e consome a sua obra.” (BOAL, 2013, p.72). Fica evidente em seu texto, por meio de uma breve

⁴⁶ Em texto de Iná Camargo Costa foi publicado pelo *Instituto Augusto Boal* em 09/07/2012, intitulado como *O momento Boal*.

introdução da história da arte e da literatura, como as formas de ver o mundo estão submetidas, de certa maneira, à classe dominante, por meio da ideologia de uma época. Nesse sentido voltamos à situação de dependência da arte, aqui mais especificamente do teatro, em relação ao financiamento da classe dominante, pois, como aponta Boal (2013), citando Arnold Hauser, o Estado e os homens ricos que detém o poder sobre os espetáculos são os únicos que podem decidir o conteúdo e a forma do que seria encenado, que não podia contrariar seus interesses particulares. Boal ainda mostra que sempre foi assim, desde a Idade Média, na qual o poder se concentrava nas mãos do clero e da nobreza. Diz Boal: “a arte feudal procurava atingir os mesmo objetivos do clero e da nobreza: imobilizar a sociedade, perpetuando o sistema vigente.” (BOAL, 2013, P.73).

Essas reflexões de Boal embasam o processo de nacionalização dos clássicos, e, ao nosso ver, se constituem como alicerce dos pressupostos da Estética do Oprimido. Em seu livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, as primeiras considerações de Boal consistem em apontar a arte como manifestação social e histórica e, portanto, política. Para ele, qualquer tipo de arte é considerada política, até mesmo aquelas que dizem não o ser, pois estas reproduzem o discurso e as ideologias da classe dominante; expor isso é um dos objetivos de Boal na fase de Nacionalização dos Clássicos.

Este livro [*Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*] 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. (BOAL, p.13, 2013)

Não é à toa que Boal monta, entre outras, a *Mandrágora*, do início do século XVI, e também *O melhor juiz, o rei*, do monarquista Lope de Vega, do início do XVII, o século de ouro barroco espanhol, autores em que essa dinâmica aparece naturalizada pela figura imaculada do Rei e que, hoje, serve tão facilmente a ser desmascarada - afinal de contas, quem hoje, com a distância histórica, não vê que um Rei que se pense e seja visto pelos demais como infalível por conta de sua posição de representação de Deus na Terra apenas finge defender os interesses de todos? Que é a própria manutenção de si e da sua linhagem que está em primeiro plano em suas decisões? Maquiavel já havia explicitado isso, no entanto mostra como o Rei (ou o Príncipe) deve agir para continuar a ocupar essa posição, e o modo como cria uma imagem de si é um dos pontos mais importantes do processo. Deste modo, é sintomático que Boal se valha dessas peças cuja estrutura pode ser mais facilmente invertida e compreendida como ideológica para, operando também uma

parábola formal, insinuar que as formas hegemônicas de agora (notadamente o drama) atuam também por trás das consciências, mas que essas posições são questionáveis e devem ser vistas com a distância da objetividade.

Como vimos no capítulo anterior, Boal (2012) criticava a postura do *Actor's Studio*, que pendia para a subjetividade da encenação. Isso se dava, segundo ele, pela excessiva utilização de exercícios pautados na emoção, sendo que, na visão de Boal, esses exercícios só se completariam com a posterior racionalização desse processo. Só por meio desse procedimento dialético de racionalização das emoções é que os atores teriam condições de representar as ideias centrais da peça, que deveriam ser pautadas pela realidade concreta. Portanto, na visão do diretor do Arena, os questionamentos a respeito da realidade objetiva que fundamentavam as atitudes das personagens eram de fundamental importância para a *desmecanização* daqueles processos.

Essa posição de Boal a respeito da necessidade de que houvesse, por parte dos atores do Arena, uma racionalização das forças que guiavam as personagens, nos parece imprescindível em um projeto de nacionalização de obras clássicas da dramaturgia universal. O mais comum na encenação dessas peças seria que os atores recaíssem em uma interpretação condicionada pela emoção de estar representando um cânone, quando, para ele, a encenação deveria privilegiar a dialética entre a representação das ideologias da classe dominante, sugerida pelo o cânone literário, e a sua desconstrução. Portanto, a importância de Boal para esse processo está no olhar crítico do diretor que contrapôs as experiências *do Actor's Studio* com as observações das necessidades materiais do nosso contexto histórico, bem como da aproximação com algumas teorias do teatro brechtiano, que permitiram o desenvolvimento de mecanismos que servissem para desmascarar as ideologias dominantes impregnadas naquelas formas teatrais. Para Iná Camargo Costa (2012, p.10-11), existe a persistência de um pensamento metafísico na contemporaneidade que é reiteradamente combatido por atitudes que trazem novamente à luz as pautas da arte de vanguarda, no sentido de combater a “percepção normal da vida cotidiana no interior do sistema capitalista”, sendo esta percepção “fundamentalmente metafísica, mesmo quando não tem conotação imediatamente religiosa”. Dessa forma, para ela, ao contrário de ter eliminado esse pensamento, a modernidade, na verdade, o recolocou em de uma maneira nova, nas relações capitalistas de produção, que são compreendidas de forma metafísica:

O ‘sujeito automático’ do moderno sistema produtor de mercadorias não é a razão humana libertada (das cadeias religiosas), mas sim o paradoxo de uma ‘transcendência imanente’ em processamento cego na forma da abstração do valor – o qual permanece para além das necessidades humanas e para além do mundo físico, mas que transformou essas necessidades e esse mundo em material exterior a si. Aqui há uma força destrutiva qualitativamente nova, que ultrapassa todas as

potências autodestruidoras das formações anteriores do fetichismo, como era o caso do religioso. (COSTA, 2012, p.11)

Essa reviravolta sobre formas de representação consagradas, cujas estruturas são mais facilmente vistas a partir de seus pressupostos ideológicos, nas mãos de Boal, não fazem apenas a crítica àquela época e ao sistema social e artístico em vigor, mas atualizam essa visão, fazendo remissão ao contexto do Brasil e do mundo por meio da encenação, que confere não apenas materialidade, mas atualidade ao seu discurso dessacralizador.

Vale ressaltar que, ao reconhecer o poder da classe dominante sobre a difusão de suas perspectivas, ele não exclui que “outros setores ou classes patrocinem também a sua própria arte, que venha a traduzir os conhecimentos que lhes são necessários e que ao fazê-lo utilize a sua própria perspectiva” (BOAL, 2013, p.72). Dessa forma, fica claro que Boal tinha consciência dessa estreita relação do teatro com o poder econômico da sociedade e, talvez por isso, adotava naquele momento um destinatário que fosse também alvo de sua crítica. Ao nosso ver, foi isso que motivou Boal a retomar o texto de Maquiavel, a fim de mostrar que sua obra é testemunha de um novo período histórico, agora burguês, e que para isso deveria ser orientada por “uma nova poética, através da qual começaram a ser traduzidos novos conhecimentos, adquiridos e transmitidos de acordo com uma nova perspectiva” (BOAL, 2013, p.77).

Podemos observar, nessa postura de Augusto Boal de encenar textos clássicos da dramaturgia ocidental, uma preocupação em mostrar, através de mecanismos artísticos, que a obra de arte é concebida historicamente para os fins mais diversos a depender da perspectiva social do artista, ou, para dialogar com Benjamin (1994), assumindo a verdade da posição da burguesia (e, por isso, reacionária) ou do proletariado (e então revolucionária). Essa atitude é reservada ao materialista histórico que compreende que todas as atividades do homem, inclusive a artística, condizem com o processo material de sua vida “processo empiricamente registrável e condicionado por premissas materiais” (MARX; ENGELS, 2010, p.99). Ao romper com as formas artísticas consagradas, Boal revela que alguns dispositivos estéticos estão a serviço da moral, da religião, da metafísica ou de qualquer outra forma de ideologia que aparentemente estão radicadas à sociedade, mas que na verdade são formas controladas por aqueles que detêm em suas mãos os meios de produção simbólicos.

Essa visão de Boal a respeito da encenação de textos clássicos nos remete à experiência da Bertolt Brecht sobre esse processo de adaptação do texto dramático. No texto *A obra de arte intimidada*, Brecht (1978) aponta que existe um perigo acerca daqueles que se propõem a atualizar um clássico, o de também atualizarem o pó depositado neste pela tradição. Segundo o dramaturgo, há de se ter cuidado para que não haja uma submissão a esse processo cultural, negando o próprio

espírito combativo existente entre aqueles. Como sabemos, essas peças clássicas não podem ser lidas sem levar em consideração a sua atuação política na sociedade que as concebeu, embora muitos dramaturgos ignorem esse fato, substituindo a sua força combativa por um “mero temperamento dramático” (BRECHT, 1978, p.95). Nessa mesma esteira, ainda podemos fazer referência à postura de Benjamin (1994) em suas Teses Sobre o Conceito de História, onde ele discute o papel e a perspectiva do crítico materialista diante dos processos históricos. Para ele, ao se pretender justo com as reivindicações da classe trabalhadora, esse crítico deve se negar a fazer parte desse cortejo triunfal de vencedores para, só assim, realizar um processo imprescindível de recontar a história a contrapelo.

Desse modo, podemos inferir que o desejo de Boal, ao recontar os clássicos, é o mesmo do crítico materialista, definido por Benjamin (1987): de capturar o *tempo-do-agora*, aquele que retira o fato histórico do contínuo da história e o vê como uma mônada (que contém nela mesma todo o processo histórico), a fim de salvar o presente. Assim há, por parte do grupo, um salto para fora dessa visão de história positivista/linear a fim de recuperar, ressignificando, o passado esquecido diante de algum acontecimento do presente. Portanto, como bem coloca Betti (2011, p.28), para o grupo do Arena:

Nacionalizar os clássicos não era apenas dar-lhes uma tradução dramaturgicamente e cênica mais enxuta e próxima do homem comum contemporâneo, mas revitalizá-los no sentido de aproveitar seu fôlego criativo para o tratamento de questões associáveis ao contexto sócio-político imediato. Tanto do ponto de vista do público como sob o da crítica, essa linha de montagens mostrou-se eficiente no que se referia ao objetivo de combinar elaboração artística e capacidade de reflexão crítica.

Como vimos no início, na fase de *Nacionalização dos clássicos*, de 1962 a 1964, foram encenadas *A Mandrágora* (1962), *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1962), *O noviço* (1963), *O Melhor Juiz*, *O Rei*, (1963), *O Tartufo* (1964). E ainda, fora do período mencionado, o Arena encenou *O Inspetor Geral*, de Gogol, em 1966. A fim de melhor elucidar as questões levantadas acima, pretende-se fazer uma breve análise das peças citadas, concentrando-nos no estudo de *A Mandrágora*, principalmente a partir do texto de Boal para a sua encenação e de *O melhor juiz*, *O Rei*, para pensarmos nas opções de modificações cênicas elaboradas pelo grupo, além da questão do caráter popular da arte no sistema capitalista de produção e da forma de apropriação de um drama barroco (conservador) por um teatro dialético (revolucionário). Segundo Betti (2011), as peças *A Mandrágora* e *O melhor juiz*, *O Rei*, são importantes por terem motivado muitas reflexões a Boal, que, segundo ela, foram posteriormente incorporadas pelo dramaturgo seu livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*.

Já de início, podemos observar algo em comum entre as peças escolhidas pelo grupo: a não ser a peça de Brecht, todas as outras são comédias, o que reforça a nossa hipótese de constituição da crítica por meio de alguns recursos como a ironia, a paródia e o sarcasmo, por exemplo. Oehler (1997) traz uma discussão que nos ajuda nesse sentido. Ele apresenta o discurso paródico de Baudelaire como um recurso utilizado pelo artista com o objetivo de provar os limites do discurso apologético e do discurso polêmico. Esse jogo paródico resulta em uma técnica de mudança de perspectiva permanente e exige do espectador incessantes diferenciações, que passam despercebidas com o passar do tempo, pois essas categorias estão muito próximas do dia-a-dia da vida social. Para o público burguês a quem Baudelaire se dirigia, bem como para o público burguês do Arena, as relações sociais e de produção eram vistas como naturais e fixas no tempo. Para essa concepção de mundo, perdeu-se de vista que foi a partir da mudança da perspectiva da Idade Média para o Renascimento que o homem passou a ter valor como sujeito individual, e que, paulatinamente, sua condição de nascimento não seria mais importante do que sua capacidade de conquistar “o mundo”. Há um afastamento da localização histórica desse sujeito, elevado a universal. Essa reconfiguração identitária exige um reordenamento em todos os campos da vida social, inclusive na religião. À medida que esse homem se destaca por sua individualidade burguesa, também se faz necessário que a ideia de Deus se reformule para acompanhar essas novas práticas. Logo, a religião também vê seus princípios abalados e os reformula, de modo a estreitar a relação entre capital acumulado e graça divina, como aponta Boal (2013).

3.4 A Mandrágora e a crítica ao sistema capitalista burguês em formação

A Mandrágora é uma peça teatral de cinco atos, escrita entre os anos de 1518 e 1519 por Maquiavel, situada no momento de passagem da Idade Média para o Renascimento, ou seja, a peça retrata a transição entre o teatro feudal e o teatro burguês, fase de grandes mudanças sociais e implantação do sistema capitalista, como aponta Boal (2013). A história se passa em Florença, onde acabam de chegar Calímaco e seu servo Siro. A peça retrata o momento em que Calímaco volta para a Itália depois de ter passado um período estudando na França, logo após a morte de seus pais. Seu retorno se deve ao objetivo de conquistar Lucrecia, mulher honrada, piedosa e insensível aos prazeres carnavais. Lucrecia é casada com Messer Nícia, um importante advogado da cidade. Calímaco, completamente apaixonado por Lucrecia, convence Ligúrio, amigo em comum entre ele e Nícia, a bolar um plano para conquistá-la. Com a ajuda de seu fiel servo Siro e a astúcia de Ligúrio, é colocado em ação um plano para ludibriar Messer Nícia, que cai no plano, graças à sua pretensão de se ver comparado à nobreza. O plano facilitaria a aproximação de Calímaco e

Lucrécia, que dormiria com um desconhecido depois de tomar o chá da fertilidade. Isso tudo se realiza com a ajuda do padre Timóteo, que lê a bíblia de forma arbitrária e descontextualizada – conforme as necessidades do homem renascentista – e autoriza a transação.

É interessante notar que, para Boal (2013, p.89), importa pouco a história de amor, que é circunstancial, estando seu interesse no objetivo maior da peça, que é de “apresentar, numa forma divertida e teatral – numa forma figurada –, o funcionamento prático do homem virtuoso”. No artigo *Maquiavel e a Mandrágora*, Boal (2013) realiza um estudo das personagens da peça a partir da perspectiva de transição do feudalismo para o capitalismo. Seu interesse é mostrar, por meio desta personagem, os fundamentos desse mundo burguês. Para o diretor, o personagem Ligúrio é o mais interessante da peça, “uma metamorfose do Diabo, que começa, nele, a adquirir livre-iniciativa” (BOAL, 2013, p.84). Ligúrio escolhe ser parasita naquela sociedade, já que o destino não lhe reservara heranças ou coisas do tipo, e se aproveita da sua grande *virtú* e inteligência para conquistar as pessoas e a sobrevivência. Para tanto, ele jamais se entrega a pensamentos ou preocupações de ordem moral, o que, para Boal, evidencia uma possível aproximação entre Maquiavel e Brecht, quando este realiza a crítica à sociedade capitalista.

O fato de Boal ter considerado Ligúrio o personagem o mais importante da peça, o que já dá indícios da sua relevância na apresentação do espetáculo, nos remete a uma possível afinidade⁴⁷ entre o personagem de Maquiavel e José Dias, o agregado de *Dom Casmurro*. Análogo a Ligúrio, o agregado de Machado se constitui como um verdadeiro camaleão, para sobreviver em um sistema no qual não foi agraciado com nenhuma vantagem burguesa, restando a ele a submissão aos poderes e caprichos da classe dominante. Esses personagens sabem que, para sobreviver, é necessário “acomodar sua personalidade a várias formas diferentes, de acordo com as conveniências ditadas por cada situação particular e por cada objetivo a ser atingido” (BOAL, 2013, p.84). Para Schwarz (1991, p.93), o José Dias machadiano reúne a “dependência pessoal com certo espetáculo de dignidade, alusivo ao estatuto do indivíduo livre na ordem burguesa moderna”. Ainda que aparentemente incompatíveis, esses dois elementos são indispensáveis a essas personagens, que vivem sob um rótulo de modernas, mas que ainda dependem do favor para suprir suas necessidades básicas. Essa acomodação da personalidade é um pressuposto para a volubilidade como traço de caráter tanto do sujeito objetificado e esvaziado do capitalismo como, também, de sua materialização brasileira sob a batuta da dependência, o que a faz tanto universal quanto particular,

⁴⁷ Parece-nos que aqui seja o caso de chamar de afinidades eletivas, que é quando há uma atração aparentemente inesperada, mas que na verdade é determinada por um fundo comum que se oculta. Não se trata da influência da obra de Machado de Assis, mesmo porque o texto foi escrito por Maquiavel em 1500, mas o fato de Boal ter dado importância maior a este personagem no processo de nacionalização do clássico nos faz concordar com Pasta (2000, p.20) quando este fala que essas afinidades são marcadas por “dilemas culturais básicos, que determinam o próprio ponto de vista do escritor e, portanto, comprometem a própria dimensão projetual das obras literárias”

decisiva tanto para se entender o sujeito abstrato do capitalismo como sua figuração periférica, onde essa dimensão idealista gira em falso, evidenciando sua falsidade de base, mas servindo bem à dinâmica do favor.

Podemos tentar, desde agora, mostrar que no projeto de nacionalização dos clássicos está prevista uma dialética fecunda entre o universal (do clássico) e o particular (do nacional), que pretende desmontar a armação supostamente transcendental pela sua paródia na apropriação nacional, projeto esse que o faz dialogar com o que de melhor se fez em termos de análise literária no Brasil. Afinal, essa dialética entre universal e particular resulta em uma postura didática, por parte do Arena, que se interessa em mostrar o fundamento da estrutura capitalista, bem como a sua prática em países deslocados do centro, o que significa dizer que as dinâmicas idealistas, quando aqui reinterpretadas, oferecem novas oportunidades de desmascarar as estruturas dominantes de poder. A volubilidade está lá e aqui, mas tem raízes culturais diversas e operação idem. Boal procura expor esse nível de questionamento também para a adaptação do texto, mas sua força motriz está radicada na relação complexa entre texto e cena. Sabemos que Boal teoriza que essa dialética entre uma perspectiva particular e uma universal, tomando como tese e antítese a fase do autor nacional e a de nacionalização dos clássicos, mas as duas fases não são mecânicas e simples, pelo contrário, e é esse nível minucioso de avanços e recuos que essa dissertação apresenta.

Retomando o estudo da *Mandrágora*, outro personagem analisado de forma mais pontual por Boal é a do Frei Timóteo, o símbolo da nova mentalidade religiosa. Para Boal, não se trata de um padre corrupto, mas de um homem adequado à sua realidade, que sabe que a igreja, para sobreviver, precisa de certos favores: “Timóteo assimila as novas verdades, aceita os novos costumes, adapta-se à nova sociedade. No mesmo livro guarda os santos ensinamentos da Bíblia e as finanças eclesiásticas”. Dessa forma, o frei é “o símbolo da Igreja que faz sua entrada triunfal na era mercantilista. Ao entrar, porém, não despreza nenhum dos elementos encantatórios dos rituais tradicionais” (BOAL, 2013, p.86-87). Para construir essa personagem, Boal parece se pautar no que ele chama de a “grande teatralidade”, com escolhas de gestos que marcassem bem essa condição do padre, condição esta que não chega a ser contraditória, mas, ao contrário disso, é muito bem vista para a manutenção do poder da igreja.

Com a encenação desses textos, Boal visava extrair grande aprendizagem para a atuação cênica, como já ficou dito. Dessa forma, ao se desvencilhar do realismo fotográfico, que foi muito marcado durante a fase anterior do Arena, abre-se espaço para novas discussões a respeito da construção das personagens e da cena. Era importante que o espetáculo privilegiasse a dicotomia presente em cada personagem e as situações em que se envolviam, a fim de revelar a estrutura social vigente. Afinal, importava para o diretor que a peça tivesse função desmistificadora naquele

contexto; trocando em miúdos, ele objetivava, por meio da encenação, revelar o funcionamento do capitalismo a partir da formação da classe burguesa, a partir de um ponto de vista localizado no Brasil. O personagem do frade, por exemplo, deve construir sua fala “da maneira mais espiritual possível nos momentos em que trata dos assuntos financeiros mais materiais possíveis” (BOAL, 2013, p.87). É importante frisar que, embora se tratasse de uma comédia, Boal tinha em vista utilizar “sempre a maior sobriedade de meios expressivos e a maior economia cênica” a fim de ressaltar aquilo que Maquiavel e ele tinham a dizer. Em uma reportagem sobre a peça para a edição de 12 de setembro, de 1962, do Jornal o *Estado de São Paulo*, Boal esclarece o que quer dizer com a sobriedade pretendida por meio da comédia:

A contribuição principal de “A mandrágora”, nesse terreno [brasileiro], consiste num exercício de clareza. Durante os ensaios, objetivamos sempre a racionalização mais completa de todas as idéias contidas no texto. Convencionalmente, costuma-se afirmar que o teatro será tão mais popular quanto mais se aproximar da interpretação circense. Discordamos. Acreditamos que a única característica verdadeiramente fundamental do teatro popular é a clareza. Todo o espetáculo popular deve ser cristalino, antes de tudo. A palhaçada e os “shows” de emoção só se tornam necessários quando o texto não contém nenhuma idéia.

Ainda que Boal ressalte a tentativa de sobriedade da peça, parece haver um consenso entre os críticos de que esses clássicos eram encenados tendo em vista uma maior teatralidade, que operasse a favor da desnaturalização dos processos sociais, ou seja, tinham que trazer questionamentos para os espectadores e não servir apenas para o riso fácil. Para Campos (1988, p.59), Boal, como praticamente único diretor do Arena naquele momento, “imprimirá às montagens o estilo que o vem caracterizando, pelo menos desde *Revolução na América do Sul*: forte tendência ao teatralismo, à deformação expressiva do real, particularmente pelo humor”. Décio de Almeida Prado também vê nessas montagens a forte presença da comicidade popular. Dizia ele sobre essas encenações:

A popularização alcançava igualmente os clássicos, que era não só nacionalizados, mas reinterpretados em termos de comicidade popular, o único traço estilístico na opinião de Boal, que se encontra em todos os gêneros de comunicação teatral brasileiros, da peça de costumes às pantomimas circenses, dos números de televisão aos *sketches* do teatro de revista. As grandes comédias europeias (tragédias e dramas não faziam parte do programa), encenadas por esse ângulo, pendiam mais para o riso grosso, para a agressividade devastadora da farsa – realizada, aliás, com muito talento – do que para a graça. (PRADO, 2009, p.66)

Vê-se, por essa citação, que essa crítica não atentava para a dimensão teórica e prática que Boal lhe atribuía. Pode-se mesmo inferir daí que o intuito era apenas o de se aproximar de um público por meio de uma linguagem conhecida - o que está certo -, mas não se deve restringir a discussão a esse nível. A proposta de Boal de romper com o realismo fotográfico, criando uma

expressão mais teatralizada, visa encontrar seu “efeito energicamente desmistificador” por meio do “processo hiperbólico aristofanesco” (BOAL, 2013, p.87). Para isso, como bem ressaltou Prado (2009), ele se apropria das experiências do teatro popular brasileiro, de cunho essencialmente cômico⁴⁸; mas é bom ressaltar que, com isso, ele visava fazer uma crítica veemente aos universais tomados como normas rígidas cristalizadas, e a linguagem cômica é a que confere tanto a aproximação com a tradição popular brasileira como, também, é a que melhor se presta para criar distância desses pressupostos falsos.

Essa recusa do realismo fotográfico, que era opção preferencial do Arena até aquele momento, em prol de um novo projeto artístico, nos remete aos motivos que levaram a separação do grupo e às críticas de Vianinha ao processo de escrita dramaturgica durante o *Seminário de Dramaturgia*. Para ele, aquelas dramaturgias não conseguiam se desvencilhar dos dramas individuais, assumindo a estética realista como padrão de arte e literatura:

O Teatro de Arena continua a manter o homem como ele é, sem procurar discutir como ele não é. A perplexidade do homem diante da sociedade é espantosa. Ele pensa, age, sente em termos de indivíduo. O Teatro de Arena não procurou golpear e demolir o indivíduo, e jogá-lo dentro da massa e dos seus problemas e sentimentos como massa. A ideia de que o indivíduo desaparece pode assustar a pequena burguesia. Não assustará o proletariado – é a sua libertação e livrar do pesado fardo de indivíduo, que carrega, retido mesmo no seio do problema do homem social. *Chapetuba Futebol Club* tem o mesmo problema de *Eles não usam Black-Tie*. O homem que pensa, que procura racionalizar, trai. Há um surto de teoria no Teatro de Arena, ele que põe uma teoria, ainda que simplista, do teatro brasileiro. A objetividade, o real, é confundido com sua descrição, não com sua síntese (VIANNA, 2008, p.67)

Fica claro, nessa crítica, intitulada *Quatro instantes do teatro no Brasil*, sem a data exata da publicação, que Vianinha compreendia os limites formais da dramaturgia realista do Teatro de Arena e, ao se desligar do grupo, tinha em vista uma nova dramaturgia, de caráter épico, que levasse em conta o coletivo, que se aprofundasse na determinação materialista das questões sociais. Maria Silvia Betti (2011) apresenta, a partir da análise da peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, quais foram as principais críticas àquelas peças em perspectiva realista do Seminário:

como *Black tie*, *Chapetuba* se construía a partir de um dilema ético no qual o atendimento ao interesse individual de um personagem se contrapunha à coerência

⁴⁸ Basta que nos lembremos de alguns nomes da nossa dramaturgia a fim de comprovar essa questão colocada por Prado a respeito da compreensão de Augusto Boal do que seria um teatro popular de fato brasileiro. O nosso primeiro grande dramaturgo foi Martins Pena, que, ao abandonar as ideias de “teatro moderno” em favor das comédias de costumes, volta-se ao cotidiano nacional e miniaturiza “a totalidade da situação do país” (COSTA, 1989). Em seguida Artur Azevedo é convidado a participar do time das comédias, com suas operetas e com o teatro de revista, e daí por diante isso acabou ganhando público no país. A relação com a comédia é tão intensa no teatro brasileiro que até mesmo o TBC, que tinha como projeto encenar peças “modernas”, lê-se burguesas, do teatro europeu, acaba tendo que ceder espaço para o gênero cômico. Vilma Arêas (2006), falando sobre o predomínio da comédia no teatro brasileiro, tece o seguinte comentário: “Não por acaso o gênero que mais floresceu entre nós foi a comédia, estruturalmente apoiada na fratura, nos equívocos de toda a ordem e na instabilidade de suas relações de força de sentido” (ARÊAS, 2006).

pedida pela luta coletiva e entrava em contradição com ela. Em ambas as peças um olhar crítico sobre essa contradição era o elemento que acionava os aspectos políticos e politizantes. Apesar disso e apesar de toda a cuidadosa contextualização social observada, ambos os textos concentravam seu foco na esfera da consciência individual de seus protagonistas e no enfrentamento do impasse vivido por eles. O ato de furar a greve ou de aceitar o suborno dependia única e exclusivamente da natureza ética ou da firmeza de caráter de Tião (em *Black tie*) e do goleiro Maranhão (em *Chapetuba Futebol Clube*).

Podemos ressaltar que esses questionamentos foram se intensificando, na medida em que os estudos do *Seminário de Dramaturgia* privilegiavam a pesquisa sobre o teatro épico de Piscator e o teatro dialético de Brecht. Esses impasses em relação ao realismo fotográfico fazem com que, posteriormente, no artigo *Etapas do Teatro de Arena de São Paulo*, Boal se refira à essa primeira fase com certo tom de crítica. Diz ele: “eram as singularidades da vida o principal tema desse ciclo dramaturgic. E esta foi sua principal limitação: a plateia via o que já conhecia.” (BOAL, 2013, p.169). Ainda assim, ao analisarmos as peças citadas, podemos perceber que esses dramaturgos já buscavam tratar desses dilemas ainda durante o *Seminário*. Augusto Boal escreve a peça *Revolução na América do Sul*, na qual se vê claramente a opção do dramaturgo pelos elementos épicos, tanto no nível da encenação quanto da dramaturgia. Concomitante a isso, Vianinha também estava se dedicando a um novo projeto de escrita e encenação. Trata-se da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de 1960, que se caracteriza pelo aprofundamento dos elementos épicos e dialéticos. Nessas peças, os dois dramaturgos já recorrem à criação de personagens tipificados e inconscientes das determinações de sua situação de miséria material e formativa, tais como o Zé da Silva da peça de Boal e os Desgraçados (D1, D2, D3 e D4) da peça de Vianinha. Esses dramaturgos começam a introduzir, na cena brasileira, elementos de caráter épico e dialético, em peças que não seguem mais qualquer cartilha realista. Além do questionamento do estatuto do personagem, os enredos não são lineares, a apresentação das situações está em primeiro plano (pois os conflitos são coletivos, da ordem da implantação estranha do capitalismo no Brasil), o tom é farsesco.

É interessante notar que essas demandas também estiveram no cerne da obra de Bertolt Brecht, no sentido de que o dramaturgo era um dos mais lúcidos críticos dos limites do realismo para uma visão de arte que se pretendia crítica e revolucionária. Daí o seu realismo crítico, que não visa à exposição das coisas como elas teriam acontecido, de modo distanciado, mas prevendo o distanciamento gerado pela consciência de se tratar de uma obra de arte que expõe os pressupostos sobre os quais se constrói uma suposta paz das instituições no contexto do mundo burguês. Primeiro, vê-se que essa estrutura não é neutra e universal. Depois, mostra que essa ideologia opera justificando-se, ao dizer que já trouxe liberdade, igualdade e a possibilidade da felicidade, e constrói com rigor e minúcia essa posição a-histórica. Ao perceber que ela é construída e opera por trás dos sujeitos, seu caráter histórico fica evidente, deixando clara a necessidade de uma agenda contra

essas formas sociais. A mera apresentação de uma situação aterradora pode ser tomada como uma apologia ao conceito de destino ou da falta de mérito (conhecimento, esforço, oportunidade), que é parte da ideologia subjetivista, e que, justamente, precisa ser evidenciada como criação do discurso dominante. A base desse realismo crítico é uma forma épica, que parta do pressuposto da violência sistêmica e objetiva atuando por meio das instituições que, pelo discurso, garantem a civilidade e a autonomia do cidadão burguês. Como se vê, o épico brechtiano não é um instrumento vazio, mas parte de uma avaliação crítica da vida social e atua a partir dela.

Por estar inserido em um momento histórico bastante conturbado, política, social e artisticamente, como ficou dito no primeiro capítulo, Brecht se envolveu em intensos debates a respeito do papel da arte naquele momento. Em sua compreensão, a arte não poderia ser vista simplesmente como um espelho do real; para ele a linguagem não tem caráter linear e instrumental, mas sim opera em chave dialética. Essa perspectiva do dramaturgo foi desenvolvida durante o que ficou conhecido como o *Debate sobre o Expressionismo*, ocorrido durante a ascensão do nazismo alemão. Este debate envolve a visão crítica de nomes como Georg Lukács, Ernst Bloch, Hanns Eisler e Bertolt Brecht e expressa a relação conturbada entre arte e política. Nesse contexto, em resposta à Lukács – que defendia a arte como reprodução integral e imediata do real, condenando o expressionismo por este ser afastar da notação realista – Brecht apresenta a perspectiva do seu projeto estético que, segundo Ribeiro (1981, p.201-202), trata de

desnaturalizar os signos, de os marcar como necessária ausência do real, de mostrar o fosso entre a linguagem e o real como condição de uma abertura da linguagem ao mundo no sentido da utopia concreta de que fala Ernst Bloch. Isto é: a revolução do real implica a revolução da linguagem, que destrói a relação ‘natural’ do homem com o seu mundo e cria a possibilidade de uma relação outra e nova. Nessa concepção a arte já não é um condensado do real, um reflexo do que existe ou a síntese ideal das grandes linhas de força da História. A arte não contém a história e a sociedade, não contém o futuro, mas abre para ele, como instância de um processo em que o papel determinante cabe à força transformadora de sujeitos sociais concretos. Destrói-se, assim, a ideia de ‘obra’ como objeto acabado ou como chave já pronta, seja para o que for: a arte é limiar, abertura, plataforma, cujo destino é ser constantemente reapropriada por sujeitos históricos que a usam, em lugar de serem (ab)usados por ela.

O cenário artístico brasileiro não se viu livre desses embates, aliás, estava a par deles. Estudos mostram que os integrantes do Teatro de Arena e, antes disso, aqueles que participavam do TPE, como Vianinha, Guarnieri e Vera Gertel, já debatiam questões colocadas por Marx, Brecht, Piscator e Lukács⁴⁹ como forma de atualizar as demandas sobre o Teatro Popular para o cenário brasileiro. Em particular, nosso cenário artístico e político também não era livre de contradições. Isso podemos observar, pela atuação do Partido Comunista Brasileiro, que chegou até mesmo a

⁴⁹ Vera Gertel em entrevista ao *Jornal Brasil de Fato* em 08 de Maio de 2013. Disponível em <http://www.brasildefato.com.br/node/12843>

aderir ao “realismo socialista”⁵⁰ como proposta estética, por meio do seu projeto nacional e popular, o que não era propriamente a linha de atuação do Arena e do CPC. Para Ridenti (1993, p.84-85)

a proposta de uma cultura nacional e popular buscava recuperar elementos de correntes estéticas diversas, como o existencialismo engajado sartreano e o modelo brechtiano, mas acabava gerando um tipo de arte muito próximo do ‘realismo socialista’ do período stalinista na URSS, avesso a inovações formais e expressando uma simpatia pelos oprimidos, uma identidade com a miséria humana que não se transformaria num sentimento de solidariedade ativa com os trabalhadores no sentido de ruptura da alienação a que são submetidos, mas sim numa espécie de compaixão filantrópica e conformista por parte do público.

Pode-se dizer que algumas das peças encenadas pelo Teatro de Arena tinham em comum esses limites formais que condiziam com a visão romântica e idealista do povo/nação que salvaria a humanidade, pregada pelo PCB. Dessa forma, os personagens do Arena aparecem, em suas primeiras peças, como sujeito livres e responsáveis por suas ações. Ridenti (2005) aponta que esses artistas acabaram desenvolvendo essa visão idealizada de povo, o que inevitavelmente era levada para a caracterização realista das personagens do Teatro de Arena, especialmente os homens do campo e dos operários.

Diante das críticas colocadas pelos integrantes do Arena às peças encenadas na época do *Seminário de Dramaturgia*, comentadas no capítulo anterior, podemos observar que a perspectiva artística do PCB acabava entrando em conflito com as expectativas daqueles artistas que entendiam, a partir de suas constantes leituras, que a arte, para ter caráter revolucionário e político, precisava realizar uma modificação em sua estrutura formal. Parece haver uma compreensão que, ao retratar dramas individuais, ainda que fossem de sujeitos situados à margem daquele sistema, não atingiriam as questões de ordem política e social que levariam à luta de classes. Diferente disso, essa arte acabava levando o espectador a sentir compaixão pelo sofrimento do outro, o que limitava a sua visão crítica a respeito do assunto.

Schwarz (1978), no artigo *O cinema e os Fuzis*, sobre o filme de Rui Guerra, escrito em 1966, aponta para a fraqueza dessa estética que aproxima o espectador de problemas sociais, como o dos retirantes do Nordeste, por exemplo, sem colocá-los realmente em “perigo”; ou seja, o

⁵⁰ O realismo socialista tornou-se a arte oficial do governo de Stalin, durante a União Soviética, e tinha em vista a submissão da arte à política partidária daquele governo. Era uma visão de arte que se colocava contra aquela burguesa por meio da representação da classe trabalhadora. O dever dos artistas era o de pintar a classe proletária da forma mais realista e didática possível. Em 1945, o PCB importa da União Soviética essa política cultural, devido ao seu objetivo de aproximar a arte das massas. O romancista Graciliano Ramos é um exemplo de escritor que viveu aquele embate de forma bastante intensa. Sua filiação e respeito ao PCB, como aponta Dênis de Moraes em entrevista ao *Jornal Brasil de fato* em 05 de dezembro de 2012, não o impediu de se posicionar contra essa pressão ideológica sobre a obra de arte, ainda que, ao assumir isso estaria expostos as mais diversas e injustas críticas a sua obra. Disponível em <http://www.brasildefato.com.br/node/11283>

espectador fica protegido daqueles problemas da civilização industrial e, em nenhum momento, se sente responsável por aquilo que presencia em cena. Essa identificação afetiva, de maneira que o sofrimento é tomado pelo espectador como sendo dele também, acaba barrando-lhe a compreensão da natureza política do problema. Diferente disso, para o crítico, o filme *Os Fuzis* pode ser considerado como uma “obra prima”, visto que mantém a distância em relação à miséria e a mostra como uma aberração, transformando em padrão estético a “eficácia violenta da colonização capitalista” (SCHWARZ, 1978, p.29)

Nessa linha de raciocínio, parece, então, haver a compreensão de que a idealização dos personagens, presente na maior parte do projeto anterior do grupo, não dava conta de estabelecer a crítica almejada por seus integrantes, que se dedicavam ao estudo e à compreensão do que seria uma experiência estética voltada para as questões políticas e sociais. Boal (2013) avança nessa questão quando, em seu artigo *Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto?*, aponta a diferença entre Hegel e Brecht no que diz respeito à construção das personagens: “para Hegel, o personagem é inteiramente livre quer se trate da poesia lírica, épica ou dramática; para Brecht (e para Marx), o personagem é objeto de forças sociais.” (BOAL, 2013, p.99). Mais adiante, ele ainda coloca que, em Hegel, a ação é apresentada a partir dos caracteres dos personagens e não por meio das circunstâncias exteriores. Ou seja, na visão de Boal, para Hegel a personagem é colocada como sujeito, enquanto para Brecht esse personagem não passa de objeto das forças econômicas e sociais.

Torna-se nítido pelo estudo do diretor do Arena a respeito da peça de *A Mandrágora* que só o materialismo dialético seria capaz de restaurar a crítica de Maquiavel à sociedade burguesa e capitalista, visto que Hegel, ao dotar a personagem de “liberdade”, o faz apenas na aparência, já que esta na verdade o aprisiona aos valores morais da classe burguesa, “fazendo sempre prevalecer a verdade dogmática, preestabelecida” (BOAL, 2013, p.90). Para ele, a indústria cultural também utiliza essa premissa da individualidade e liberdade para “reiterar alguns valores consagrados da sociedade capitalista, como, por exemplo, a arte e a faculdade de subir na vida, através da livre iniciativa.” (BOAL, 2013, p.94). Mais adiante, Boal parece dialogar com Schwarz, quando levanta outra questão importante que demarca as diferenças entre as duas estéticas acima citadas, com relação à importância da empatia e das emoções causadas pelas obras de arte. Ele aponta que, muito embora se tenha disseminado a ideia de que a obra de Brecht era pouco afeita às relações afetivas – marcadas pela emoção – isso não chega a ser verdade visto que, para ele, a emoção era bem vinda desde que implicasse no esclarecimento ou no conhecimento. Para Boal, é evidente que, em

verdade, Brecht se coloca contra as peças idealistas que recorrem à emoção por meio de *orgias emocionais*, provindas de atitudes ignorantes e estupidas⁵¹.

Retomando a questão a respeito da encenação de *A Mandrágora*, Boal ressalta que essa peça se destaca por ser “uma das experiências mais bem logradas de dramaturgia popular”. Isso porque sua principal característica, segundo ele, é a clareza com que chega ao público. Assim diz ele: “A Mandrágora atinge o espectador inteligentemente, e quando consegue emocioná-lo, ela o consegue através do raciocínio, do pensamento, e nunca através da ligação empática, abstratamente emocional” (BOAL, 2013, p.89). Essa referência nos indica a importância de que o trabalho ganhasse características tanto populares quanto críticas. A rigor, é uma visão de popular ampliada, marcada por uma simplicidade que nada tem de simplista, e que não utiliza apenas as formas já consagradas pela tradição e pelo já visto para atingir seu público. Essa perspectiva pode ser estendida a toda a fase de nacionalização dos clássicos, como veremos adiante.

Parece-nos que foi a partir do estudo da obra de Arnold Hauser sobre o momento histórico da peça de Maquiavel que Boal optou por encená-la no Teatro de Arena.. Hauser pinta a sociedade capitalista em ascensão sem perder de vista o papel central que desempenhava a igreja. Para sobreviver, era natural que a igreja, segundo Maquiavel, seguisse as regras do jogo do capitalismo. Sendo assim, para Hauser, Maquiavel teria sido “o primeiro mestre do desmascaramento, o precursor de Marx, Nietzsche e Freud”. Ainda, para Hauser o objetivo de Maquiavel era fazer um estudo da economia capitalista, a fim de desvendá-la em sua obra:

E não foi toda a economia capitalista mera ilustração da realidade de Maquiavel? Não mostrou ele claramente que a realidade obedecia à sua própria e dura necessidade, que todas as ideias eram impotentes quando diante de sua implacável lógica, e que a única alternativa era submeter-se-lhe ou ser destruído por ela? (HAUSER, 1998, p.389).

Vale ressaltar que, ainda que Boal acreditasse na severa crítica de Maquiavel em sua peça, ele tinha consciência que as opções estéticas da mesma poderiam resultar na afirmação dos valores da burguesia, como o da livre-iniciativa, por exemplo. Afinal, se tem algo que a burguesia faz bem é se apropriar dos discursos que lhe são críticos, imunizando-os; a forma do clássico se presta muito bem a essa tarefa, e exige do artista lutar contra esse processo de apropriação indébita. Dessa forma,

⁵¹ É interessante notar que as questões desenvolvidas por Boal em 1973, no capítulo do seu livro a respeito de Hegel e Brecht, dialogam com algumas passagens de *O Teatro Épico*, de Rosenfeld, no qual as questões do materialismo brechtiano ficam mais claras se compreendidas como um processo de superação do idealismo de Hegel (ROSENFELD, 2010, p.146). Se observarmos que o livro de Rosenfeld é de 1965, podemos inferir uma troca efetiva entre o crítico e o dramaturgo naquele momento histórico, que vão para além do embate no famoso artigo sobre a encenação da peça *Arena Conta Tiradentes*. Essas considerações serão aprofundadas por Boal em seus debates com o Teatro Oficina, e discutiremos com mais acuidade esse diálogo fecundo quando da discussão a respeito do irracionalismo, do realismo crítico e do teatro político, digamos assim, no contexto da Feira Paulista de Opinião e dos artigos de Rosenfeld da época.

para que a atualização reativasse aquele teor crítico, Boal teria de dialogar com Brecht. Para o dramaturgo alemão, ao realizar o trabalho de remontagem de um clássico, era preciso “objetivar o conteúdo ideológico original”, apreender o seu significado universal e, a partir do estudo da conjuntura histórica em que a obra está inserida, bem como o estudo do autor que a idealizou, fazer sua atualização de forma a preservar o caráter de crítica da obra, trazendo-a para o chão material. Afinal, a grandeza de uma obra reside, segundo Brecht (1978), numa grandeza humana e não de fachada. Então, ao tentar fugir daquele processo que idealiza a obra e a mantém intocável por seu valor de clássico, Boal opta por uma estética revolucionária, que subvertesse, em tom paródico, as regras do jogo burguês. Isso seria feito por meio de uma dramaturgia e uma cena que recuperassem a tradição popular brasileira.

No Nordeste essa experiência já tinha se realizado com o grupo de Teatro Popular do Nordeste. Sob a direção de Hermilo Borba Filho, o grupo encenou o texto de Maquiavel um pouco antes que o Teatro de Arena de São Paulo, em 1960. Essa experiência, como já apontamos, deve ter influenciado na escolha da peça para ser encenada em São Paulo. A filosofia do TPN era a de criar “espetáculos nordestinos”, que privilegiassem a pesquisa das formas estéticas características daquela região, ou seja, de manifestações dramáticas espontâneas do povo do Nordeste, principalmente o bumba-meu-boi e o mamulengo, tomando essas manifestações culturais como fonte de inspiração, não somente para o ator, mas também para o encenador⁵².

Para que sua montagem atingisse seu objetivo político e desmistificador, era necessário que o diretor optasse pelo tom que daria à sua encenação, que, como já conferimos, apontava para a linguagem cômica rebaixada. Tendo em vista a dica de Boal a respeito do efeito crítico da peça de Maquiavel através do processo hiperbólico aristofanesco, nos concentraremos em um breve excerto sobre essa comédia nada moralista e de suas possibilidades críticas em cena.

Aristófanes é um dos mais expressivos representantes da comédia antiga. Seus mais de quarenta anos de vida literária se deram em um período de bastantes confrontos e abertura na Grécia, e talvez por isso suas peças apresentem um forte tom político, funcionando, inclusive, como imprensa na época. Segundo Vilma Arêas (1990), em seu livro *Iniciação à Comédia*, um ponto fundamental e que marca a diferença entre a comédia e a tragédia é a diversidade de pontos de vista presente na primeira. Isso só é possível pela falta de linearidade da comédia, devido às múltiplas situações e personagens ali presentes. Um de seus recursos mais corriqueiros, inclusive, é a ambiguidade, construída a partir de um jogo, quase sempre político, entre o proibido e o permitido.

⁵² Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo404786/teatro-popular-do-nordeste>. Sobre a encenação dessa peça caberia um estudo mais aprofundado de busca de registros, o que ficará para um próximo trabalho.

Daí a possibilidade que tem a comédia, segundo Arêas, de entrar em choque com a censura de todas as épocas. Além disso, não podemos nos esquecer de que a comédia de Aristófanes não escondia seu caráter teatral e efetivava uma relação direta com a plateia pela parábase. Dessa forma, no contexto social brasileiro que começa a se delinear a partir de 1962, a comédia se torna uma alternativa propícia para driblar a censura da época, marcada por sua intensificação durante esses anos de pré e pós-golpe⁵³. Nas palavras de Cristina Costa (2006, p.145): “A censura não era apenas uma ação do estado, mas uma reação conservadora de muitos setores da sociedade que, muitas vezes, cobravam o endurecimento das medidas restritivas ao desenvolvimento da arte e da cultura.” Isso se soma às possibilidades críticas que a comédia abre, porque opera uma dialética que lhe é própria: ao mesmo tempo que fala de um assunto, colocando-o, distancia-se dele pela notação cômica, perspectivando-o. Essa dinâmica pode ser encontrada nas Revistas de Ano do final do século XIX, bem como nas comédias de costumes de Martins Pena, e isso não passava despercebido por Boal - que, inclusive, encena Martins Pena nesse período.

Ainda em seu estudo sobre a comédia, Vilma Arêas insiste na importância da forma como princípio fundador da comédia. É através do que ela chama de *anterioridade formal* – que diz respeito à relevância da forma ao produzir determinado conteúdo, ou do enunciado da forma, para falar com Szondi – que ocorre a desmecanização das convenções formais, sendo uma de suas principais características a de contrariar ilusões. Brecht, em seu teatro épico, usa os recursos da comédia para expressar as ilusões que marcam o teatro (e a vida) burguesa. A intenção do dramaturgo, por meio de recursos como a fragmentação e o distanciamento, entre outros, é de revelar o caráter contraditório daquelas relações.

Essa é a perspectiva de Boal para a encenação, em 1964, da peça *O Tartufo*, de Molière. Seu objetivo era o de revelar as contradições presentes a partir da mistificação do personagem Tartufo. Essa personagem é dotada de perfeição e coerência aos olhos de Orgonte e de sua mãe Pernelle, que o admiram e, tendo em vista essa admiração de uma ideia de perfeição impossível de se atingir pela espécie humana, acabam questionando não a si mesmos, mas os outros personagens, por suas atitudes supostamente mesquinhas e incoerentes. Boal explica que, para dar esse tom à peça, cabia optar pela mistura entre momentos sérios e cômicos, a fim de manter a dualidade das personagens⁵⁴. Segundo ele, essa peça deveria ser montada em momentos propícios da história do país: quando, em São Paulo, os políticos “invocavam favores especiais de Virgens Santíssimas e passeavam pelas

⁵³ Desde a constituição de 1946 a Censura prévia e permanente de entidades com fins educativos e morais passa a entrar em vigência no país. Isso acontece depois de intensas manifestações de alguns setores da sociedade que se posicionavam a favor da coerção das atitudes desrespeitosas que atingissem os valores da família, como aponta Costa (2006). O teatro foi o principal atingido por essa censura, principalmente a partir dos anos 1960 quando começa a apreensão da sociedade em relação aos comunistas.

⁵⁴ Boal comenta sobre a montagem da peça em uma entrevista ao Jornal *O Estado de São Paulo* em 4 de setembro de 1964. Todo o acervo do jornal está disponível online.

ruas gritando tartufisticamente que só eles sabiam interpretar a vontade de Deus” (BOAL, 1979, p.36).

Essa desmistificação das personagens e situações também acontece em *A Mandrágora*. O objetivo do diretor, no tocante à encenação, é de fazer com que caíssem por terras verdades “eternas” e para isso, segundo ele, não adiantava fazer essa crítica por meio do processo de negação dessas verdades. Pelo contrário, Boal ressaltava a sua intenção de afirmá-las categoricamente, o que acaba dando o tom cômico para a encenação. Dialeticamente, pode-se obter a superação pela exagero da posição exposta, como é o caso aqui. O que propunha Maquiavel, e Boal tentou seguir ao máximo em sua montagem, como o próprio diz, é “a libertação do homem de todos os valores morais” (BOAL, 2013, p.90). Dessa forma, o espírito cômico da peça resulta da aceitação implícita de certas normas sociais que a personagem cômica rejeita. Daí a diferença com a crítica romântica que, “apoiando o indivíduo em sua revolta contra a sociedade, acaba sendo fiel aos caracteres cômicos, em vez de rir-se deles” (ARÊAS, 1990, p.72). Não é por acaso que o gênero cômico acabou sendo predominante nesse momento; afinal, como aponta Arêas (1990), o Brasil já nasce sob o signo da contradição do próprio mercantilismo e da relação de produção e sua interdependência entre o trabalho livre e o trabalho escravo. Esta contradição, como já apontamos, resalta o caráter de “modernidade sem modernismo” da nossa sociedade. Por fim, em um momento de discursos contraditórios que colocavam em um mesmo bloco o amor fraternal e misericordioso, pregado pela igreja em suas “marchas por Deus e a Família”, e a agressão moral e física a indivíduos que não cabiam nessas categorias aceitáveis pela burguesia, nada melhor que a comédia para escancarar esses disparates.

3.5 O melhor Juiz, O Rei, o caráter popular do Arena e seus impasses no interior do sistema capitalista de produção

O melhor Juiz, o Rei, foi escrita pelo espanhol Lope de Vega no começo do século XVII e é considerada como um clássico do teatro barroco espanhol. A peça pertence ao chamado Século de Ouro do teatro espanhol, e foi encenada pelo Teatro de Arena durante a fase de *Nacionalização dos Clássicos*, mais precisamente em 1963. A intenção do grupo, por meio de sua encenação, segundo Boal (1979), era questionar a justiça instituída pelo rei. A peça foi levada às ruas, às fábricas e ao campo; foi apresentada para estudantes, domésticas, crianças e desempregados com a finalidade de desmistificar alguns valores tomados como universais. Joana Foom comenta que na ocasião da primeira encenação de *Melhor Juiz, o Rei*, Boal demonstrara insegurança, no sentido de que não sabia se o público compreenderia a proposta crítica da montagem. Isso pode ser explicado pelo fato

de que a primeira montagem da peça foi realizada em São Paulo e teria sido, segundo seu depoimento, um verdadeiro fracasso de público e de crítica.

A peça fora adaptada por Boal e Guarnieri, e seu objetivo era estabelecer o diálogo crítico com a luta dos camponeses por terra. Para tanto era necessário que o Arena, mais precisamente Boal, interferisse no texto de Lope de Vega colocando o camponês, ao invés do monarca, como o agente da justiça a ser praticada” (BETTI, 2011, p.28). Ledesma (2008), em seu livro para a *Coleção Aplausos* sobre Joana Fomm, nos conta, através dos testemunhos da atriz, que logo após a pré-estreia da peça em São Paulo, o grupo viajou para o Nordeste com apresentações nos Estados de Pernambuco, Paraíba e Bahia, sempre em feiras, praças públicas, adros de igreja e outros locais amplos, sem acústica, camarim, nada.

Joana Foom faz um instigante relato sobre a apresentação do grupo do Arena no Recife durante o governo de Miguel Arraes. É importante ressaltar que a peça tinha sido pensada para dialogar com as lutas das Ligas Camponesas e para ser encenada pelo Movimento de Cultura Popular em viagens que seria feitas ao Nordeste. Bom lembrar que um ano antes, em 1962, Nelson Xavier, então integrante do Teatro de Arena de São Paulo, em parceria com o Teatro de Cultura Popular (TCP) e o Movimento de Cultura Popular (MCP), levava a peça *Mutirão em Novo Sol* – lá encenada como *Julgamento em Novo Sol* – para o Recife e para a Bahia, dando mais um passo no diálogo estabelecido entre os movimentos culturais representados pelo Arena de São Paulo e o MCP de Pernambuco. Segundo Neiva (2015, p.114), as montagens históricas de *Mutirão* realizadas pelo Teatro de Arena no Nordeste marcaram o “pensamento sobre o teatro de participação social no período”. Primeiro, porque a peça retratava os conflitos dos camponeses e sua luta pelo direito à terra e ao trabalho; segundo, porque era encenada pela perspectiva do camponês e para os camponeses, que lotavam os teatros e participavam ativamente da cena. Possivelmente essa peça teria influenciado Boal a adaptar o texto de Lope de Vega com o objetivo de encená-lo também naquele ambiente, como veremos mais adiante.

A adaptação da peça privilegiou o seguinte enredo⁵⁵: Sancho e Elvira são camponeses apaixonados e vivem durante o Sistema feudal europeu. Sancho pede a mão de Elvira a seu pai, D. Nuño, que aceita de bom grado a união por aquele ser um rapaz honrado, mas diz ser preciso consultar o senhor de todas aquelas terras, D. Tello, para que este também permita o casamento. Era D. Tello o designado para estabelecer a justiça em todo o feudo, sendo representado em cena como um senhor de muito bom coração e que, além de autorizar o casamento de Elvira, presenteia os noivos com ovelhas e vaquinhas para o seu sustento:

⁵⁵ Para as análises que se seguem nos apoiamos em textos críticos do próprio Boal, bem como na adaptação do Arena da peça *O melhor juiz, o Rei*, em espanhol, que chegou até nós por intermédio de Cecília Boal, a quem agradecemos.

Nuño: y que sirva esta lección: aprende que el poderoso siempre tiene corazón. Cuanto más rico el hidalgo, más se torna dadivoso, más ayuda a ser dichoso a su vassalo fiel. Sólo los ricos y Dios moran en las alturas. (BOAL, 1963, p.12)

No entanto, o conflito se dá no dia do casamento, quando D. Tello se encanta com a beleza de Elvira e decide raptá-la para satisfazer seus desejos, mesmo contra a vontade dela. Ele usa o argumento de que é um direito seu e a justiça estaria do seu lado. Após o rapto, Sancho decide pedir ajuda ao Rei, designado, por seu cargo, a fazer justiça, graças à intervenção divina que o preparou para exercer essa função, sendo suas decisões as mais justas. O rei até se interessa em ajudar o camponês; no entanto, é lembrado por seu fiel escudeiro de que a

justicia debe ser hecha atendiendo as las cualidades de las personas implicadas. No puede haber una sola pesa ni tampoco una sola medida, para los méritos y los delitos, favores y agravios de nobles y vagabundos. Débese tomar en cuenta, la diferencia que el destino, la fortuna y la naturaleza pusieran entre unos y otros. Existen dos verdades, y también dos justicias se hará. (BOAL, 1963, p.27)

Fica claro, pela fala do seu escudeiro, que o Rei deve governar de forma sábia, já que o reino está sofrendo ameaças e não pode perder nenhum aliado por conta de um camponês. Na sequência, que nos interessa especificamente por ser a parte na qual o diretor do Teatro de Arena mais interferiu, Polayo, amigo de Sancho, que representa o personagem cômico, percebe esse movimento e diz a Sancho que não adianta esperar a iniciativa do rei, porque este nunca entraria em embate com D. Tello por conta dele. É nesse momento que Sancho percebe a realidade a respeito da justiça feita por intermédio do rei:

Sancho: Ay, que tonto he sido yo. Que perfecto imbécil, crédulo, pues ahora veo claro que es inútil pedir justicia al poder contra el poder. Si Alfonso es el Rey de España, Tello es el de Galicia; en lucha uno contra outro, quien siempre pierde es el pueblo, ya que dividen la justicia teniendo una em cada mano. De nada sirve esperar. (BOAL, 1963, p.30)

Por conta disso, os dois decidem fazer a sua própria justiça, e a cena abre espaço para um processo de julgamento no sentido brechtiano - ou seja, um julgamento em que o ponto de vista das partes fica explícito, assim como a injustiça e a violência radicadas na lei e em sua utilização, como apontou Boal (1979) a respeito da peça. É Polayo quem vai tomar a iniciativa a respeito daquele ato de injustiça. Veste-se então de Rei e dá início a um julgamento público, em que a justiça é vista a partir de duas perspectivas, a do noivo camponês e a do senhor, de modo que o contraste deixa evidente a contradição e o abuso da lei, que se volta sempre para os interesses das classes dominantes. Polayo explica que, segundo o código de honra, Sancho não poderia mais se casar com Elvira por ela não ser mais donzela e, por isso, ele condena o nobre senhor a casar-se com ela - deste modo, o estupro seria punido pelo casamento do nobre com uma plebeia. Boal (1979) conta que, em alguns espaços em que essa peça foi encenada, durante esse julgamento ocorria um

alvoroço na plateia, que não aceitava essa decisão. No entanto, nesse momento Polayo intervinha e proclamava a segunda justiça, a do camponês, que recebia o direito de cortar a cabeça do nobre para “puni-lo pelo exercício de um direito que os camponeses não lhe reconheciam” (BOAL, 1979, p.30). Assim, Elvira ficaria viúva e herdaria metade dos bens do senhor feudal.

No que toca as mudanças realizadas pelo dramaturgo, fica evidente o caráter transgressor da interpretação de Boal a respeito dos clássicos encenados pelo Arena. A peça de Lope de Vega, escrita no começo do século XVII, apresenta características predominantemente barrocas e Boal, ao encená-la, subverte a sua forma com finalidade didática. Ao modificar o texto, ele rompe com o núcleo do drama barroco, que se constitui pela ideia de soberania do rei como figura apta a representar a história. O rei, no drama barroco, “segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro” (BENJAMIN, 1984, p.88). E assim se estrutura a peça de Lope de Vega, na qual é o rei quem dá a cartada final e decide a melhor justiça: D. Tello será morto por ter abusado de Elvira e ela, então, se casará com Sancho.

Como podemos observar, as duas peças tem o mesmo final, punindo o senhor feudal. No entanto, é significativo para a nossa abordagem sobre a fase da encenação dos clássicos no Arena saber que Boal tinha consciência que não era apenas o conteúdo que estava sendo questionado por meio daquela encenação, mas também a forma. Ao negar a justiça ao rei, a encenação adere à perspectiva dos explorados e mostra o quão contraditório é imaginar que aquele que detém o poder vai tomar alguma atitude em defesa do trabalhador, como ficou evidente na fala de Sancho, transcrita acima. Como veremos, essa mudança determina um rompimento com a opção formal do drama barroco e, ao mesmo tempo, também não admite soluções do drama burguês - que apontaria para a razão do indivíduo livre.

Para Benjamin, o barroco está fundado no conceito de soberania, em evidência no século XVII. Esse conceito se vincula à certas concepções do direito constitucional que puderam se desenvolver com mais entusiasmo com o fim da teoria teocrática. Segundo Hauser (1998, p.458), a vitória do absolutismo, com sua “política de mão forte”, foi moldada graças à intervenção da burguesia, que sempre necessitou de paz interna para prosperar. O barroco é fundamentado pelo ideal de estabilidade completa (no plano militar, científico, artístico e eclesiástico) e se mantém devido à sua promessa de garantir uma comunidade próspera em todos os sentidos. Trata-se de um mundo obcecado pela ideia de catástrofe, que aparece, segundo Benjamin, como antítese ao ideal de restauração. Portanto, o rei não representa apenas a conquista de um triunfo antigo, mas se constitui como alguém designado, pelo poder de Deus, a cumprir um importante papel aqui na terra: de

manutenção da ordem⁵⁶. No entanto, por ser homem, ele também representa o conflito barroco entre o divino e o humano e, nesse sentido, é o momento de indecisão daquele que se sobressai no drama barroco. É função do rei, como tirano, restaurar a ordem, nem que para isso tenha que substituir as incertezas da história pelas leis de ferro que o convém.

A peça de Lope de Vega apresenta o rei como alguém imbuído da missão de fazer justiça. No entanto, mesmo que essa justiça venha a beneficiar o camponês, fica claro, pelo desenvolvimento da peça, que a ordem de matar D. Tello e entregar Elvira a Sancho se dá em decorrência daquele ter desobedecido a uma ordem dada pelo representante de Deus na terra, e não por ser justo puni-lo por ter abusado de Elvira e a tirado de Sancho. No segundo ato, o rei envia uma carta a D. Tello ordenando que ele devolva Elvira, que está como prisioneira em sua casa, mas o Senhor feudal, ao recebê-la, nega-se a cumprir as resoluções do rei. Esse é o motivo que faz com que o rei vá até o feudo; sua intenção é fazer com que suas leis sejam cumpridas. O fato é que a justiça, nesse caso, não é estabelecida a partir do ponto de vista do camponês, e sim do rei, pois ela se estabelece devido ao desrespeito do senhor de terras em relação ao poder absoluto do monarca. Nesse sentido, a peça de Lope de Vega traduz, em sua forma, toda a concepção conservadora que envolve o barroco.

Ao lermos a adaptação do Arena descrita acima – infelizmente sem poder saber como ela era, de fato, encenada, o que traria uma nova dimensão para o estudo –, facilmente constatamos a superação das formas estabelecidas, em sentido épico-dialético. A principal mudança orquestrada por Boal é que, em sua adaptação, não é o rei quem faz a justiça, mas um camponês amigo de Sancho, Pelayo. Para isso, a personagem do rei ganha outra dimensão na peça: ao mesmo tempo em que o rei deve confortar o camponês que veio lhe pedir justiça, garantindo assim o seu poder, ele também é lembrado, por meio da figura do Conde, de que não pode perder o apoio do senhor feudal, já que este é imprescindível para o bom andamento do seu governo. Na fala desse personagem é revelado o verdadeiro papel da justiça burguesa, que se diz imparcial e neutra, mas que na verdade se constitui como garantia da preservação da propriedade privada e, por isso, precisa de acordos para a manutenção de sua soberania. Essa visão está centrada em um conceito de justiça que *“nada mais é senão uma expressão da concepção jurídica dominante ou, mais precisamente, da concepção burguesa do mundo, em cujas garras nossa própria inteligência não apenas ainda se encontra, como também é tentada a aprisionar as massas proletárias”*. (STUTCHKA, 2000). Esse papel de conciliador, desempenhado pelo rei, em algum grau lembra as críticas ao Partido Comunista Brasileiro por sua política de conciliação com a burguesia – que, como diz Iná C. Costa

⁵⁶ Segundo Hauser (1998), na Espanha, a ideia de monarquia estava intimamente vinculada à ideia católica. É da força divina que se estabelece a soberania do governante.

(1987), já em 1955 agia em defesa da "burguesia nacional" –, que pensa a revolução como algo ponderado em uma cúpula, “revolução pacífica”, e não como fenômeno da massa trabalhadora.

Portanto, Boal discute, com a sua reinterpretação da peça, alguns problemas ligados à contrarrevolução brasileira e coloca a personagem, representante do trabalhador camponês, como sujeito da sua história. Pelayo, que se veste de rei e ocupa sua posição para fazer justiça, integra uma galeria extensa de personagens cômicos no Brasil, tendo algum parentesco com o Zé da Silva de *Revolução na América do Sul*. Pelayo é responsável pela comicidade da peça e, também, por sua agudeza crítica: de fato, essas duas qualidades estão imbricadas uma na outra, pois expõe ao ridículo a suposta neutralidade e naturalidade de uma dada estrutura de poder. Isso se vê, por exemplo, na cena do casamento de Sancho, quando ele se senta na cadeira de D. Tello e este em seu colo, o que arranca gargalhadas da plateia. Fica explícita a relação de poder que Pelayo não aceita: mesmo sem ter plena consciência das condições a que está submetido, ele não acha justo ter de ficar de pé, durante a cerimônia, para que o senhor feudal pudesse se sentar. Dessa forma, a peça se alinha a uma tradição que, por meio da comédia, rompe com as relações de hierarquia impostas pela classe dominante. Em um momento de ascensão das formas de repressão, o cômico toma espaço com a finalidade de se desviar daquilo que é norma oficial, como aponta Bakhtin (2013).

Sendo assim, não é por acaso que a personagem escolhida por Boal, em sua adaptação, para representar a justiça da classe trabalhadora seja exatamente o personagem cômico. Com essa decisão, o diretor rompe com a forma do drama barroco e também se distancia do drama burguês, este marcado por personagens idealizadas e donas do seu destino. É bom lembrar que fica claro nessa peça que não se trata de alguém com condições intelectuais e um papel social de destaque que represente a justiça dos camponeses; são eles próprios que vão impor a sua justiça, o que é muito pertinente para a compreensão de que a revolução só acontece pelas mãos do trabalhador e jamais por um representante deste. Ao fazer isso ele permite um maior diálogo com o seu espectador, além de agir de forma didática ao revelar o real papel das leis no âmbito de um estado de classes, em que a justiça também se constitui como uma justiça de classes, mas sob a máscara de uma justiça independente e neutra. Daí que temos, no país, uma população condicionada a não questionar esse tipo de justiça, o que contribui, por exemplo, para que os massacres ocorridos durante a ditadura militar não sejam questionados.

Portanto, por meio dessa adaptação, Boal mostra que devemos nos manter alertas contra o enunciado da forma. A forma burguesa, por ser dominante, tem um enunciado formal ideológico que não é visto. Boal quer tanto mostrar o clássico vivo *contra ele mesmo*, afinal a peça de Lope de Vega servia à manutenção da monarquia e da aristocracia, e isso precisa se tornar em emancipação crítica. Como clássico atemporal ele opera por trás de nós, como também a forma do drama

burguês. Essa é a operação formal de desmonte na peça de Boal. Daí se entende que ele tenha mantido o título, que traz o burguês ávido por conhecer o famosíssimo Lope de Vega, mas faz uma peça em que o melhor juiz é o camponês. Ele atrai pelo título, pelo que promete, e subverte a expectativa tendo em vista as condições atuais do Brasil e, também, da operação do conceito de clássico, agora subvertido para poder voltar à vida. Boal explica que sua intenção com a peça era de mostrar à população e, principalmente, aos camponeses que a justiça é feita conforme o ponto de vista a que ela se aplica, dos exploradores ou dos explorados. Sua tese é a de que apenas com o fim da divisão de classes é que a justiça se tornaria única, de fato, igualitária.

Vale destacar ainda, que a forma escolhida por Boal, o teatro tribunal, também estava presente na peça *Mutirão em Novo Sol*, na qual o diretor teve participação como coautor, junto com Nelson Xavier. A peça, encenada entre os anos de 1961 e 1962 em diversas reuniões e Congressos de camponeses, como ressaltamos, tem como fio condutor de sua fábula um tribunal em que trabalhadores do campo e latifundiários discutem a posse de terras no município de *Novo Sol*. Aqueles se sentem injustiçados por terem limpado as terras do proprietário e agora, quando estava pronta para o plantio de alimentos para a subsistência de suas famílias, eram simplesmente tocados da fazenda sem o pagamento por seu trabalho e sem o cumprimento do trato. A peça tem início em um tribunal onde Roque, o camponês agitador, está sendo julgado por ter incitado os outros camponeses a tomarem a terra de Porfírio. Durante a cena do tribunal, as testemunhas vão dar sua versão dos fatos, são encenadas por meio do recurso do *flashback*. Observa-se claramente uma instância narrativa em cena; cada cena da luta entre os camponeses e o latifundiário é vista por uma perspectiva, seja do oprimido, pelo testemunho dos camponeses, ou do opressor Porfírio. Esse reitera que suas terras têm documento e que, por isso, a justiça só pode estar ao seu lado, inclusive justificando seus atos abusivos.

De fato, ao longo da peça observamos o papel da justiça burguesa, que como já apontamos tem como principal objetivo a manutenção da ordem pelo direito da propriedade privada. Mesmo que o juiz em determinados momentos se compadeça dos colonos e mostre que não aceita os subornos do coronel, fica evidente que ele nada pode fazer contra as leis da propriedade das terras e que estas estavam do lado do proprietário. Os colonos, ainda que resistentes, contam que procuraram o juiz por três vezes sem que seus problemas fossem solucionados. Afinal, os camponeses não tinham qualquer documento do acordo estabelecido entre eles e o latifundiário e, diante disso, a justiça não tinha como agir a favor dos camponeses. Por conta disso, eles decidem saquear o armazém do coronel Porfírio, com a justa finalidade de suprir suas necessidades básicas - afinal de contas, seus filhos estavam morrendo de fome e o coronel os privava de qualquer mantimento que a terra oferecesse.

Ao final do julgamento temos a condenação de Roque à prisão, restando a este uma única opção para que conquistasse sua liberdade. Para ficar livre, Roque teria que instruir os lavradores a sair das terras que permaneciam ocupadas. A peça termina com a seguinte fala de Roque:

Eu já fui condenado, mas não perdemos a luta. Os lavradores sabem que a terra é deles e de mais ninguém. Eu sei o que é a cadeia, sei quanta pancada vou levar; sei quanta fome vou passar; sei quanta sede vou sentir. Eu sei de tudo, e os lavradores também sabem que estão juntos e que juntos ninguém pode com eles. Vocês sabem que não podem destruí-los. São eles os que trabalham e, se eles não existisses, vocês tinham que trabalhar, tinham que pegar no cabo do guatambu e o juiz tem mãos finas, o delegado e o coronel têm mãos por demais de finas. Vocês sabem que sem nós vocês não existiam. A lei me condenou e a lei é certa e justa; mas é certa e justa para quem a fez. Nós ainda não fizemos a nossa lei. E quando fizermos, a nossa lei também será certa e também será justa. Mas as duas não são iguais. A de vocês é a lei de quem explora; a nossa é a de quem trabalha. A de vocês me condena; a nossa me há de libertar. A nossa lei há de libertar todos os trabalhadores do mundo. Senhor Juiz, senhor Representante, essa gente não para nunca. (XAVIER; BOAL, 2015, p.80)

Por meio dos relatos da camponesa Aurora ficamos sabendo da movimentação dos trabalhadores em torno de uma União que se estabeleceria entre os lavradores da fazenda, organização essa que culmina em uma Ata escrita de forma coletiva e que pretende criar leis próprias dos colonos.

Sem dúvida, o recurso de teatro tribunal utilizado por Augusto Boal na adaptação de *O Melhor Juiz, O Rei* e, antes disso, por ele e Nelson Xavier em *Mutirão em Novo Sol*, está inserido em uma tradição de *agitprop* soviético e alemão que se desenvolveu nas primeiras décadas do século XX⁵⁷. As duas peças apontam para a abertura do diálogo com a luta dos camponeses e, mais do que isso, pressupõem a participação destes no espetáculo, principalmente porque eles viam seus próprios conflitos sendo representados em cena e sentiam-se convidados a dar suas opiniões sobre o desfecho das situações. Vale destacar que esse modelo foi mais tarde desenvolvido por Augusto Boal e difundido por meio da técnica do Teatro Fórum. Costa entende que o Teatro Fórum⁵⁸ tem sua ancestralidade no *agitprop*, mas lembrando que o mais importante nessa relação não é provar se Boal tinha ou não conhecimento desse tipo de processo, mas sim sua tarefa de “incorporar às lutas

⁵⁷ Segundo Costa (2012), o processo de agitação por meio do tribunal é concebido da seguinte forma: é encenado um tribunal a partir de um crime imaginário no qual réu, promotor, defensor e juiz fazem parte do elenco e as testemunhas e o júri são convidados da plateia. O promotor apresenta o crime e seus detalhes, enquanto o defensor apresenta os argumentos em defesa do réu. A partir deste momento a plateia pode intervir como testemunhas.

⁵⁸ A técnica do Teatro Fórum consiste na quebra dos limites entre o palco e a plateia, entre os atores e o público, por meio da possibilidade dos espectadores entrarem em cena no lugar dos personagens que eles julguem oprimidos, dando a sua opinião por meio da ação desses personagens e sugerindo uma estratégia para a resolução dos problemas de opressão enfrentados no cotidiano. Ao propor a quebra da barreira entre palco e plateia, Boal procura romper o caráter meramente ilusório do teatro. Sua proposta busca a construção de um teatro que possa divertir ao mesmo tempo que ensina, que possa emocionar mas não alienar, que seja capaz de envolver uma comunidade na discussão de seus problemas de forma diferente das costumeiras assembleias, em que poucos participam ou têm o direito à voz. (ROCHA et al., 2015, p. 135)

presentes toda e qualquer informação que possa ser útil a este mesmo avanço” (COSTA, 2015, p.152).

Surgido no bojo na guerra civil, a função do teatro do *agitprop* soviético era exclusivamente política, sendo sua finalidade contribuir para a construção do poder soviético. Patrocinado pelo Estado, seu principal objetivo era conquistar adeptos para a causa revolucionária, combatendo diretamente, no plano simbólico, o imperialismo e a burguesia. Segundo Costa (2012, p.4), esses artistas, militantes do partido bolchevique ou integrantes do Exército Vermelho, “estavam vinculados ao programa político da revolução e definiam suas prioridades a partir dele”.

Segundo Costa (2015), essa modalidade de representação de julgamentos adotada pelo *agitprop* está localizada nos anos da Guerra Civil e tem relação prática com a organização do Exército Vermelho. Havia necessidade de treinar os soldados para “a instauração de processos efetivos de julgamento imediato de companheiros que praticassem atos inaceitáveis por um exército revolucionário” (COSTA, 2015, p.149). A fim de contextualizar aquele movimento, Costa explica que suas ideias eram pautadas pela democratização da relação entre soldados e comando, de modo que caberia aos soldados o julgamento de delitos militares no ato da denúncia. Para isso o Exército precisou criar regulamentos que definiam os atos contrários à ordem revolucionária, bem como foi necessária a instauração de novas instâncias de julgamento de atos de quebra da disciplina dos soldados. Costa (2015) cita alguns tópicos desenvolvidos pelo Exército Vermelho que nos ajudam a compreender as bases práticas que regiam o teatro tribunal do *agitprop*:

1) O senso de justiça revolucionária se forja na própria fornalha da luta. Por isso não pode ser previamente codificado. (...) O mesmo ato tem diferentes significados em diferentes momentos e o tribunal revolucionário é sempre um instrumento de defesa das conquistas e dos interesses da revolução em condições transitórias; 2) a justiça revolucionária, incluída a militar, não usa a máscara dos direitos iguais para todos (que não existem nem podem existir numa sociedade de classes). A justiça revolucionária se proclama abertamente um órgão da luta da classe trabalhadora contra seus inimigos burgueses, por um lado e, por outro, contra os violadores da disciplina e da solidariedade nas fileiras da própria classe trabalhadora. Justamente por ter importância *educativa* imensa; 3) o tribunal revolucionário deve ter ideia clara da sua importância e assegurar que sua decisão, além de punir um ato específico, contribua para a educação revolucionária. É por isto que a *formulação da sentença* tem importância máxima. Os nossos tribunais, inclusive os militares, são constituídos por operários e camponeses que, via de regra, fazem muito bem o trabalho e formulam sentenças inteiramente de acordo com os interesses da revolução. Mas não têm educação formal e por consequência redigem as sentenças de modo imperfeito e às vezes completamente desastrado. É necessário que, ao redigir a sentença, o júri tenha em mente não apenas o caso, mas a ampla massa de soldados, operários e camponeses. Uma sentença deve ter caráter de agitação: ela deve ao mesmo tempo dissuadir uns e estimular a confiança e a coragem em outros (COSTA, 2015, p. 150-151).

Posteriormente, Brecht e Piscator, influenciados por essa modalidade de julgamento utilizado pelo *agitprop*, desenvolveram práticas de teatro tribunal, o que possivelmente chamou a atenção dos jovens do Arena, que a essa altura já estavam bem à vontade com o teatro de Brecht e de Piscator, como o próprio Boal já indicara em muitos dos seus depoimentos. Brecht tinha a “intenção de apresentar um palco científico capaz de esclarecer o público sobre a estrutura social e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora” (ROSENFELD, 2011, p.148). Brecht a entende como fonte primeira e principal do prazer, que está ligado indissolavelmente ao prazer em aprender. Ele trata, em seu *Pequeno Órganon para o teatro*, justamente dessa questão; a tradução da diversão pelo consumo acrítico de mercadorias, de modo compulsivo, é uma limitação do conceito. Portanto, tanto para Brecht como para Boal a visão de palco científico não se vê dissociada da possibilidade da aprendizagem prazerosa, e não se limita a um conceito estanque de ciência.

Tendo em vista sua proposta, Brecht investe em diferentes procedimentos artísticos que dificultam qualquer pretensão de classificação de sua obra. Um exemplo disso é a constante elaboração, em suas peças, de cenas de julgamento, em que a tensão se coloca entre o mostrar e o julgar:

A “moral” mostrada por uma situação parabólica ou exemplar nos pede que elaborem nosso julgamento, sentemo-nos e consideremos reflexivamente como Brecht tão frequentemente gostava de descrever o seu teatro dos trabalhadores, ou ela simplesmente nos apresenta o julgamento pronto e, na melhor das hipóteses, pede-nos que julguemos o julgamento, se ele foi o mais sábio ou o mais apropriado. (JAMESON, 2013, p.164)

Para Jameson, esse método que envolve o julgamento passa por uma inevitável questão política e de classe. Essas questões fazem parte de um bloco maior, desenvolvido por Brecht, que prevê “ataques à estrutura legal e intelectual do próprio sistema” (JAMESON, 2013, p.164). Em um contexto em que termos como “democratização” se tornaram propriedade privada de alguns políticos, Brecht reinventa a “fórmula” do julgamento a fim de dar voz aos excluídos legalmente e intelectualmente. Um exemplo do uso desse recurso por Brecht pode ser encontrado em sua peça *A exceção e a regra*, de 1930. Nessa peça o direito é usado de maneira ideológica – marcado pela sociedade de classes que o determina – e está a serviço dos dominantes, para a manutenção “legítima” do seu poder. Devido ao fato da peça em questão ter sido encenada pela *Escola de Arte Dramática* de São Paulo, sob a direção de Alfredo Mesquita, em 1956, podemos sugerir que Boal já havia entrado em contato com esse recurso didático brechtiano. Dessa forma, ao se apropriar do recurso do julgamento em *O melhor juiz, o Rei*, ele tem o intuito de revelar as contradições desse processo a partir de duas perspectivas, uma que parte do dominante e outra do dominado.

Essas questões se evidenciam ainda mais se pensarmos no momento histórico em que essa peça foi produzida. Um momento no qual, embora imediatamente posterior à abertura política propiciada pelo governo João Goulart, se intensificava o medo da classe dominante em relação a uma intervenção comunista. Como resultado desse sentimento, observa-se, naquele instante, a ativação das contradições dessa classe para a manutenção do poder. Como disse o próprio Boal, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 9 de outubro de 1963: “A modificação do desfecho foi motivada pela circunstância de que não acreditamos numa justiça imutável. Quisemos evitar que D. Telo se definisse apenas como vilão e, se fosse bom, tudo estaria no melhor dos mundos”. Para isso, a ideia de Boal para a encenação era que o ator fizesse o público visualizar as normas do comportamento nas atitudes e gestos das personagens, mecanizadas. Dizia ele. “No cotidiano a gente se mecaniza na maioria dos gestos. Quis que o espectador surpreendesse esse comportamento inautêntico viciado, da mecanização rotineira”.

Para realizar esse projeto, além das mudanças na estrutura do texto dramático, Boal visa fugir da encenação realista e propõe, no palco, a desnaturalização dos processos sociais, a começar pela atuação das personagens em cena. Logo, ao fugir do realismo, as personagens acabam propiciando uma reflexão a respeito da visão de homem burguês autônomo e livre pregado pelo capitalismo, mostrando que, na verdade, essa liberdade é aparente e regulada por forças alienantes, que podem ser relacionadas à alienação do trabalhador em relação ao produto do seu trabalho a partir dos processos de industrialização que remontam ao início do século XVIII. A função de Boal é a de revelar essas forças, a começar pelos comportamentos humanos, mecanizados, como ele mesmo ressalta. Ao destacar essas possibilidades de encenação, Boal avança na sua pesquisa para uma dramaturgia épica, no sentido de descortinar as relações sociais, evidenciando os processos alienantes em que o sujeito está inserido.

Essa perspectiva de Boal a respeito da encenação ajuda a compreender a sua visão de arte popular para um espectador que não estivesse entre o povo, mas que também participasse desse processo de alienação. Ele situa essa peça entre as peças em que o conteúdo social e de crítica estão implícitos em cena e ajudam a desvendar os mecanismos de injustiça a que a sociedade como um todo está submetida. Como outro exemplo desse tipo de encenação que visava também um público dito “burguês” temos a peça de Brecht *O círculo de Giz Caucásiano*, em que há, segundo Boal, uma relação clara entre a discussão sobre a maternidade do menino e a posse de terras, sendo elas, por direito, de quem as fez produzir e não daquele que exhibe o seu título legal de posse. Como se percebe, tentamos buscar o diálogo vivo e produtivo da obra de Boal, em situações brasileiras dadas, com o teatro de Brecht, sejam seus textos teóricos como suas peças. Essa perspectiva também nos ajuda a compreender, de modo mais claro, o seu modo de apropriação do teatro

brechtiano. Segundo Maria Silvia Betti (2011), essa etapa de trabalho do teatro de Arena (a nacionalização dos clássicos) não se distanciava do objetivo de sua fase anterior, de representar o “popular”. No entanto, ela se diferenciava por sua proposta de fazê-lo através de textos clássicos do repertório do ocidente. “O objetivo era o de flagrar o caráter “popular” presente na dramaturgia de diferentes épocas e contextos históricos” (BETTI, 2011, p.27).

Para Augusto Boal (1979), o Teatro Popular, ou teatro feito do povo e para o povo – e povo, segundo ele, era formado por aqueles que alugam sua força de trabalho, por exemplo, operários e camponeses, e, ainda, aqueles que estão a eles ligados de alguma forma – deveria ter como principal fundamento a clareza e a objetividade, atingindo o espectador sem rodeios ou mistificações. Isso porque, para Boal (2013), a relevância do teatro estava no seu poder de revelação, seguindo uma linha bem brechtiana de desnaturalização dos processos sociais.

É importante frisar que, ao longo de sua vida, essa questão do caráter popular do teatro ganhará contornos bem mais complexos. Nesse momento, Boal acreditava que a arte popular era aquela que tinha a missão de revelar as dinâmicas sociais e desmascarar as estruturas que mantinham o poder nas mãos da burguesia. No entanto, isso aconteceria sem que houvesse o rompimento com os limites do teatro tradicional e sua relação ator *versus* público, ainda que estes fossem críticos e reflexivos; essa será a posição que vai levá-lo a desenvolver o Teatro do Oprimido, momento em que o conceito de arte popular vai tomar outras dimensões, com o espectador indo para a cena e assumindo o seu papel de sujeito histórico no palco. Boal tinha consciência – e daí o nome *Estética do Oprimido*, que tem relação direta com a *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire⁵⁹ – de que o Teatro Popular era aquele em que os meios de produção necessariamente deveriam ser transferidos ao povo.

No entanto, nessa fase de *Nacionalização dos Clássicos*, como foi dito, Augusto Boal ainda objetivava – com atores em palco encenando para uma plateia – a transferência de conhecimento ao povo, de forma a armá-los para a luta contra os meios simbólicos dominantes, propagados pela indústria cultural. Não seria, evidentemente, uma transferência mecânica, instrumental de algo dado, mas a construção a partir do questionamento dos pressupostos sociais e estéticos esposados por determinados grupos e classes sociais; em suma, tratava-se de um processo de aprendizado. Ele definiu, posteriormente, nos anos 1970, quando se encontrava na Argentina, exilado, três categorias

⁵⁹ Paulo Freire, em sua *Pedagogia do Oprimido*, aponta que a libertação dos oprimidos, inevitavelmente ocasiona à libertação dos opressores, sendo que essa libertação só é possível realmente pelas mãos dos oprimidos, já que os opressores, na tentativa de justificar ou minimizar sua ação de opressão, acabam influenciando de forma mais decisiva sobre elas. Então, para ele, só o oprimido tem consciência da sua situação a ponto de se libertar e libertar o opressor. Para isso, é imprescindível que seja eliminada a relação de hospedagem existente entre o oprimido e o opressor, que acaba influenciando na não tomada de decisão daquele.

de teatro popular. Para isso, usou como exemplo os trabalhos desenvolvidos pelos CPCs e pelo Teatro de Arena, principalmente na fase que agora estudamos. A seleção e divisão dos trabalhos daqueles grupos em três categorias corresponde a um estudo da perspectiva desenvolvida por cada espetáculo. Para Boal, o Teatro Popular podia ser feito a partir da perspectiva do povo, ou, também, pela perspectiva dos senhores.

O mundo pode ser visto e apresentado de duas maneiras: uma procura consolidar as relações sociais existentes, procura mostrar que após tantos séculos, finalmente, os homens chegaram ao melhor sistema possível, isto é, o sistema atual, onde os senhores possuem as terras, os meios de produção e onde os homens trabalham, sob a aprovação de Deus. A outra maneira de ver a realidade é mostrá-la em permanente transformação, mostrar suas contradições e o movimento dessas contradições em direção à libertação dos homens. Mostrar que o homem é escravizado ao trabalho, aos hábitos, às tradições – que tudo é modificável, que tudo é por nós transformável. E tudo está sendo transformado – muitas vezes, por baixo das aparências. (BOAL, 1979, p.25)

A primeira categoria por ele discutida é chamada de *Teatro feito do povo para o povo*. Nesse Teatro o ponto de vista é do povo e tem como destinatário o próprio povo. Tratava-se dos “espetáculos feitos em geral para grandes concentrações de trabalhadores, nos sindicatos, nas ruas, nas praças, nos circos, nas associações de amigos de bairro” (BOAL, 1979, p.25). A segunda categoria é a do *Teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo*. Para Boal, essa categoria discute a necessidade de que o teatro sob a perspectiva do povo chegue até aqueles que se dizem burgueses, mas que na verdade não passam de explorados dentro desse sistema que defendem por estarem imersos nos meios de informação e divulgação burgueses. Essas duas categorias estão alinhadas à segunda perspectiva apresentada na citação acima; já a próxima deriva da primeira perspectiva. Essa terceira categoria é a do *Teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo*. Trata-se do teatro patrocinado pela burguesia, que só é de fato popular em sua aparência, e que serve para a cooptação do povo para a ideologia da classe dominante. Boal se remete, principalmente, à indústria cultural em forte crescimento naquele momento, como já apontamos. O conceito de clássico atemporal, contra o qual se insurge Boal, por si mesmo se encontra nessa terceira categoria, como objeto de cultura atemporal.

Na primeira categoria, *Teatro do povo para o povo*, Boal cita como exemplo a *Propaganda*, ou agitação e propaganda, praticada aqui no Brasil pelos CPCs: “os espetáculos teatrais tratavam dos problemas populares mais importantes e urgentes” (BOAL, 1979, p.26). Ele conta que o episódio do anjo da guarda junto a Zé da Silva, da peça *Revolução na América do Sul*, foi encenado em diversos momentos, durante as eleições, antes do discurso de candidatos nacionalistas. Também eram encenadas peças para ocasiões em que acontecia alguma polêmica em relação à política, seja ela no plano internacional ou nacional. Podia até mesmo tratar-se de algo mais específico, para uma

parcela mínima de trabalhadores, que eles levavam o teatro até o local em que a crítica produziria o efeito desejado. Portanto, sem aparelhagem refinada ou simbolismos sutis, a sua técnica era própria à sua estética: “um teatro insolente, agressivo, grosseiro” (BOAL, 1979, p.28).

O Teatro de Arena, segundo Boal, também representa essa categoria de *Teatro feito pelo povo e para o povo*. Mas Boal deixa claro que também era do seu interesse, no Arena, fazer arte de caráter popular para aqueles envolvidos ideologicamente com os valores burgueses, mas que não se serviam de suas benesses; compra e esposa uma ideologia que o explora e espolia, sem que tenha consciência disso. *O Melhor Juiz, O Rei* é um exemplo de peça que transita entre essas duas categorias. Trata-se de uma peça do *Teatro Didático* – Boal denomina assim em clara referência a Brecht, o que atesta como, nesse momento, o dramaturgo brasileiro estava muito envolvido com a dramaturgia materialista brechtiana.

Para Boal, as peças Didáticas tinham objetivos mais duradouros do que aquelas de Propaganda. Sua finalidade era didatizar a respeito de alguns temas ou processos mais complexos e, portanto, que exigiam uma abordagem mais delicada dos assuntos e dos materiais. Ele cita, como exemplo, a questão da justiça:

As classes dominantes tentam sempre impor suas ideias às classes dominadas, bem como os seus valores morais etc. Tratam de informar que a justiça é uma só, mas escamoteiam o fato de que são elas que fazem essa justiça única. Chegam mesmo às vezes a dizer que a justiça e a lei são feitas por Deus – mas esquecem-se de explicar por que misteriosa razão Deus os teria escolhido para redigir suas leis (BOAL, 1979, p.29).

Para ele, questões como essas dificilmente seriam compreendidas pelas plateias populares se explicadas tão abstratamente. Por isso mesmo o teatro seria o melhor meio para que o conhecimento fosse adquirido de forma sensorial. Quando se tratasse de um público não-popular, essas peças poderiam servir como meio, na pior das hipóteses, para revelar as contradições daquele sistema. Sobre esse caráter, Boal (1979, p.35) comenta:

É uma tarefa importante fazer teatro para o povo, - e alegre. Não menos alegre será a tarefa de oferecer à maioria silenciosa (silenciosa porque perturbada, porque não sabe o que dizer), uma opção para que fale e, falando, integre-se na luta deste século, na tarefa do homem deste momento: a destruição do lucro, da exploração do homem sobre o homem, as classes, as castas, a posse individual do que é de todos, a terra e o ar, as máquinas, os bens da vida.

Além disso, Boal apresenta outra justificativa para que peças com perspectiva popular sejam encenadas para plateias ditas “burguesas”. Segundo ele, o processo do capitalismo brasileiro não permite que a arte seja vista de forma idealizada, mas sim como mercadoria, marcando sua dependência em relação ao público pagante e ao governo. Em vista disso, outra causa para a mudança de perspectiva do Teatro de Arena a partir de 1962 está relacionada à situação econômica

vivenciada pelo teatro e pela sociedade brasileira naquele momento. Em *O elogio fúnebre do Teatro Brasileiro visto da perspectiva do Arena*, escrito em 1967, Boal (2013) reconhece os problemas vivenciados pelo teatro, bem como os seus limites diante das pressões econômicas que acabariam levando à sua morte prematura. Segundo Boal, o Brasil enfrentava uma crise financeira que acabou refletindo no notável desinteresse do público para com as questões teatrais e, por consequência, produzindo o afastamento do Estado em relação a investimentos no campo cultural que tornassem possível o barateamento dos ingressos⁶⁰.

Dias Gomes (1968), em artigo para a *Revista Civilização Brasileira*, de 1968, faz uma análise da integridade do teatro naquele momento. Para Gomes, o teatro por muito tempo se viu livre do controle a que são submetidos o rádio, a televisão e o cinema, tornando-se um dos campos mais produtivos para as lutas políticas e sociais. Isso se deve, segundo ele, aos próprios limites de disseminação de massa desse meio de produção⁶¹. No entanto, para o autor, em países como o Brasil, esse controle ficava a cargo do público – formado por pequenos burgueses – que acabava servindo como censor das peças encenadas, já que era evidente “a necessidade de agradar esse público como condição de sobrevivência” (GOMES, 1968, p.11). Essa mesma questão é tratada por Augusto Boal (1979) em seu livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, onde coloca a importância do público burguês para a manutenção das companhias de teatro em solo brasileiro. Para ele, mesmo aqueles grupos que defendiam o teatro a partir da perspectiva popular deveriam se questionar a respeito da situação brasileira, em que prevalece um

teatro profissional, sujeito aos azares do êxito ou do fracasso e em que, para subsistir, os grupos de teatro tem que contar com uma plateia burguesa ou pequeno burguesa (na forma de compra da mercadoria “teatro”) ou com o apoio dos governos constituídos nas formas de subvenções. (BOAL, 1979, p.33)

É interessante notar que essa visão do teatro como mercadoria, inevitável no sistema de produção capitalista, acabou conduzindo o Arena a uma visão mais crítica a respeito do lugar do teatro como entidade econômica dentro desse sistema, ou seja, o conhecimento da sua real dependência em relação ao mercado para a sua manutenção.⁶²

⁶⁰ Como podemos observar, não é de hoje que os grupos de teatro brasileiro, a fim de dar visibilidade e continuidade aos seus projetos, devem lutar permanentemente contra as determinações do “mercado de produtos espirituais”. Este mercado acaba atuando como censor ao definir o que se entende por arte a partir de uma concepção artística da classe dominante, portanto reacionária. Essa relação de mercado acabou determinando a transmissão de uma tradição teatral no país que, muitas vezes, não correspondia à nossa realidade social e histórica. Equívocos como esse sempre fizeram parte do nosso campo cultural e artístico; no entanto, no Brasil, no que diz respeito ao teatro, isso fica ainda mais evidente em seu processo de modernização com o projeto do TBC.

⁶¹ Essa questão nos remete a análise de Schwarz que aponta para a demora da censura perceber no teatro uma ameaça, sendo que só a partir de 1968 os artistas passam a ser sistematicamente censurados e perseguidos.

⁶² Daí ficam mais claros os limites enfrentados pelo TBC em seu processo de modernização e, ao mesmo tempo, os avanços do Teatro de Arena, inserido nesse processo, ao se dispor a enfrentar essa situação por meio de uma postura de adesão e enfrentamento. Toledo (2013), a partir do estudo de um artigo de Vianinha, *Do Arena ao CPC*, de 1962, faz uma análise de como o TBC e as Companhias modernas da década de 1950 passam a depender, para a manutenção do

Faz sentido trazer para essa discussão o conceito de estética antiburguesa, na acepção de Oehler. Em *Quadros parisienses: estética antiburguesa 1830-1848*, Dolf Oehler (1997) faz uma avaliação do papel dos artistas românticos em relação à burguesia de sua época. Há, por parte de Oehler, uma crítica à postura romântica de negação do homem burguês, já que, ao assumir tal postura, estes artistas acabavam perdendo o contato com o burguês real, e disso decorria que não reconheciam a burguesia como uma classe política. Dessa forma, ao ignorarem a burguesia enquanto classe detentora dos meios de produção por meio da exploração do trabalho assalariado, esses artistas acreditavam que qualquer um poderia assumir as feições de burguesia, até mesmo o proletariado. Contra essa postura, Oehler faz uma análise da produção artística de Baudelaire, por meio do conceito de *estética antiburguesa*, o qual pressupõe que

o artista/escritor oriente sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária – a obra será como que ‘maquiada’ para ela – e alvo – se possível, sem que ela própria o perceba. ‘Alvo’ significa vítima em efígie, sendo que a condenação – levada a cabo simplesmente pela exposição – é feita com vistas a um outro público, ainda não visível ou localizável, a que Sartre chama *le public virtuel*. (OEHLER, 1997, p.15)

Oehler defende que, por meio de sua produção estética, Baudelaire também cumpria a missão de trazer os artistas românticos e seu público de volta ao nível dos fatos. Era necessária uma estética que fizesse jus à realidade e o primeiro passo para se permanecer fiel à realidade, segundo ele, seria por meio da “percepção das modificações radicais nas condições de produção de arte e os estudos do mercado e da dialética em que este envolve o artista” (OEHLER, 1997, p.47).

A título de exemplo, podemos recorrer ao poema em prosa de Baudelaire *A perda da Auréola*, em que o poeta conta a um anônimo, “bebedor de quintessências e comedor de ambrosia!” que, ao cruzar apressadamente a avenida – isso devido ao seu “terror de cavalos e viaturas”, enquanto saltava uma poça de lama – deixou cair sua auréola (de poeta) na “lama do macadame”. Quando o outro lhe sugere que publique um anúncio ou faça uma denúncia para recuperar sua auréola, o poeta diz que prefere assim, pois agora poderia viver como um “simples mortal”; além disso, se um mau poeta a encontrasse lhe faria rir muito diante da situação - por conta do ridículo de algum artista se sentir ainda tocado pelas musas, portador de uma auréola, em um mundo em que o anonimato na cidade grande, com suas avenidas, velocidade, agressividade e instrumentalização da vida, faz dos poetas e artistas em geral meros vendedores de mercadorias, sem qualquer nobreza ou

projeto artístico, de uma oscilação comercial de repertório que significou uma concessão sistemática ao já conhecido e estabelecido. Ou seja, essas empresas se tornavam dependentes dos gêneros convencionais e dos programas artísticos determinados pelo mercado e, para isso, tinham que abrir mão de um projeto que acreditava em um ideal de Arte (com a inicial maiúscula). Como resultado disso, a modernização do teatro brasileiro, segundo o olhar de Vianinha, teria um caráter inconsciente de adesão ao mercado, acompanhado do inglorio aristocratismo da repulsa ao mesmo. Dessa análise, Toledo (2013) elenca duas possibilidades de leitura do teatro brasileiro moderno e de suas contradições a partir do texto de Vianinha, sendo elas: a ausência de ruptura com o modo de produção anterior; e o não enfrentamento em relação ao mercado, o que não diminui a determinação deste em relação à produção teatral.

distinção especial. Como se observa, o contexto ao qual o poema faz remissão é o processo de modernização de Paris do século XIX, em que se torna evidente a transformação do estatuto da arte e a falência da imagem do poeta diante desse contexto de mundo em que tudo se torna mercadoria. Existe nesse 'pequeno poema em prosa' uma crítica ao movimento *l'art pour l'art* e ao poeta "autoproclamado Apóstolo do Belo". Para Baudelaire, segundo Oehler (1997, p.48), o poeta, ao adotar essa perspectiva, se aproxima da nobreza, no sentido de que "ambas condenam-se à inexistência ao fecharem-se ao mundo, quer em suas propriedades, quer nos salões do faubourg Sain-Germain". Logo, o poeta vê claramente a necessidade de olhar criticamente para as técnicas artísticas dentro do processo de produção em que estão inseridas.

Portanto, nessa perspectiva, cabe ao artista reconhecer a obra de arte no seu contexto de mercadoria em que, ao se revelar como tal, provoca ao mesmo tempo resistência, por parte de uma vertente que se vê atingida pela *desmitologização* da arte, destruindo suas utopias de um reino da bela aparência, e júbilo, graças às suas possibilidades revolucionárias, já que nesse momento essa seria a única atitude cabível ao poeta, restando-lhe a situação do ridículo caso quisesse permanecer com a auréola do grande poeta da história.

Como ficou dito no primeiro capítulo deste estudo, surge, no âmbito do Teatro de Arena, a necessidade de se opor àquele tipo de teatro empreendido pelo TBC em vista de um fazer teatral que tocasse a realidade de forma objetiva. Dessa forma, ao recusar aquele ideal artístico, o Arena "tensiona as balizas do mercado cultural. E, assim, torna-se a antítese direta daquela modernização do teatro brasileiro que teve no TBC seu maior momento" (TOLEDO, 2013, P.31). O Teatro de Arena, desde a sua criação, instaura uma luta constante por melhores condições de fazer um teatro que alcançasse públicos diferentes daqueles que frequentavam o Teatro Brasileiro de Comédia⁶³. Ao fazer isso, a companhia adota uma postura de enfrentamento em relação ao mercado, que vai ser uma de suas principais características dentro desse processo de modernização. Como ficou dito ao longo do trabalho, há uma tentativa por parte do grupo de se adequar às determinações do mercado resistindo, de maneira que o grupo adota por meio da encenação, da ironia e da paródia uma alternativa para desenvolver sua crítica ao sistema, tornando o seu projeto vivo e combatente, dinâmica essa que pode ser vista ao longo da carreira artística de Boal, sendo seu projeto de maior envergadura o teatro do oprimido, em que ele de fato rompe com as determinações do mercado.

Diante disso, podemos apontar que as mudanças de perspectivas desenvolvidas no Teatro de Arena, ao longo de sua existência, enquanto aparelho de luta contra o movimento conservador da

⁶³ A escolha de o título da peça, *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, indica a postura de enfrentamento do Teatro de Arena em relação a esse processo de modernização e à dependência do teatro diante da postura do mercado, pois ela faz menção à anulação de uma classe social dos palcos nacionais e à própria relação do público com o teatro.

década de 1960, se deram, em grande medida, devido a esse movimento pendular de repulsa e adesão a que deve se submeter o teatro de vertente política dentro do sistema capitalista. Portanto, ao mesmo tempo em que esses artistas optavam por uma tendência revolucionária, se colocando à frente das discussões políticas e sociais da época (mesmo porque, como observamos, o Arena era formado por sujeitos preocupados com o papel da arte na sociedade e engajados nas lutas dos trabalhadores por seus direitos), também havia a necessidade de que o teatro produzido ali alcançasse a “burguesia” – isso sem prejuízo de serem fiéis à sua perspectiva, que era da luta de classes – detentora do capital necessário para a sobrevivência do teatro profissional. Pois, como colocamos logo acima, o teatro dependia dessa classe para a sua manutenção.

Além dessa questão econômica, não se pode esquecer as perspectivas emancipadoras de se mirar esse público que, em grande parte, defende ideais que se insurgem contra seus próprios interesses. Não se trata, portanto, de uma aliança com a burguesia progressista contra o imperialismo ou o latifúndio (que orientava o PCB), mas de uma crítica e uma estética anticapitalista em formação, processo esse interrompido em 1964 pelas conjunturas do golpe civil-militar.

Então, importa entender como o Arena, ao aderir à perspectiva pela revolução, ainda encenava para uma parcela da burguesia, utilizando recursos cênicos a fim de desmontar aquela ideologia dominante. Para isso, acreditamos que alguns elementos de distanciamento cênico foram levados para o palco a fim de chamar a atenção para os movimentos contraditórios desse sistema capitalista. São esses recursos que levariam o público, seja povo ou burguesia, a uma nova reflexão a partir da cena. Isso também contribui para que reposicionemos essa importante fase do Arena, retirando-a do limbo analítico ao qual ficou relegado - tanto por não haver uma dramaturgia, digamos, própria (como temos em *Revolução*, ou no *Arena conta...*), como por essa remissão aos clássicos indicar supostamente a renúncia ao projeto anterior, focando no burguês com visão de mundo consolidada. Como estamos vendo, essa fase é fundamental para o pensamento de Boal que irá levar aos musicais e, posteriormente, ao Teatro do Oprimido.

Ainda, sobre essa questão da apresentação da peça a partir dessa diferença colocada por Boal entre um *Teatro Popular* para o povo e um *Teatro Popular* para uma elite impregnada pela ideologia burguesa, vale a pena conferir o relato da atriz Joana Fomm, que participou da peça como Elvira, tanto nas encenações feitas no Nordeste do país, como aquelas em São Paulo. Diz ela:

O Melhor Juiz falava de camponeses e senhores feudais e o público [do Recife] torcia mesmo, em clima de filme de mocinho e bandido. Da plateia vinham gritos de guerra como dá-lhe, Sancho e abaixo, Don Tello, na clara identificação com a luta do camponês contra o capitalista. Depois do espetáculo, eles queriam tocar os artistas, levavam os filhos para nos verem de perto, perguntavam como era fazer

teatro, o que dava uma pena absurda porque não havia muito o que dizer para aquela gente sofrida. Eles perguntavam quando íamos voltar e todo mundo ficou angustiado: nós não sabíamos! Foi uma porrada, uma experiência marcante e inesquecível. Eu me senti inteiramente surpresa com aquela realidade, de estar desvendando um outro mundo. Os camponeses sabiam quais eram as informações que precisavam. Eles tinham um radinho vermelho, lembro que era vermelho porque a gente brincou com isso, e naquele aparelho já haviam alfabetizado um monte de gente de vários lugares que ia até lá para estudar [...] A temporada paulistana de O Melhor Juiz foi um fracasso total, com mais gente no palco que na plateia. A gente estranhou muito, porque no Nordeste eles riam muito antes das piadas do que em São Paulo. Foi uma surpresa, a rapidez, a vivacidade de eles anteciparem as coisas. Piadas, que tinha que dobrar a página para que o público paulistano se tocasse, lá eles riam no ato, reagiam no ato. Bem mais sagazes, inteligentes. (FOMM apud LEDESMA, 2008, p.51)

O que podemos perceber é que, apesar de Augusto Boal acreditar na possibilidade de atingir um público “burguês” por meio de suas peças, fica claro que isso requer um exaustivo trabalho de desmascaramento dessas lógicas sociais difundidas, principalmente, pela Indústria Cultural. Esta, que cumpre a missão de abafar as justas lutas dos trabalhadores por direitos e de justiça para todos, dissemina a desconfiança na população por apresentar seus pressupostos (de autonomia, liberdade de ação e pensamento, meritocracia etc) como dados, em chave metafísica, e tudo o que foge dessa estrutura, difundida por todos os canais possíveis (da escola e do mundo do trabalho às concepções artísticas), é taxado como ruim, nefasto e odioso. Nesse diapasão se encontra a luta pela implantação do comunismo no país, ou, em discursos mais atuais, a “ditadura do proletariado”. Vale a pena reforçar que o uso da difusão e construção desse discurso burguês pela arte é muito efetivo porque é ideologia em estado bruto. A arte via indústria cultural seria desinteressada (daí não defenderia nenhuma visão de mundo específica) e não diria respeito à vida das pessoas, como mercadoria que se encerra quando cessa o seu consumo. Mas sua efetividade e força se dão justamente por entrar pelas brechas, e seu espaço privilegiado é a forma artística. Mesmo que os assuntos mudem, e mesmo quando eles têm uma face progressista, se a forma assinalar para os pressupostos apontados o efeito é reacionário. Noutras palavras, o *self-made-man* proletário é antes um *self-made-man* do que um proletário; uma vitória individual da trajetória de alguém que vem de baixo é formalmente um engano. Daí a necessidade de se alterar substancialmente tanto o conteúdo como a forma desses universais, o que está presente no projeto de Boal, apesar de todas as limitações do projeto - que estão ligadas, não por último, à falta de formação política da pequena burguesia e das classes baixas.

CAPÍTULO 4. Os musicais do Arena: A resistência política e artística no período da Ditadura Militar

4.1 O Golpe de 1964 e os palcos brasileiros: Um teatro amordaçado

Em primeiro de abril de 1964, as forças armadas brasileiras tomaram, com seus tanques e fuzis, o poder como forma de legitimar a política de um bloco formado por segmentos da burguesia bancária, agrária e industrial, associado ao interesse da burguesia internacional (leia-se norte-americana) com o objetivo de ampliação e aprofundamento de seu processo de exploração. Com essa finalidade, esses setores adotaram as orientações do departamento de Estado dos Estados Unidos, unindo-se às numerosas e heterogêneas forças econômicas, políticas e sociais que deram início a um novo processo político. Essas correntes se uniram com a finalidade de conter os ímpetus revolucionários das massas que, como vimos, passavam por um intenso processo de lutas por questões relacionadas, principalmente, à distribuição da terra e aos direitos da classe proletária e estudantil. Segundo Pinheiro (2014), houve uma represália muito forte do governo ditatorial no que diz respeito à atuação dos sindicatos, no sentido de impedir a progressão da luta dos trabalhadores e de aplicar a política de arrocho salarial, além da defesa dos interesses dos grandes proprietários de terra, que se organizaram com a finalidade de conter os avanços das lutas no campo. Tudo isso ganhou nova coloração ainda pelo discurso contra os perigos do comunismo, adotando para isso a fórmula ideológica do arcaico e do moderno própria da classe dominante, que contou com a adesão de uma parcela da população formada pelos pequenos burgueses que aderiram ao discurso atrasado disseminado naquele momento.

Uma classe social se torna ideologicamente dominante quando consegue fazer com que seus interesses particulares se identifiquem, aos olhos da maioria da população, com os interesses gerais da sociedade. Para que tal operação possa ser bem-sucedida, é necessário que os interesses particulares-dominantes encontrem sua *forma de universalidade*. Quando a classe em questão tem um papel revolucionário a desempenhar, essa forma de universalidade, mesmo se não corresponde ao conteúdo real da transformação social que será efetivamente realizada, não se reduz a um puro embuste. (MORAES, 2014, p. 61-62)

Coube, então, àqueles setores da burguesia universalizar o seu discurso de forma a conquistar a confiança de uma parcela da população que se envolvia, paulatinamente, com o golpe. Esse bloco disseminava o pavor ao socialismo e era mais forte na medida em que não encontrava vozes à altura que fossem dissonantes a sua. Esse é o espaço em que se localizam os estudos que fazem a crítica às ações do PCB, que propunha alianças com a burguesia para se insurgir contra o imperialismo e como estratégia para uma futura superação do capitalismo, o que enfraquecia o discurso revolucionário e dava margem para a movimentação da classe média para a direita - e até

mesmo de uma parcela da esquerda que começou a estranhar aquelas alianças, principalmente diante do golpe. Para Pinheiro (2014), o PCB não conseguiu identificar as consequências políticas do papel da burguesia já consorciada ao capitalismo, de forma que esta precisava da adesão do Estado como aparato para a sua sustentação. Assim, “a perspectiva da luta se transformou num discurso vazio, e a posição dos comunistas não encontrou repercussão nas forças de esquerda contrária ao golpe” (PINHEIRO, 2014, p.).

Diante da hesitação dos comunistas em relação à revolução, a burguesia achou uma brecha para que a sua “revolução” por um estado democrático pudesse soar de forma convincente ao trabalhador, mesmo que na realidade a democracia burguesa se apresente como “uma unidade de dois contrários, a democracia e a burguesia”, sendo que “a burguesia não tem nenhum compromisso de princípio com a democracia” (MORAES, 2014, p.63). No entanto, ainda que falso, o discurso ecoava de forma convincente naquele meio, posto que, por meio da propaganda, se criava um fantasma em torno do socialismo, a ponto de que a saída só poderia ser pela democracia burguesa. Assim, em ação conjunta, com a burguesia, com a adesão de boa parte da população, coube aos militares a intervenção que garantiria a permanência da democracia burguesa. Compreende-se, dessa maneira, que “as diferentes espécies de autocracia burguesa [...] não são ‘exceções’ a uma pretensa vocação democrática do Estado burguês, mas o resultado histórico concreto da luta entre as diferentes classes e camadas sociais de um dado país capitalista” (MORAES, 2014, p.63). Portanto, regimes ditatoriais são pressupostos pela classe dominante para a sua manutenção no poder e as alianças com essas correntes, como acreditava ser possível o Partido Comunista Brasileiro, tornam-se inconsistentes. Noutras palavras, a partir dessa argumentação, a ditadura civil-militar é parte da farsa da democracia burguesa, a sua verdade formal, não a sua ruptura. O golpe que vivemos agora (2016) é outra materialização dessa ditadura apresentada como democracia burguesa, contando com a mão forte da mídia e o aparato da justiça, em todos os seus níveis.

Segundo Schwarz (1978, p.73), para a sustentação do golpe de 1964, houve, no plano ideológico, a combinação do arcaico e do moderno: “das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga – e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições”. Isso se constituiu, segundo ele, como uma regressão diante das conquistas de modernização alcançadas durante os anos em que o país conviveu com a democracia. Compreende-se que o golpe, nessa perspectiva, foi articulado por uma corrente contrarrevolucionária sempre presente na dinâmica brasileira e que trata de deslocar qualquer força revolucionária que possa se insurgir de forma perigosa nesse país. Durante o governo que precedeu ao golpe, a modernização estava vinculada às necessidades do desenvolvimento nacional e de políticas sociais, passando, para isso, pelas relações de propriedade e

de poder que deveriam ceder às pressões da massa. O golpe de 1964 trouxe outra estrutura e se sustentou nas vozes da tradição local, a qual traz à tona

as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de passe-partout para a efetividade e de caução policial-ideológico a quem fala (SCHWARZ, 1978, p.71)

Imediatamente após o golpe, os principais centros de disseminação da cultura de esquerda no país foram extintos. A UNE e o CPC foram imediatamente desmantelados e o MCP foi fechado e sua sede transformada em secretária de assistência social. Além disso, o teatro nacional passa a ser alvo da disseminação de práticas de censura. Segundo Michalski (1979), não existe a possibilidade de pensar a respeito desse período sem ter em vista que toda a sua produção artística estava sendo ditada por um sistema rígido de censura, de forma que essa censura agia também no processo de escrita desses artistas que se viam forçados a pensarem suas obras pressupondo esse obstáculo.

A presença das autoridades censórias [no pós 1964], oficiais ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmocles que pesava sobre tudo que se escrevia, que se escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz. (MICHALSKI, 1979, p.8)

Apesar disso, houve, segundo Schwarz (1978, p.62), entre 64 e 69 uma “relativa hegemonia cultural de esquerda” que assinalava além da luta, um compromisso de alguns grupos ligados à produção ideológica do país, entre eles estudantes, artistas, sociólogos, entre outros. O Teatro de Arena continuou ativo (e grande parte da arte de esquerda), passando por um momento de reelaboração de suas propostas. Em setembro de 1964, o grupo encenou a peça *Tartufo* que, como salientou Boal, expressava no contexto social de regressão ao qual o país estava inserido: “Em São Paulo, quando os políticos invocavam favores especiais de Virgens Santíssimas e passeavam pelas ruas gritando tartufisticamente que só eles sabiam interpretar a vontade de Deus, montou-se *Tartufo* de Molière” (BOAL, 1979, p.36). No entanto, um novo momento histórico pedia formas artísticas também novas, que o questionasse. Por mais que as experiências da fase de nacionalização dos clássicos tivessem sido bastante produtivas no que diz respeito à desmistificação das ideologias do capital, servindo como uma amostra dos mecanismos usados para a manutenção da classe dominante no poder (tal como em *O melhor juiz, o rei*), parece ter sido considerado necessário, pelos integrantes do Arena – que era um dos principais grupos de teatro de esquerda em atividade no país –, dar expressão, de forma mais imediata e efetiva, ao golpe. Mas para falar de algo tão real, que invadia a ficção, era necessário aumentar a intensidade do espetáculo brasileiro e de autoria

brasileira⁶⁴. Para Boal, segundo Magaldi (1984) o teatro brasileiro não podia se curvar ao momento de opressão que se instaurava no país.

Claudia de Arruda e Campos (1988) acredita que ficou a cargo do Arena, com o desmantelamento do CPC, assumir aquela bandeira, transformando-se em um teatro mais combativo. No entanto, em consonância com a perspectiva que traçamos ao longo deste trabalho, talvez seja mais interessante pensar nas experiências dessa nova etapa como resultado de um aprofundamento do diálogo entre os diversos grupos da esquerda militante, pautados por um material histórico bem diverso daquele anterior e ao qual os grupos de teatro estavam sendo submetidos. Mesmo porque, seria inviável retomar o projeto do CPC naquele momento, visto que, com a ascensão do governo ditatorial, o diálogo entre os artistas e a massa trabalhadora tornou-se irrealizável. Foi por meio dos musicais que a classe artística tentou dar um tom mais agressivo ao grito de não ao golpe.

A crítica costuma entender os musicais, em meio ao processo de desenvolvimento do Arena, levando em conta a própria análise de Augusto Boal, para quem essas peças eram vistas a partir de um processo de síntese das experiências anteriores do grupo. Tratava-se da reunião de duas perspectivas já desenvolvidas pelo Arena, com o objetivo de resolver os limites de cada uma. As fases em questão são a fotográfica (que se restringia à análise das singularidades nacionais) e a fase de nacionalização dos clássicos (em que os conceitos, por serem universais, acabavam por ser mostrar impalpáveis para a plateia). A síntese se daria pela busca do "particular típico", na expressão de Boal, que articularia as duas propostas em uma relação a ser construída caso a caso. Boal desenvolve essa ideia em relação ao sistema curinga no Arena, em especial o Tiradentes, o que será visto mais à frente. Isso porque, a nosso ver, essa divisão do Arena em duas fases estanques foi utilizada por Boal mais com efeitos didáticos do que com a finalidade de resumir as fases anteriores em blocos, o que seria impossível diante da amplitude das experiências de cada momento, como esperamos ter ficado claro ao longo do trabalho. Cada uma das fases expostas apresenta processos de maturação do grupo que as dimensionam por intermédio de técnicas e procedimentos artísticos desenvolvidos em meio às discussões coletivas e em momentos em que as questões sociais envolviam as práticas artísticas.

⁶⁴ É importante anotar aqui que como não se trata de fases estanques, onde um tipo de experiência artística é dada como encerrada para então começar outra, o Arena, durante as encenações dos musicais, ainda encenou textos clássicos com finalidade bem específicas e em diálogo com o contexto histórico. Em maio de 1966, Augusto Boal ainda dirige a peça *O Inspetor Geral*, de Gogol. Por meio da farsa, gênero muito caro a Boal, o diretor denuncia os vícios e as artimanhas dos poderes públicos para que tudo permaneça exatamente como está. Sobre encenar um texto clássico em meio aos musicais, Boal declara: "...assim, nos últimos anos, a etapa de desenvolvimento dos textos musicais vem sendo alternada com a de 'nacionalização' dos clássicos universais. Esta última baseia-se no pressuposto de que nenhuma peça pode ser considerada 'universal', a menos que se prove eminentemente brasileira" (BOAL apud MAGALDI, 1984, p.73).

Portanto, nem *Revolução na América do Sul* e nem *O Melhor juiz, o rei* podem ser definidas conforme a sua fase de desenvolvimento. Em *Revolução* há o rompimento com a estética realista, com a inclusão de elementos do teatro épico, e em *Melhor juiz, o rei*, tem-se um desdobramento da dramaturgia com a finalidade de atender questões de interesse bem materiais da época, dos camponeses brasileiros. Como vimos, a fase dos autores nacionais termina com uma discussão sobre o capitalismo à brasileira, e na fase de nacionalização dos clássicos o caráter abstrato dos universais é exposto como falsidade ideológica, desmistificando-os. Isso não questiona a força da argumentação de Boal, pelo contrário, é fundamental para frisar a eficiência da dinâmica da acumulação crítica e teórica pelas quais o Arena passou. Quando Boal explica a fase dos musicais como uma fase de síntese, suas intenções nos parecem mais didáticas do que de tentativa de reduzir as experiências em dois blocos como se fossem fechados. Então, ao se remeter às fases anteriores, nos parece que ele tenta sublinhar a importância do processo para a compreensão do teatro épico pelos integrantes do Arena. Esse processo havia mostrado a necessidade de que as questões mais particulares do nosso país, os problemas mais urgentes, fossem dimensionados por meio do teatro épico, destacando a influência de Brecht. Para isso era necessário desconstruir alguns paradigmas do teatro, projeto que Boal já vinha desempenhando desde *Revolução na América do Sul*, e que toma proporções diferentes a partir de 1964 com os musicais.

A primeira resposta ao golpe ocorreu em dezembro de 1964 pela união de integrante do CPC, da UNE e do Arena que conceberam o espetáculo *Show Opinião* e o encenaram no Rio de Janeiro. A peça foi sucesso de público e de crítica, desencadeando um novo rumo também ao desenvolvimento do Teatro de Arena. Por meio dessa peça, Augusto Boal compreendeu a existência de um caminho possível que o teatro poderia percorrer para expressar esteticamente sua oposição ao regime militar. Os músicos, representantes de vários estratos sociais insatisfeitos com os rumos que o país ia tomando, cantavam juntos “podem me prender, podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer /que eu não mudo de opinião”. A letra, tema da peça, de Nara Leão, é um grito contra a ditadura. A peça contou com a autoria de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, e com a direção de Augusto Boal. Os músicos envolvidos, tanto na produção da peça como do texto, foram Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, que eram referência da música brasileira naquele período. Existe na peça uma estrutura original que visava tematizar os problemas sociais e políticos do país, evidenciados, segundo Kafkle (2013), pelas classes sociais que esses músicos representavam, a saber: a elite engajada, compreendida na figura de Nara Leão, o favelado por Zé Kéti e o retirante, na figura de João do Vale, todos representantes da ala progressista desse país.

Embora o golpe não seja citado diretamente na peça, ela, claramente, faz alusão aos problemas do regime instaurado. A utilização de narrativas reais sobre passagens da vida dos

cantores abria espaço para a criação de um ambiente de discussão entre palco e plateia. O palco em Arena e a simplicidade do cenário acabaram proporcionando uma relação mais intimista entre os três músicos, que davam seus testemunhos e opiniões para uma plateia (formada por um público estudantil), que partilhava daquelas mesmas angustias. Para Kafkle (2013), a alternância entre canções e testemunhos e o forte teor crítico do espetáculo estiveram nas bases do desenvolvimento dos musicais do Arena.

No entanto, além dessa postura crítica, também se originou dessa primeira manifestação artística os limites estéticos observados, posteriormente, nos musicais do Arena, como bem descreveu Schwarz (1978). O acordo entre palco e plateia, que entoava ares de confirmação recíproca dos direitos do cidadão de se opor à ditadura, bem como o entusiasmo evidente do público eram importantes. Inclusive, podemos ver nessa investida estética a transformação concreta do lugar social do palco, que só foi possível devido às experiências do teatro em desenvolvimento no pré-64, lembrando que a democratização no âmbito artístico só é possível diante das transformações sociais e da ruptura com padrões estéticos vigentes, o que o Teatro de Arena, sob a direção de Augusto Boal em sua formação inicial com os alunos do TPE, possibilitou desde os seus primeiros anos de desenvolvimento. Entretanto, esse mesmo entusiasmo soava estranho e dava ares de complacência da plateia diante da derrota da esquerda. Afinal, pergunta o crítico “Se o povo é corajoso e inteligente, por que saiu abatido? E se foi abatido, por que tanta congratulação?” (SCHWARZ, 1978, p.81).

Sobre a direção do *Show*, Boal diz em suas memórias que, naquele momento, estava preocupado não apenas com a música em si, mas a ideia que estava sendo musicada, a capacidade crítica que ela poderia acarretar. Formalmente não desejava um show, mas cantores cantando uns para os outros, enfatizando uma situação de diálogo entre eles - lembrando que, para Boal, a relação social estabelecida entre os atores em cena era uma das principais metas das suas técnicas de atuação. No entanto, em termos de resultado, Boal, em avaliação posterior, apresenta os limites desse espetáculo:

Nossos cantores eram a encenação 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 [...] Continuava a divisão de classes, perdão, palco e platéia: um falava outro escutava. A platéia cantava no coro mas não interferia no enredo. (BOAL, 2000, p.230)

Claro que essa avaliação, escrita posteriormente por Boal, tem em sua perspectiva o modelo de Teatro do Oprimido, que naquele momento ainda não estava em pauta, mas podemos dizer que já estava, embrionariamente, nas críticas e discussões do diretor. Nota-se o incômodo do mesmo em

relação à situação do espectador que se mostrava passivo diante das discussões no palco. Talvez porque a plateia não conseguisse desvincular do artista a história por ele representada, o que acabava anulando qualquer pretensão ao distanciamento cênico, necessário para o seu posicionamento crítico.

Opinião era show-verdade. Não poderíamos continuar fazendo show-verdade, convidando três generais golpistas, três senhoras de salto alto, três operários desempregados, três camponeses subnutridos, três professores universitários sem trabalho, três o que quer que fosse, para que dessem seus depoimentos: não viriam. Os personagens que queríamos apresentar tinham que ser separados dos atores. Para isso servia a interpretação coletiva, o rodízio. A interpretação coletiva permitia separar o essencial da circunstância. Na nossa etapa realista, boa parte do trabalho do ator consistia em desenvolver singularidades do personagem que não tinham incidência sobre o *significado* social. Aqui, esse significado era mostrado como *máscara social*. As singularidades pertenciam ao ator; o essencial, ao personagem. (BOAL, 2000, p.231)

Desde as montagens dos clássicos uma preocupação que se repete nas discussões de Boal é a de como fazer teatro com finalidade questionadora e desmistificadora, levando o espectador a questionar o que estava posto como universal, mostrando toda a ironia presente no discurso da classe dominante. Segundo o diretor, foi por querer mais dessa plateia que ele, juntamente a Guarnieri, assumiram o compromisso de escrever os musicais do Arena, entre eles *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Essas peças são significativas para a compreensão da perspectiva artística e crítica de Boal, já que as discussões daquele momento deram origem ao que veio a ser o teatro do oprimido, que, segundo Boal (2000), constitui a base para as formulações estéticas do teatro do oprimido. As peças em questão inauguram o sistema curinga, um método de encenação e de interpretação coletiva que dava maior ênfase para a narração dos acontecimentos e não para a ação dramática. Seguindo uma linha brechtiana, Boal adere à narração por meio do distanciamento entre o ator, que passaria a narrar, e o personagem, o que para ele foi um ganho em relação ao *Show Opinião*: “Em *Opinião*, cantores confundidos com personagens, cada qual era um e outro; em *Zumbi*, os atores se retiravam dos personagens e os revelavam à distância: é ele, não sou eu.” (BOAL, 2000, p.231). Essa perspectiva foi adotada pela primeira vez em *Arena conta Zumbi*, se desenvolvendo, posteriormente, na sistematização da personagem curinga, que, ao se aproximar do público, cumpre o papel de comentarista da peça, situando o espectador na cena a ser representada. Passaremos, então, para a análise dos espetáculos citados.

4.2 A história como mônada do conhecimento e os musicais do Arena

Arena conta Zumbi

No dia primeiro de maio 1965 o Teatro de Arena estreou a peça *Arena conta Zumbi*, assinada por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, mas de autoria coletiva, posto que, como aponta Campos (1988), o elenco do Arena teria contribuído de forma significativa para a pesquisa de documentos que fariam parte da encenação, o que dimensionou o conteúdo histórico e social do musical. Boal (1979) conta em seu livro *Técnicas Latino-americanas de teatro popular*, em artigo escrito entre 1973 e 1974, que uma prática comum aos grupos de teatro em atividade naquele momento na América Latina era a de colecionar documentos, textos, diários, poemas etc com a finalidade de aproveitá-los para a preparação dos espetáculos.

Esta é uma técnica muito simples, eficaz e muito estimulante que permite aos atores a livre criação a partir do estímulo de um texto quase sempre literário (isto é, sem as indicações características que limitam e predeterminam o texto de teatro). O teatro de Havana, em Cuba, apresenta espetáculos desse gênero como *Cantar de los Cantares*, baseados em poemas de Ho Chi Minh em colagens com texto de Fidel e de Chê, ou espetáculos baseados em canções de Silvio Rodriguez, Pablo Milanês e Noel Nicola. Uma das cenas mais contundentes de *Arena Conta Zumbi*, era a transcrição literal de um diário do capitão João Blaer, que tentou a primeira invasão à República Negra de Palmares, no Brasil, no século XVII. O capitão narrava o que lhe tinha acontecido e à sua tropa em cada um dos treze dias que durou tal campanha – desde o primeiro com festas de despedida, bailes e alegria, até o último, uma corrida forçada de volta ao acampamento derrotado. O trabalho de criação dos atores consistiu em imaginar a cena e inventar personagens mudos que serviam de ouvintes à leitura do diário do capitão Blaer. (BOAL, 1979, p.53-54)

Provavelmente Boal sabia, já naquela época, que esse tipo de experiência estava vinculada ao *agitprop* soviético. Segundo Costa (2015, p.41), uma das formas de realização do teatro de agitação e propaganda é denominada *Montagem Literária*, que consiste na “colagem de textos pré-existentes de qualquer tipo. Desde capítulos de romances ou textos teóricos até discursos, notícias de jornal, poemas, contos, crônicas, cenas de peças teatrais etc. A seleção do material é feita por recorte temático”. Como podemos perceber, Boal e Guarnieri recorrem a esse formato de montagem em seus musicais, principalmente, por estes terem dado resultado em movimentos os quais a luta social brasileira podia ter como referência. Com essa atitude, a dramaturgia do Arena passa a ser concebida de maneira coletiva, envolvendo o grupo todo no processo de criação cênica.

Sabe-se que o método de estudo e discussões para a elaboração das peças já havia se tornado uma prática comum ao Arena e de suma importância para a concepção crítica de sua produção. Desde o Seminário de Dramaturgia, o grupo compreendia que para chegar aos resultados almejados – de conduzir a plateia a, por meio da abordagem crítica da cena, compreender os mecanismos de dissimulação do capitalismo que ecoava na desmistificação do drama burguês – era necessário propor por novas formas do fazer teatral que só poderiam ser concebidas por meio da colaboração de todos os envolvidos no processo, compreendendo, então, a montagem do espetáculo teatral como

um processo dialético. Acreditamos que, ao entrar em contato com essas técnicas desenvolvidas pelo teatro latinoamericano, Boal tenha percebido a eficácia desse método de concepção teatral para a formação crítica de seu elenco. Na fase de nacionalização dos clássicos, os atores permaneceram muito presos ao texto, dificultando que eles desenvolvessem a sensibilidade criativa. Já com esse novo método, havia maior liberdade para a concepção coletiva do espetáculo.

As experiências com o teatro épico de Brecht no Arena, como vimos, datam do final dos anos 1950, e estão inseridas nas discussões do Seminário de Dramaturgia. Depois de 1964, em um momento em que dinâmicas como essas eram vistas com maus olhos pela censura, que fazia parte de uma postura contrarrevolucionária dos nossos governantes, uma das tarefas dos grupos de teatro era de subverter essa realidade, adotando táticas novas, sem perder a relação já estabelecida com o teatro de Brecht. Costa (1996) deixa claro que os procedimentos utilizados por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri nas peças *Arena Conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* eram dos mais ricos no que se refere à interlocução com o teatro épico de Brecht, no que essa apropriação tinha de melhor, pois não se preocupava em utilizar das técnicas do autor alemão, mas de um modo de compreender o teatro e sua função social.

O objetivo dos autores era, por meio da peça *Arena conta Zumbi*, contar a história do Quilombo dos Palmares, um passado que, ao ser resgatado pelo grupo, transformava-se em presente com a finalidade de discutir o momento de repressão vivido pelo país e transformá-lo. Segundo Costa (1996), para dar expressão à história os integrantes se apoiaram no livro *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, editado em 1962 e filmado, posteriormente, por Cacá Diegues – este que também serviu como fonte de pesquisa do grupo – e na obra de Caio Prado Júnior, *O Quilombo do Palmares*, de 1947. Em linhas gerais, a peça conta a história da formação de um quilombo pelo rei Zumbi, foragido do cativo. Ele e outros negros fugitivos formam o quilombo do Palmares, onde a forma de organização, a partir de dado momento, começa a incomodar os portugueses que considerava inconveniente para a manutenção do seu domínio a maneira como os negros pensavam e estruturavam sua sociedade, já que revelava possibilidades outras que os negros não conheciam, de estruturar as relações sociais em outras bases, coletivas e buscando o bem comum. E assim foi com os descendentes de Zumbi, que se rebelaram de seus donos para buscar liberdade nas terras do quilombos.

No entanto, a peça, também com o intuito de avaliar os rumos políticos pelos quais o país estava passando, em chave metafórica – ao fazer alusão ao extermínio dos negros, ludibriados pela possibilidade de uma aliança com os poderosos portugueses – faz uma crítica à aliança entre o Partido Comunista Brasileiro e a burguesia; embora indireto, o recado seja claro. Por exemplo, em uma cena ficam claras as articulações ideológicas da classe dominante para a manutenção do seu

poder: a princípio, os comerciantes se mostram a favor dos negros, porque isso satisfazia seus interesses; no decorrer da peça, contudo, eles eram convencidos a “passar para o outro lado”, quando contribuem para justificar a necessidade da intervenção violenta diante de atos que possam comprometer a segurança do país. A fracassada coalizão tem como consequência o extermínio do quilombo do Palmares e, em diálogo com o contexto de apresentação da peça, o aniquilamento das lutas dos trabalhadores urbanos e do campo, no Brasil de 1964. Em análise detalhada, Cláudia de Arruda e Campos (1988) e Iná Camargo Costa (1996) retomam todos os elementos da peça que desnudam esse processo, evidenciando o projeto maior do Arena: revelar, didaticamente, as “artimanhas” da história oficial seja a respeito do apagamento da história dos Quilombos (que não eram pontuais, ou ajuntamentos sem organização), seja a respeito da situação do Brasil que não avaliou o quadro pré-golpe com a devida atenção. Lançando mão da paródia e da ironia, os artistas selecionavam documentos oficiais que pudessem, didaticamente, revelar ao público que a verdade tem uma perspectiva e que o Arena se dispunha a narrar o seu ponto de vista a respeito de um determinado acontecimento histórico. Assim esse enfrentamento crítico ganha mais uma dimensão: não se trata apenas de substituir uma história por outra, mas de evidenciar a perspectiva interessada de qualquer escrita da história. Para isso, como veremos, o sistema curinga realiza um trabalho fundamental.

Essa perspectiva adotada pelo Arena para os seus musicais, como podemos observar, partilha muito dos processos artísticos desenvolvidos pelo grupo durante a nacionalização dos clássicos. Naquele momento, um dos objetivos das peças da dramaturgia universal, que estavam sendo atualizadas pelo grupo, era o de questionar as formas e os discursos construídos como verdades inequívocas em determinados contextos históricos, verdades que eram sedimentadas e transmitidas seja por meio da história oficial, seja por meio de formas artísticas rígidas e normatizadas, cujos enunciados formais defendem os valores do *status quo*. Essas formas também foram questionadas por meio das opções cênicas de cada espetáculo apresentado pelo Arena. Essa é a ótica sob a qual foram pensados os musicais do Arena, que tinham entre seus interesses romper com a história positivista, transmitida pela classe dominante:

Procura-se mais: contar uma história não da perspectiva cósmica, mas, sim, de uma perspectiva terrena bem localizada no tempo e no espaço: a perspectiva do Teatro de Arena e de seus integrantes. A história não era narrada como se existisse autonomamente: existia apenas referida a quem a conta. (BOAL, 2013, p.173)

Interessa-nos reforçar essa questão da exposição da perspectiva de quem conta, que é coletiva, localizada historicamente, por um grupo interessado - o Arena. O título da série, Arena conta..., é sintomático dessa postura. Não é uma operação narcicista, ou de quem se quer dono da história ou, ao menos, que queira contrapor uma outra leitura. Há um interesse de teatralizar o

processo cênico, fugindo de qualquer realismo tacanho e identificatório; a polarização das posições, o exagero, a ironia, a paródia, a utilização do curinga, tudo isso contribui para a explicitação do processo de criação e disseminação de uma história. Nesse sentido, algumas críticas que identificam distorções históricas factuais não chegam ao cerne da questão do Arena, posto que não se pretende fixar nenhuma leitura categórica, mas expor a necessidade de participação de quem fala, e de quem ouve e vê, na construção do sentido. Portanto, pode-se dizer que o grupo passa a adotar, a partir de então, de forma mais consistente e elaborada, uma postura benjaminiana de “explodir o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1994, p.230) e fazer com que o seu espectador tivesse liberdade e opções críticas para “recriar” os acontecimentos por meio de uma visão de descontinuidade temporal. É a interrupção do fluxo contínuo de uma concepção de tempo sequencial e cronológico que reflui para as questões contemporâneas que norteiam a retomada desse passado, abrindo espaço para o conhecimento. Ao romper com a visão positivista de história e de escrita da história, o grupo realizava questionamentos em relação aos discursos consagrados e com muita força operativa, em um primeiro momento tomados como inquestionáveis. Como exemplo, podemos nos remeter ao papel da igreja em *A mandrágora*, com seus discursos facilmente manobráveis para garantir a manutenção do *status quo e*, inevitavelmente, do seu poder. Ou ainda, o conceito de justiça burguesa e suas contradições escancaradas, que tem sempre a assinatura da classe dominante em sua criação e aplicação, que será evidentemente privilegiada, tema da peça *O melhor juiz, o Rei*.

Contudo, por mais que essas montagens apresentassem uma força estética significativa, um olhar mais cauteloso, privilegiado pela distância histórica, pode nos revelar os limites significativos daquele grito de resistência que “lidava mal com a realidade da derrota” (TOLEDO, 2015, p.185), o que não deixa de ser a representação dos dados históricos daquele momento. Em *Arena conta Zumbi*, de 1965, o clima instaurado entre os intelectuais de esquerda do nosso país era de que o golpe tinha sido apenas um acidente de percurso e, por isso, a peça partilhava de um final otimista e, nas palavras de Costa (1996, p.125), místico:

Em Zumbi ainda se trabalha com a impressão de que 1964 não passava de um acidente de percurso, por isso a imediata identificação do público com os valorosos guerreiros palmarinos, que lutaram até o último homem e ainda deixaram de herança para os pósteros uma entidade como Zumbi, assemelhada a um orixá (no sentido das teogonias iorubas).

Essa identificação, segundo ela, resultou em uma obra problemática no que diz respeito às suas opções estéticas e, por isso, uma obra politicamente falsa. O problema destacado por ela é o seguinte: ao tratar da relação dos negros com os portugueses de forma maniqueísta, os dramaturgos recaíram no problema da má distribuição dos artifícios estéticos na peça. Aos portugueses são empregados os recursos de distanciamento necessários para enfatizar suas táticas - por isso o uso da

ironia, da paródia e da sátira com a finalidade de subverter os documentos históricos que traziam notícias a respeito dos senhores de terra, do papel da igreja e dos comerciantes naquele contexto. Já em relação à luta dos quilombolas, os dramaturgos preferiram usar os recursos da identificação, tratando-os de forma trágica.

Boal e Guarnieri traçaram dramaticamente os fios da saga palmarina sem perceber que com isso desperdiçavam o material da pesquisa histórica encontrado em Edison Carneiro. Assim só mostraram os quilombos em sua luta defensiva e descuidaram das retaliações, dos diferentes tipos de ataques (aos engenhos para libertar escravos, às povoações mais próximas, para a obtenção de armas e munições) e das diferentes táticas adotadas ao longo da luta. E, mais grave, perderam uma oportunidade única de mostrar que Zumbi, longe de ser um posto militar (como se deduziu a partir dos inúmeros relatórios militares sobre a sua morte) ou uma entidade (que teimava em reaparecer depois de ‘morta’), nada mais era do que um guerreiro, chefe de uma das fortificações, que rompeu com Ganga-Zumba por ter este acreditado num dos tratados de paz com os brancos, depondo as armas e entregando-se à sua ‘proteção’. (COSTA, 1996, p126)

Aos olhos de Costa, ao ignorar a resistência organizada dos quilombolas, relegando a eles certos ares angelicais, a peça indica um recuo em relação ao papel desempenhado pelo teatro antes de 1964, de acompanhar os caminhos pelos quais a classe trabalhadora e camponesa procurava se desenvolver. Recuo este que, a princípio, foi ignorado pelos artistas que não compreenderam a realidade marcada pelo golpe, ocasionando em problemas estéticos que se dimensionaram posteriormente. Nesse sentido, para Costa, as experiências do CPC são dignas de nota, uma vez que as peças produzidas naquele espaço tinham um caráter de combate que se aproximava muito do teatro soviético de agitação e propaganda. Por exemplo, em *Brasil, versão brasileira*, de 1962, tem-se o questionamento a respeito da política de alianças de classes adotada pelo Partido Comunista, como também da presença do imperialismo no país. Além disso, no texto ainda nos deparamos com a presença de uma assembleia dos trabalhadores, o que era inviável em *Eles não usam black-tie*, devido a inexperiência da nossa dramaturgia com o naturalismo e o teatro épico, que, como vimos, só começou a se desenvolver com a presença de Boal no Arena. Outra peça importante naquele contexto de lutas foi *Quatro quadras de terra*, escrita em 1963 para ser apresentada pela UNE-Volante no Nordeste: a peça retrata a luta entre pequenos latifundiários e camponeses. Como vemos, Costa faz um levantamento de como se organizou o teatro de *agitprop* no país, ressaltando a derrota dessas experiências, principalmente por não terem saído das mãos dos intelectuais e estudantes para as mãos dos trabalhadores, pressuposto primeiro desse tipo de teatro⁶⁵. Com o

⁶⁵ O teatro de *agitprop* soviético surgiu em meio à guerra civil, a princípio com a função de conquistar adeptos para a causa revolucionária, “portanto, de combater no plano simbólico os seus inimigos (imperialismo, burguesia e exércitos brancos)” (COSTA, 2015, p.38). Uma de suas funções era, segundo Costa, treinar a população para a participação ativa no poder soviético, tratando-se de um projeto de elaboração de uma forma de democracia participativa inédita até então. No pós-guerra, esse tipo de teatro passa por avanços e recuos, a maioria dos grupos desaparece e “outros são criados e integrados aos mecanismos do poder; ocorre a sistematização e a formalização de diversos procedimentos” (COSTA,

golpe, temos o aniquilamento da representação do povo nos meios de comunicação, suas reivindicações não são mais assunto para o teatro, a organização da classe trabalhadora havia se perdido, como mostra Vianinha em sua última entrevista:

O contato entre as classes desapareceu. A primeira manifestação cultural que eu acho que a gente viu como característica foi o desaparecimento do povo das telas, dos teatros e principalmente dos jornais. O povo começou a aparecer como massa, como criminoso, ou vítima, como atropelado, como o “popular exaltado”. Mas o povo como reivindicação, o povo como colunas de sindicatos, o povo como passeatas, como problemas, desde problemas de bairros até problemas sérios dos metalúrgicos, isso desapareceu no momento em que o povo perdeu suas lideranças, as suas organizações e não podia mais na chamada plataforma social colocar suas reivindicações, os seus problemas (1983, p. 178).

Devido a esse afastamento forçado do trabalhador dos meios de produção simbólicos, as experiências iniciadas pelo teatro do CPC não chegaram às consequências que só o teatro sob o comando dessa classe pode ter, ou seja, de tornar-se um teatro de ataque. Um teatro que se propusesse a ir além da dramatização dos problemas existentes, mas sim uma arte preocupada em expor soluções para resolvê-los, por meio da experiência do povo.

Sendo assim, para Costa (1996), o recuo evidente no teatro concebido entre 1964 e 1968 é facilmente explicado pela ação das forças golpistas, que impossibilitaram a continuidade do projeto que pretendia colocar os meios de produção simbólicos nas mãos dos trabalhadores. Em suma, temos um quadro dos mais interessantes quando se percebe que o recuo pós-golpe é tanto um problema estético e ideológico como, também, uma forma de tentar reorganizar as forças da esquerda em um momento diverso do imediatamente anterior, no qual não havia a possibilidade de dialogar com os movimentos sociais de antes. Lembremos que o maniqueísmo, afinal, não é o problema, mas o modo como foram apresentados os lados em disputa. Não se deve esquecer da riqueza da abordagem da história, da variedade de registros cênicos e dramáticos que fogem do realismo, além da importante tradição do teatro musicado do século XIX, sempre tão diminuído em suas formas como a Revista de Ano.

Esse processo novo se apropria do que foi realizado anteriormente pelo Arena. O objetivo do grupo na época da nacionalização dos clássicos era de, por meio da adaptação e releitura de peças clássicas (supostamente universais), desmascarar os processos ideológicos da classe dominante. Para isso Boal utiliza os mais diversos tipos de recursos, inclusive do Teatro de Agitação e Propaganda. Dentro dessa perspectiva, os musicais do Arena estão em consonância com aquilo que eles vinham articulando até então, voltando-se radicalmente para as questões nacionais mais

2015, p.40). No entanto, com a ascensão do stalinismo o agitprop passa a ser proibido, de forma até mesmo violenta, ocasionando o seu declínio.

prementes. Segundo Magaldi (1984, p.68), *Zumbi* propõe a analisar todos os aspectos do golpe e o faz de forma clara e objetiva.

Política exterior, subserviência aos Estados Unidos, as “marchadeiras”, a aliança Estado-Exército-Religião, o moralismo pequeno burguês, a aliança com a corrupção (o ex-governador Ademar de Barros) para combate ao comunismo – tudo é meticulosamente composto, a fim de estimular o espectador no propósito de protesto. A narrativa flui com espontaneidade e inteligência, e as alusões são claramente apreensíveis.

Embora o crítico pareça concordar com o fato de que houve certa valorização excedente dos negros, reservando a eles “gestos belos e heroicos”, para ele, isso é facilmente contornável, visto que *Zumbi* tenta, por meio desse enaltecimento, retratar a resistência de um povo que se encontrava oprimido, reverberando uma crítica aos poderosos. Entende-se, então, que a resistência proposta pelo grupo tinha como intuito maior de criticar e desmoralizar os meios de manipulação da classe dominante e, nesse quesito, como afirma Magaldi, o grupo não deixou de cumprir sua missão, ficando claro, naquele contexto, quais os mecanismos utilizados pela burguesia e suas alianças para a manutenção de um poder ditatorial.

As críticas expostas a respeito da peça nos ajudam a dimensionar a qualidade da produção daquele período e os limites enfrentados pelos artistas na época. Desde 1930, a produção literária e cultural brasileira acabou adotando uma visão de povo, em alguns momentos, idealizada. Na prática, não houve a concreta manipulação dos meios de produção simbólicos pelo povo, como ressalta Costa (1996), restando aos artistas o empecilho desse abismo que, segundo Napolitano (2014), é facilmente explicável pela separação intelectual evidente entre a classe trabalhadora e os artistas brasileiros, que apenas se alargou com o golpe de 1964. Entretanto, para o historiador, mesmo diante desse quadro, houve a presença de um nacionalismo crítico e seletivo que deu bases para o nosso “frentismo cultural”. Portanto, podemos dizer que, no que diz respeito a uma arte que desse suporte para a revolução, as manifestações artísticas do pós-64 não deram conta de representar essa força de ataque; por outro lado, as experiências estéticas, com a apropriação de Brecht pelos intelectuais daquele momento, foram riquíssimas, permitindo o aprofundamento das discussões a respeito do sistema curinga.

Arena conta Tiradentes

Somente em *Arena conta Tiradentes* o sistema curinga foi efetivamente aplicado pelo grupo, ainda que em meio às incertezas e os conflitos entre os dramaturgos. Guarnieri, segundo Costa (1996), não estava convencido dos benefícios de tal sistema. Para ele, a peça tradicional contribuiria de forma mais significativa para a compreensão do público. No entanto, Boal levaria até as últimas

consequências o seu projeto, que ainda foi utilizado em outras peças dirigidas posteriormente por ele, como em *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de 1970.

Tal como na peça anterior, o grupo se dedicou à pesquisa de tudo que fosse importante sobre a Inconfidência Mineira. Como em *Zumbi*, os documentos seriam manipulados pelo Arena com o objetivo certo de proporcionar um efetivo diálogo com o momento em que a peça estava sendo encenada. A peça conta, em dois tempos (de futebol, que são mais do que atos, representam tanto a disputa em que um jogo está envolvido, como aponta para uma interlocução entre conhecedores na plateia), a história dos inconfidentes que lutavam por liberdade. O primeiro tempo é dividido em três episódios. No primeiro temos a apresentação de Cunha Menezes e seu esquema de corrupção, que é ironicamente questionado pelo curinga que o apresenta. O curinga é um personagem que remete diretamente à vida social - no caso, um paulista de 1967 - e pode assumir o lugar de qualquer outro personagem, para perspectivá-lo, distanciá-lo de identificação, comentar algumas cenas e passagens, apresentar outros registros cênicos. Suas funções serão discutidas mais adiante. Nesse episódio ainda podemos ver o processo de exploração capitalista na construção da cadeia pública durante o governo de Menezes, que considerava justo que os condenados à morte morressem trabalhando "dignamente" em regime de escravidão. Enquanto isso, Tiradentes "semeava vento" por onde andava, falava sobre a força do povo e preparava a revolta junto a Maciel. No segundo episódio temos a troca de governo e Barbacena institui a derrama, o que gera a insatisfação das diferentes classes sociais. O curinga acompanha a insatisfação passiva de cada personagem (coronel, padre, ouvidor), como, por exemplo, quando pergunta ao padre Rolim a respeito de seus interesses com a independência do Brasil, ao passo que este responde: "[...] Em primeiro lugar tem o interesse humanitário e cristão. Em segundo, a Independência pode trazer a nossa autonomia. Os dízimos não seriam mais pagos à Coroa. Mas sim diretamente aos cônegos". No entanto, quando o curinga lhe pergunta se ele apoiaria o padre diz que se "não fosse assim tão vassalo, certamente apoiaria..." (BOAL; GUARNIERI, 1967, p.92). No terceiro episódio tem-se a tentativa de organização da revolta, na casa do Coronel, onde estão presentes representantes da igreja, do exército, da aristocracia, juntamente a Tiradentes, e na casa de Tomás Antônio Gonzaga, onde estão os intelectuais.

No segundo tempo acompanhamos o fracasso da insurreição. O governador Barbacena se organiza e coloca os soldados na rua para conter qualquer rebeldia contra seu governo. Fica claro no coro dos soldados a real função da instituição, que é a manutenção da ordem do Estado e do bem estar dos que possuem a propriedade privada. É evidente, na peça, o processo de alienação a que essa categoria é submetida. Por fim, no quinto episódio, é apresentado o julgamento dos

inconfidentes, resultando na execução de Tiradentes, que assume a sua posição naquela revolta e a sua culpa por ter se afastado do povo, único interessado pela revolução.

Boal e Guarnieri contam, no programa da peça, da necessidade que uma perspectiva fosse adotada para mostrar o que estava em jogo nesse processo revolucionário ou contrarrevolucionário. Mesmo que Boal reconheça a importância e a necessidade de se desenhar a revolução através do ponto de vista do povo, para ele, naquele momento, era mais importante abordar o plano que continha as conversas palacianas. Os dramaturgos optam por encenar a organização dentro do palácio, excluindo o povo e mostrando como se dá o processo de exploração capitalista em países subdesenvolvidos, revelando assim as artimanhas do capital. Para Campos (1988) é na cena da construção da cadeia que claramente se vê a submissão sofrida pelo país durante o sistema colonial. Essa relação, segundo ela, lembra a sujeição ao capital que é imposta ao trabalhador, este que é responsável pela produção de bens que vão enriquecer os donos do poder.

Hoje é comum o exercício do poder em nome do povo. Em tôdas as constituições dos países ditos democráticos (e quase todos se dizem) conta que do povo o poder emana e que em seu nome será exercido. Em nenhuma, que nos conste, consta frase como esta, que imaginamos a título de exemplo: ‘todo o poder emana de uma camarilha que o assumiu, e será exercido em nome do fôro íntimo de cada um’. Ainda que isso possa às vezes ser prática, nunca é letra escrita. Sendo o mundo como esta e outras inconfidências menos remotas ou em curso, vitoriosas ou derrotadas, tendem a interpretar o povo sem ouvi-lo, traduzindo em sua própria linguagem de elite, palavras que em nenhuma parte foram pronunciadas. Ao povo, depois, informam sua tradução. (BOAL;GUARNIERI, 1967, p. 47-48)

Além disso, ao adotar essa perspectiva, *Tiradentes...* apresenta de forma muito didática o processo contrarrevolucionário em curso nos anos de ditadura militar. Fica evidente na peça que os erros daquele processo, assumidos por Tiradentes, se dão por este ter excluído o povo da organização das lutas. Dessa forma, o Arena questiona, ao adotar essa perspectiva, a postura dos intelectuais e dos representantes do poder.

Na perspectiva adotada pelo texto, o paralelismo se estabelece de maneira rigorosa, servindo para diagnosticar tanto as causas do malogro da Inconfidência como daqueles que dentro do Governo João Goulart e/ou por intermédio dele, pretenderam subverter a estrutura antiga do país. Inconfidência palaciana seria o seu epíteto pejorativo, bem como os incitamentos revolucionários, feitos no início da década de sessenta, sem a participação do povo, significaram um jogo de cúpula, destinado ao inevitável esvaziamento. (MAGALDI. 1984, p.74-75)

Enquanto o povo é submetido ao poder da economia capitalista sustentada pela violência, como cantam em coro os operários da construção da cadeia pública: “a lei é a vontade da força ao governar” (BOAL;GUARNIERI, 1967, p.68), e da sua alienação: “o povo também não tem nada pra perder: havendo trabalho sempre sobra o que comer” (BOAL;GUARNIERI, 1967, p.71). A “revolução” é pensada pelos intelectuais, latifundiários, aristocratas, representantes da igreja e da

indústria nacional, propícios aos acordos políticos para não perderem seus privilégios. Eles receiam a radicalização do movimento por meio da força, os proprietários se mostram insatisfeitos com a possibilidade de libertação dos escravos e, cautelosos quanto a uma possível perda de controle da ‘revolução’: “É melhor ter cuidado! Precisamos ter a força de conduzir o povo antes que ele nos conduza. De que vale lutar contra a opressão e cair na anarquia?” (BOAL;GUARNIERI, 1967, p.107). Esses personagens contrastam diretamente com a visão idealista e ingênua do alferes. Tiradentes chega a ser ridicularizado em cena por suas visões um tanto quanto sonhadoras, o que – antecipando argumentos que em seguida virão a se desenvolver – nos faz questionar se se trata da encenação de um herói em cena ou se está mais relacionado à tradição de anti-heróis presentes na dramaturgia de Boal.

A analogia com as decisões de gabinete do PCB e sua aliança com a burguesia são evidentes. Naquele momento, era clara e necessária uma nova postura de enfrentamento da esquerda brasileira. É o jovem militante comunista Carlos Marighella, fundador do maior grupo de enfrentamento armado à ditadura militar, a ALN (Ação Libertadora Nacional), que, insatisfeito com as decisões do PCB, resolve, por outros meios, fazer a revolução. Após o golpe de 1964 o PCB passou por uma profunda crise e muitos de seus dirigentes passaram a defender uma mudança radical na postura do partido, que deveria substituir a passividade que marcava sua postura por ações armadas concretas contra o regime. No entanto, as discordâncias de Marighella com as decisões do PCB vinham de longa data. Ele já havia percebido que, durante a crise de 1961, o golpe só fora barrado devido à ação de seiscentos camponeses armados de enxadas e foices, o que mostrou que o enfrentamento era mais efetivo quando oriundo das energias da militância e não provinha da “desarvorada militância partidária”. Em carta de dezembro de 1966 ele deixa clara sua posição, como bem mostra Magalhães (2012, p.): “Nossas discordâncias não são de agora. Vêm de muito antes. Cresceram a partir dos acontecimentos subsequentes à renúncia de Jânio, quando o nosso despreparo político e ideológico ficou demonstrado”.

Segundo Magalhães (2012), Boal estreitara os laços com Marighella no decorrer dos anos de luta política, chegando até mesmo a colaborar de forma efetiva com a ALN:

Para Boal, Marighella abriu o mapa do Brasil e explanou sobre a guerrilha no campo. O diretor emprestou sua casa para reuniões de Câmara. Em junho de 1968, a censura exigiu 71 cortes na Feira Paulista de Opinião, empreendimento do Teatro de Arena concebido por Boal, e a estreia foi adiada. [...] Boal, Betto e Lacombe colaboravam com o aparato clandestino da ALN, com graus diferentes de engajamento.

Sem dúvida as ideias de Marighella influenciaram na produção da peça *Arena conta Tiradentes*, bem como na posterior postura de Boal de enfrentamento com o Teatro do Oprimido. É evidente, na peça, a crítica à inação do partido de esquerda diante do golpe, mostrando claramente

que entre os intelectuais a revolução não teria chance de acontecer. Para Costa (1996), a peça dá forma teatral à autocrítica que passou a fazer parte dos debates entre os artistas. A peça em questão recebeu duras críticas, principalmente por suas escolhas estilísticas, bem como pela presença do herói dramático, mais adiante nos deteremos na análise dessas críticas. No entanto, nesse primeiro momento interessa compreender o fato de que o Arena construía seus musicais a partir de uma perspectiva muito bem delimitada.

Entre as principais conquistas desses musicais, acreditamos que tenha grande importância o fato do grupo, por meio dessa perspectiva narrativa, revelar, através de procedimentos dramatúrgicos e cênicos, como se criam, e mais do que isso, como se transmitem verdades, tidas como absolutas e inquestionáveis. Portanto, ao recuperar a história por meio de documentos oficiais, torna-se imprescindível o trabalho de manipulação crítica desse material. Para mostrar como a história é construída pela classe dominante, os autores interferem no texto, principalmente por meio de recursos da encenação, como o uso da ironia e da comédia, com a finalidade de desnudar essas concepções, recorrendo até mesmo a uma visão maniqueísta sobre o acontecimento histórico. Há nas duas peças em questão um percurso dramático muito bem demarcado, que, como observou Costa (1996), está centrado nas atitudes dos quilombolas e da personagem de Tiradentes. Por outro lado há, também, a ruptura desse procedimento identificatório por meio da adoção de elementos épicos que provocassem o distanciamento e a crítica. Como sabemos, a estética naturalista mostra os impasses criados, vivenciando-os em cena, diferente do teatro épico que, por meio de uma fábula aparentemente tradicional, desconstrói as relações tidas como naturais, questionando-as.

São destacados, no projeto em questão, quatro níveis de recuperação histórica: o primeiro diz respeito à remissão a situações históricas específicas, já consagradas pelos historiadores e consolidadas, cristalizadas. O segundo nível procura entender como essa história foi construída, ou seja, a partir de qual perspectiva ela foi concebida, com que interesses, como no caso de Zumbi, em que os documentos oficiais abordados pelo grupo, mostram o ponto de vista hegemônico o qual delimita a realidade dos fatos. Esses documentos nada mais são do que a representação da história positivista, redigida pelos vencedores.

O terceiro nível diz respeito ao processo de transmissão dessa história, por meio de estruturas de sentimento hegemônicas, afinal “a convenção não é somente um método, uma escolha técnica voluntária e arbitrária; ela traz consigo todas aquelas ênfases, omissões, avaliações, interesses e indiferenças que compõe um modo de ver a vida e o teatro como parte da vida” (WILLIAMS, 2010, p.222). Quando Boal, Guarnieri e o Arena desconstroem os documentos oficiais, mediante a sobreposição de variadas opções estilísticas, entre elas a alegoria, a paródia, a

ironia e a sátira, eles decidem romper com esse cortejo dos vencedores, que transmitem os bens culturais, adotando a visão de que é necessário escovar a história a contrapelo:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos de bens culturais. Todos os bens materiais que o materialista histórico vê têm uma origem que ele não pode contemplar sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p.225)

Trocando em miúdos, fica claro que, para Walter Benjamin, o materialista histórico deve romper o processo de empatia com o vencedor, no sentido de que ele deve ter dimensão de que o processo de transmissão cultural também é interessado, por isso sua postura deve atuar na contramão da história oficial. O conceito de estrutura de sentimento, de Williams, ajuda a entender a força do processo, pois nesse momento a significação atua antes de nós, antes da consciência crítica, no nível dos afetos; para se criar distância reflexiva, nesse ponto, é preciso desmontar passo a passo, da frente para trás, seu funcionamento, mostrá-lo operando lenta e eficazmente, como parte de um projeto de história positivista que entende o passado como o preenchimento de um tempo cronológico vazio e homogêneo por fatos que dizem exatamente "como as coisas se deram". É esse o caminho escolhido pelo Arena ao contar a história de Zumbi dos Palmares e de Tiradentes, questionando em todos os níveis possíveis a história que nos é transmitida pela classe dominante. Daí a articulação produtiva entre a remissão ao passado (coletivo do Quilombo e do herói da Inconfidência) e a explicitação de sua condição de obra-de arte (sua teatralidade).

Mas ainda não é tudo. Falta o quarto nível de recuperação histórica adotado pelo Arena, que implica abordar o passado a fim de salvar o presente, que é coletivo e no qual uma constelação de problemas nos faz ressignificar a história pregressa. O curinga explicita essa urgência de não se perder de vista as questões presentes, que serão miradas por aquele passado revisitado. Em suma, a história é viva e nos ensina, o que já é um ganho, mas como fazê-la vibrar as cordas de hoje? Mais uma vez o grupo se coloca na situação do materialista histórico que sabe que

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialista histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. **Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo.** O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que

também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1994, p.224-225, negritos nossos)

Mesmo nessa remissão metafórica à escatologia cristã, fica clara a necessidade da luta contra as forças dominantes, que não se deixarão vencer por quaisquer argumentos advindos de uma determinada razão e lógica - pois eles têm a sua própria. Anticristo aqui é tanto o inimigo, a burguesia, como também seu discurso, as estruturas de sentimento constituídas, os aparelhos ideológicos que falam por eles. Então, ao contar a história do quilombo dos palmares ou da insurreição de Tiradentes, em um momento de forte repressão política e artística, o Arena tinha objetivo claro de se apropriar de um movimento de luta por direitos a fim de dar voz àqueles que por muito tempo foram calados pelos que detém o poder sobre o processo de transmissão dos bens culturais e históricos. A indicação da atualidade dessa operação não poderia ficar restrita à mera revisão histórica, mas precisava ganhar uma instância dramaturgica precisa, e daí o sistema curinga. Ainda segundo Benjamin, a história é um acúmulo das ruínas que se formam com a sucessão do tempo. Nesse sentido, o historiador não deve considerar apenas o momento histórico sobre o qual ele se debruça, mas fazer isso tendo em vista a analogia com o momento presente, para poder interferir nas ruínas que constituem o presente.

4.3 O sistema curinga e os limites do teatro no pós-64

“Que cada um diga o que fez, a que veio e por que ficou. E que cada um tenha a coragem de, não sabendo por que permanece, retirar-se”
(BOAL, 2013, p.174)

Segundo Boal, um dos objetivos do espetáculo *Arena conta Zumbi* era “destruir” todas as convenções teatrais⁶⁶. Para o diretor, só por meio dessa atitude o teatro passaria a “refletir sobre uma realidade em modificação”, o que até então estava sendo abafado pela persistência de formas imodificáveis, que, como vimos, estavam, muitas vezes, à disposição da classe dominante. Como

⁶⁶ Segundo Michalski (1979), a partir da segunda metade dos anos 1960, o movimento de contracultura difundido em muitos países do Ocidente acabou redundando em possíveis desdobramentos no campo do teatro, com a destruição das convenções teatrais. Por exemplo, a relação entre o público e o espetáculo passou a ser questionada, a distância estética diminuída. No Brasil, alguns movimentos teatrais deram vida a essa tendência, principalmente o Teatro Oficina, que aderiu a essa proposta de contestação das formas teatrais. Segundo o crítico, os espetáculos influenciados por essa corrente não assumiam qualquer posição a respeito da realidade política pela qual o país passava, que estava mais interessada em chocar pela liberdade formal e uma atitude irreverente. Adotando essa mesma perspectiva de romper com as convenções tradicionais, o teatro de Arena elabora um sistema diverso que, ao questioná-las, aponta claramente qual a sua perspectiva a partir dos acontecimentos políticos que tomavam conta do país naquele momento. As implicações dessas duas vertentes serão tratadas mais adiante, mostrando as implicações de cada uma delas para o desenvolvimento do teatro crítico no país.

fica claro, a essa altura Boal já tinha completa dimensão da importância do discurso da forma, sendo esta imprescindível para qualquer teatro que se propusesse crítico.

Com a finalidade de promover a ruptura com uma tradição de normas teatrais, Boal conta que foram utilizadas quatro técnicas que, posteriormente, serão fundamentais para a elaboração do que ele vai chamar de Sistema Curinga. Segundo Toledo (2015, p.182), o método desenhado por Boal não dava ênfase para a representação das particularidades históricas do fato encenado, e sim para a ação de contar este fato em cena. Essa perspectiva narrativa visava o distanciamento da história que estava sendo contada e tinha como finalidade a análise crítica dos processos sociais e históricos. Como já acompanhamos, um dos resultados disso é que a construção da história, sua escrita e transmissão aparecem em primeiro plano, e não colocar uma verdade no lugar da anterior.

As quatro técnicas desenvolvidas por Boal para a peça são: primeiro, a desvinculação ator-personagem, que consistia em que qualquer ator em cena fizesse o papel de qualquer personagem, já que estes eram definidos por um conjunto de ações mecânicas que seriam permanentes a eles. Por exemplo, “a violência característica do Rei Zumbi era mantida, independentemente do ator que interpretava em cada cena. A ‘asperidade’ de Dom Ayres, a ‘juventude’ de Ganga Zona, a ‘sensualidade’ de Gongoba, etc.” (BOAL, 2013, p.175). Com essa desvinculação, o diretor não pressupunha um texto que visasse à narração lírica daqueles feitos heroicos, mas era importante, para ele, a alternância entre a narração e a *presentificação* da ação. Ou seja, as relações de tempo e espaço se confundiriam, permitindo que irrompessem conflitos representados em cena. Essa desvinculação era efetivada pela fragmentação da cena, que alternava entre a história e o presente. Há vários resultados interessantes desse procedimento: desde a utilização de menos atores para representar, como a dificuldade da criação de identificação entre personagem e público - afinal, não era a constituição de uma identidade psicológica inequívoca que marcava os personagens, mas elementos fixos que eram transferidos aos outros como num jogo. Com isso, questiona-se mesmo a possibilidade de se haver um indivíduo nos moldes burgueses, livre e autônomo, consciente de seu lugar no mundo e podendo agir sozinho para construir seu lugar no mundo; no lugar deste, surge um sujeito construído coletivamente, determinado em parte pelas injunções históricas às quais está ligado - embora seja função do curinga, prática e teórica, explicitar que é possível alterar essas determinações, mas não como um herói isolado, e para isso ele se remete à construção tanto da dramaturgia (interrogando personagens, caricaturando-os etc) como aponta para a história sem perder de vista o presente.

Outro aspecto decorrente dessa atitude é que, ao desvincular atores de personagens específicos, Boal conseguia fazer com que a narração histórica fosse realizada pelo conjunto de atores em cena. Cabia a estes a missão de contar a história da opressão contra os negros,

imprimindo nela a perspectiva daqueles que a contavam, que não era do diretor e nem de alguém em específico, mas do Arenaenquanto grupo: “o espetáculo deixava de ser encenado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos [...] Conseguiu-se assim um nível de ‘interpretação coletiva’”. (BOAL, 2013, p.177). Essa pretensão de fazer o Arena narrar foi definida por Boal como sendo a segunda técnica utilizada na peça.

A terceira dizia respeito à multiplicidade de estilos e gêneros que o espetáculo concebia. Estes alternavam, por exemplo, entre o melodrama e a chanchada. Boal (2013) conta que, devido à escolha da chanchada, os críticos teciam muitas advertências para a encenação. Alguns ressaltavam em suas críticas que o espetáculo beirava o mau gosto, devido ao excessivo empenho em fazer rir. No entanto, segundo o diretor, poucos questionavam com a mesma ênfase o uso do melodrama, pois era tão comum e habitual esse tipo de espetáculo que não havia o estranhamento do público. Ainda se deve notar que, sem haver perda da continuidade da história narrada, cada cena foi concebida independente das demais, utilizando-se de estilos diferentes que conferissem autonomia à mesma. Como exemplo, alternaram-se cenas em que predominavam registros expressionistas, simbolistas, surrealistas e realistas. Essas mudanças agressivas na estrutura da peça desenhavam, de forma paródica e irônica em alguns momentos, atitudes próprias ao nosso tempo. Deste modo, havia tanto o processo de fragmentação das cenas como sua articulação constitutiva. Por meio dessa alternância de estilos questionavam-se algumas posições dadas como naturais por meio das escolhas estilísticas de cada episódio, que eram retratados de forma particular. Finalmente, a quarta e última técnica consistia na concepção das músicas que, segundo Boal (2013, p.177-178), cumpria a missão de “preparar a platéia a curto prazo, ludicamente, para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência simultânea razão-música”.

Essas quatro técnicas, na visão do diretor, tinham o objetivo de sintetizar as fases anteriores do desenvolvimento do Arena: na fase naturalista havia o problema do texto se tornar taxativo e, nesse sentido, não cumprir a necessária função da arte de interpretar e analisar a realidade em toda sua complexidade. Boal aponta que um dos perigos que esse tipo de estética corria era de tornar-se mero reflexo da realidade e, por isso, inútil. Essa avaliação do próprio Boal ignora a importância dessa primeira etapa, com todas as suas nuances, para o moderno teatro brasileiro, especialmente o político, mas é possível entender a aceção que ele quer enfatizar: é preciso ir em frente, superar dialeticamente essa fase. Já na fase de nacionalização dos clássicos as ideias incrustadas nas “fábulas” interpretadas pelo Arena não permitiriam a apreensão do que era nosso de fato, recaindo na abstração do mundo; também aqui ele não leva em conta o que vimos em capítulo precedente, justamente o processo de questionamento dessa abstração pura, substituída pela materialização

localizada que questiona qualquer metafísica autojustificadora, mas compreende-se a necessidade de buscar materiais próprios, por uma revisitação de nossa história mal-contada. Devido a isso, ele defende a necessidade de chegar, na fase dos musicais, ao “particular típico”, espécie de síntese dialética dos movimentos anteriores, que deriva teoricamente dos argumentos já apresentados em relação ao sistema curinga, mas que dependem de outros desdobramentos da dramaturgia de *Arena conta Tiradentes* para ser desenvolvido.

De acordo com Freitas Filho (2006), provavelmente Boal teve contato, nos idos de 1960, com um texto de Lukács, *Introdução a uma estética marxista*, escrito em 1957, e que o teria levado à noção de “particular típico” em obra de arte. Lukács (1978) propõe que, para uma real compreensão da realidade – tendo em vista o processo de alienação em que o homem está inserido pela própria alienação do trabalho humano –, devem ser explicitados os nexos existentes entre as dimensões singular, particular e universal dos fenômenos, a fim de desconstruir a aparência imediata daquilo que é perceptível. Lukács (1978), em seu livro, busca distinguir entre reflexo científico e reflexo estético, interessando para este último a compreensão da função da particularidade como mediadora entre os polos da singularidade e da universalidade. Para Betty Oliveira (2001), por estarmos inseridos em uma sociedade de classes, os polos entre indivíduo e sociedade são dados, a princípio, como antagônicos⁶⁷. A categoria da sociedade representaria, nessas condições, o universal, enquanto o indivíduo seria a representação do singular. Logo, esse antagonismo é visto como reflexo das relações sociais que compreendem a separação entre indivíduo e sociedade, resultando no obscurecimento do pensamento e na subordinação e domínio daqueles, já que a vida do homem singular acaba se colocando contraposta à totalidade social. Para Marx, segundo Oliveira (2001), essas relações não podem se colocar de forma antagônica, já que a sociedade não pode ser vista como algo autônomo, que exista acima dos indivíduos.

A singularidade não pode ser considerada como sendo a realidade do sujeito em si e por ela mesma. Por outro lado, a universalidade não pode ser considerada como um "coroamento" definitivo de singularidades. É necessário, portanto, assegurar um raciocínio que capte o movimento contínuo da relação singular, particular e universal nessa relativização para compreender-se a problemática em análise dentro do contexto em que se efetua. (OLIVEIRA, 2001, p.16)

Em Lukács (1978, p.161) a particularidade, no que tange ao reflexo estético,

torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem. Neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa), e em ambos os casos o movimento para a particularidade é conclusivo.

⁶⁷ Exposição apresentada na abertura do V Encontro de Psicologia Social Comunitária sobre o tema O método materialista históricodialético promovido pela Abrapso-Núcleo Bauru, Neppem e o Departamento de Psicologia da Faculdade de Ciências/Unesp-Bauru, nos dias 16 a 18/08/2001.

Segundo o filósofo, quanto mais o artista tiver conhecimento dos homens e do mundo e quanto maior for a sua força conservadora, de forma mais acentuada ele vai chegar ao particular típico a partir do singular. Por tipo Lukács entende “o compêndio concentrado daquelas qualidades que - por uma necessidade objetiva – derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção” (LUKÁCS, 1978, p.262). Em *Zumbi*, Boal reconhece não ter conseguido chegar a esse resultado, uma vez que não houve a síntese, apenas a justaposição do singular ao típico. A utilização do mito *Zumbi* era justaposta aos documentos da época em que a peça estava sendo montada, documentos que faziam referência à ditadura militar. No entanto, Boal parece satisfeito com a sua experiência com o particular típico em *Arena conta Tiradentes*, em que claramente se pode observar a elaboração de tipos sociais que se complementam e se contradizem como “fenômenos típicos de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade” (LUKÁCS, 1978, p.264). Sem prejuízo estético, o autor, na visão do filósofo, pode muito bem criar uma figura típica que domine a obra, em contradição com as outras figuras. Boal se utiliza dos tipos, definindo-os por meio de máscaras sociais a fim de representar esteticamente as relações econômicas, políticas e sociais que se destacavam no processo de contrarrevolução brasileira.

A peça *Arena conta Zumbi* tem sua maior importância na atitude de romper com algumas formas teatrais naturalizadas, dando o pontapé inicial para a sistematização do sistema curinga, que vai se delinear de forma mais acertada na peça *Arena conta Tiradentes*. Boal apresenta esse novo sistema tendo em vista as questões externas que influenciavam o desenvolvimento do teatro nacional naquele momento. Tratava-se, para ele, de um momento em que arte teatral no país passava por um estado crítico, que exigia novas formas para responder às pautas mais emergentes. Em texto de 1967, ele esclarece quais as situações que se sobressaiam naquele estágio do desenvolvimento da arte dramática.

No momento [de *Arena conta Zumbi*], o teatro brasileiro atravessa sua maior crise, a única que chegou simultaneamente em todos os níveis de suas preocupações: crise econômica, crise de platéia, de caminhos, de ideologia, de repertório, de material humano. E a crise, de saudável, traz apenas a necessidade urgente de reformulações, que também se pretendem em níveis diversos. (BOAL; GUARNIERI, 1967, p.30)

Como podemos observar, o método tinha objetivos estéticos, políticos e econômicos. Foram primeiramente as dificuldades econômicas que fizeram com que Boal desenhasse o sistema de rotatividade entre os atores. A partir do golpe de 1964, o teatro passava por um progressivo processo de sucateamento organizado, principalmente pelos órgãos públicos e por alguns setores da sociedade civil, ocasionando o desmantelamento de muitos grupos com o AI-5, de 1968. Fenômenos como a atrofia do público, a censura teatral, as políticas culturais e a carga tributária afetavam diretamente o meio teatral. Segundo Michalski (1979), houve, ainda nos primeiros

momentos do regime ditatorial, uma disseminação entre alguns setores da sociedade de pensamentos preconceituosos em relação à arte dramática e para com os profissionais desse ramo. Os órgãos mais ameaçadores foram as forças armadas, o aparato policial e os segmentos mais retrógrados da sociedade civil. Isso acarretou em reações hostis desses setores para com os espetáculos teatrais e os trabalhadores desse meio. O que se notou, segundo o crítico, foi um visível e crescente processo de opressão para com a arte dramática e os artistas, que já não tinham o direito de expressar livremente suas opiniões. Além disso, houve a manipulação do público, que foi impedido de optar pela manifestação artística que mais lhe agradasse.

Isso tudo é discutido por Boal em artigo de 1967, intitulado *O sistema curinga: etapas do teatro de Arena de São Paulo*. Nesse texto ele fala sobre a morte prematura do teatro, propondo que os artistas não se entregasse à elitização do teatro. Era necessário combater a arte feita para a diversão da burguesia, a arte para a alienação do povo, ainda mais em um ambiente de crescente investimento dos poderes públicos e privados na nascente indústria televisiva⁶⁸. Diante desse contexto, cada companhia resolvia seus problemas econômicos de forma diversa e, por vezes, incoerente. Segundo Boal (2013), algumas companhias tendiam à pornografia, como no caso de Dercy Gonçalves; outras formavam seus elencos com astros da televisão, com a missão de atrair fãs-clubes; outras ainda escolhiam textos internacionais para conquistar o público “up-to-date”. Na contramão dessas companhias, o Arena se dispunha a enfrentar artisticamente esse mesmo processo de forma crítica. Defendemos que o grupo enfrentava essas condições por meio de um processo coerente de adesão e repulsa à forma-mercadoria, por meio da dialética que compreendia a necessidade da manutenção dos elencos, formado por trabalhadores que precisavam ser remunerados por isso, sem que isso influenciasse em uma produção alienada, distante da realidade do povo - sem esquecer que era imprescindível para o grupo que seus processos estivessem em sintonia com as pautas levantadas pela luta contra a ditadura.

Como já discutimos anteriormente, esses limites, que eram impostos ao teatro em um contexto em que a produção artística se tornava mera mercadoria, se apresentavam de forma clara à Boal, que refletia sobre tudo aquilo e transpunha aquelas barreiras por meio de técnicas que cumpriam o papel de fortalecer o teatro crítico brasileiro, sem esquecer-se dessa forte dependência. Portanto, tal como dissemos que o projeto de nacionalização dos clássicos também propunha enfrentar os problemas econômicos enfrentados pelo Arena, esse novo sistema também se dispunha

⁶⁸ A crítica aos limites que os integrantes dos grupos teatrais se deparavam nos finais dos anos 1960, com o crescente sucateamento do teatro em vista da indústria de entretenimento no país, fazendo com que os artistas tivessem que escolher, por necessidades econômicas, se submeter ao trabalho televisivo, é realizada pela Companhia do Latão em peça que homenageou Augusto Boal, *Os que ficam*, estreada em 2015.

a isso, de forma que as peças, com menores custos, devido à menor quantidade de atores que se revezavam em cada personagem, pudessem circular⁶⁹ com mais facilidade naquele meio.

Além das questões econômicas, o sistema curinga também tinha uma preocupação evidente com o público para quem o espetáculo estava sendo veiculado. Boal acreditava em uma arte emancipadora; no entanto, para isso, era importante uma maior aproximação entre o palco e a plateia, de maneira que o curinga assumiria essa função. O diretor compreende que, naquele momento, o teatro “sofria” com a falta de interesse da plateia e essa indisposição exigia uma nova postura do teatro que se pretendia crítico. Tendo isso em vista, segundo Boal, era importante inserir no espetáculo a análise da peça, proporcionando a compreensão do público a respeito das dinâmicas existentes, além de mostrar que a própria peça é parte de um processo de construção de significados sociais, do qual o público fazia parte, e não apenas como consumidor passivo. Boal salienta que o papel de narrar os fatos sob uma perspectiva determinada sempre existiu no teatro, citando como exemplos o coro da tragédia grega, o *raisonneur* da revista, entre outros. No entanto, o curinga se diferencia drasticamente dessas personagens anteriores por se colocar junto com a plateia, e não como nos outros casos, em que acaba ocupando o lugar de um outro personagem no palco. Rosenfeld (1996, p.15) explica o papel do curinga dentro dessa perspectiva:

o Coringa como tal é sobretudo o comentarista explícito e não-camuflado. ‘Paulista de 1967’ (p.31) entra em confabulação com o público, mantendo-se mais próximo deste que dos personagens de quem, em última análise, é o narrador. Como tal, faz também a exegese da fábula que os personagens vivem. É dele e da projeção da peça a partir da perspectiva dele que provém a unidade que ameaça perder-se numa ‘peça de farrapos’, a montagem de cenas estilisticamente díspares (p.33). O coringa, evidentemente, pode assumir todas as funções no decurso da peça.

Por essa proximidade com o paulista de 1967, ou seja, com o espectador, que podemos conferir ao sistema curinga o status de embrião do teatro do oprimido, já por estar embutido na sua concepção original a necessidade de aproximar os meios de produção de significado do espetáculo do público. Ainda não se trata dos meios de produção teatral, nem tampouco de sua disseminação, mas já traz uma interferência que faz do público uma instância mais ativa do que se via até então no próprio Arena. Boal acreditava – na esteira de Brecht – que o teatro deveria ser igual a um campo de futebol, que suas regras fossem conhecidas por todos os espectadores que assumiriam um papel importante no desenlace das cenas. Em *Arena conta Tiradentes* o espetáculo é dividido em dois tempos, em analogia ao futebol, como já foi anotado; além disso, a peça também apresenta seu elenco dividido em dois coros, Deuteragonista e Antagonista, os quais atuam como se estivessem em um jogo. O curinga, em diversas situações, atua como se fosse o entrevistador do jogador

⁶⁹ Um dos princípios que norteou as produções do Arena foi o de levar os seus espetáculos para diferentes lugares do país. O Teatro de Arena tinha um forte diálogo com a produção teatral do nordeste, o que o fez com que muitas de suas peças se dimensionassem em relação ao público a que ela estava sendo representada.

(personagem). Nessa hora as relações de interesse são reveladas ao público, de forma a deixar evidente o papel de cada personagem no processo histórico, como, por exemplo, na cena em que o curinga entrevista Silvério dos Reis:

CORINGA: Quer dizer que prá você, trair ou não tanto faz?

SILVÉRIO: Vamos conversar a sério? Traição aqui entre nós está institucionalizada. É legal e até dá lucro. A Coroa não quer gastar dinheiro aqui prá manter uma polícia secreta. Qual a solução? Transformar cada cidadão num alcagoete em potencial. Muito justo. Quem denunciar contrabando fica com a metade dos bens sequestrados. Metade prá êle, metade prá Coroa... Bom negócio...

CORINGA: Ao que leva o mêdo, hein Silvério?

SILVÉRIO: Mêdo coisa nenhuma. Se valesse o risco até que o mêdo a gente enruste. Mas vamos falar com franqueza: já pensou direito em quem está metido nessa rebelião? Um bandinho de intelectuais que só sabe falar. Porque a liberdade... a cultura... a coisa pública... o exemplo do Norte... na hora do arrôxo quero ver. O outro lá comandante das tropas, o que quer mesmo é posição, seja na República, na Monarquia, no comunismo primitivo, o que êle quer é estar por cima. Olha velho, dessa gente, a maioria está trepada no muro: conforme o balanço, eles pulam prá um lado. E eu aqui vou nessa? Mas nunca. (BOAL;GUARNIERI, 1967, p.125).

Como podemos ver na cena acima, não há a intenção por parte de Silvério de passar uma visão aos interessados de homem bom e justo. Claramente ele mostra quem é, um homem sem escrúpulos que defende apenas o seus interesses. Ele compreende a dinâmica de contrarrevolução instaurada, aquela que Tiradentes não quer ver, por estar alheio as dinâmicas sociais, por não compreender o jogo.

Já no início da peça é declarado ao público a sentença dada a Joaquim José da Silva Xavier por seu crime, que é narrado na sequência. Também no início é instaurado o processo de julgamento de Tiradentes conduzido pelo curinga, processo que nos acompanhará até o final da peça, quando todos os envolvidos na “luta” pela libertação da colônia são questionados, sendo que todos negam o envolvimento direto com a inconfidência, defendendo que suas atitudes em nenhum momento visavam desrespeitar as regras impostas. O teatro tribunal, recurso que Brecht adotava com especial simpatia, como já comentamos no capítulo anterior, é adotado nessa peça e tem como objetivo desmascarar os interesses escusos subjacentes às relações sociais. As intrigas são expostas de forma clara, pelos dois lados, e para isso o diretor adota um tom maniqueísta. Hamon (s/d) explica que, na peça, não há uma tentativa do vilão de se esconder por trás dos duplos sentidos, o que seria próprio ao drama tradicional. Esses inimigos apresentam seus erros com uma sinceridade cordial, sem parecerem bobos. Na verdade, como vimos acima, eles apresentam um quadro completo dos erros e acertos da revolução. Esse recurso é utilizado com a finalidade de denúncia política. Boal, certamente, faz essa opção por saber de sua importância para que o público tomasse partido da situação a ele exposta.

Como vimos, Lukács (1978) destaca a possibilidade de chegar à justa forma artística lançando mão de uma personagem que se destaque das outras, como um herói, que possibilitasse a criação de contradições em cena. Boal parece levar em conta essas questões, entre outras, ao adotar para as suas peças o herói mítico, justificando a necessidade desse elemento para se chegar ao “particular típico”. Essa questão rende até hoje um elevado nível de discussão, principalmente pelos argumentos colocados por um seu interlocutor nesse momento, Anatol Rosenfeld, que, como já mostramos anteriormente, tornou-se referência para os estudos do Arena. Devido à esse diálogo, Boal escreve um artigo, *Quixotes e Heróis*, publicado junto à peça *Arena conta Tiradentes*, em que ele expõe a sua visão a respeito da necessidade de heróis em nosso país. Nesse texto ele usa Brecht como referência, citando especialmente as obras do autor alemão que apresentavam também em sua estrutura a ideia de heróis⁷⁰. Para Boal o mito, em muitos casos, se fazia necessário; o que precisava eliminar do teatro era a sua mistificação, recurso adotado pela classe dominante, que consistia em “eliminar ou esbater, como se fôsse apenas circunstância, o fato essencial, promovendo, por outro lado, características circunstanciais à condição de essência” (BOAL;GUARNIERI, 1967, p.56), o que resultaria em característica do herói burguês. Em suma, como já vimos até mesmo na fase da nacionalização dos clássicos, Boal queria dissolver o mito na história - para usar a expressão de Benjamin - questionando o que a tradição coloca como sendo universal, e elevando à essencial sua performatividade histórica. Boal compreende os perigos de se trabalhar com a figura do herói; no entanto, ele acredita que esse recurso pode ser utilizado se colocado em oposição aos outros personagens e às circunstâncias em que ele está inserido, marcado por homens que precisam, parafraseando Lampedusa, que alguma coisa mude, para que tudo permaneça exatamente como está dentro de uma estrutura capitalista.

⁷⁰ Interessante notar que entrevista concedida por Nanci Fernandes ao pesquisador Geo Britto, temos um importante relato das diferenças teóricas existentes entre Boal e Rosenfeld. Nanci lembra da importância que a obra daquele tinha no desenvolvimento da perspectiva artística deste. Segue um trecho da entrevista: “Nas aulas da EAD durante o curso de Dramaturgia e Crítica, tínhamos aulas de Dramaturgia com Boal 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.” (LOPES, 2015, p. 208) Esse depoimento nos ajuda a compreender como Boal construía sua poética por meio de uma visão histórica, utilizando-se dos recursos estéticos de maneira a criticá-los e contextualizá-los ao momento histórico em questão.

Boal defende a aproximação de duas correntes em seus musicais: uma que retome a empatia com o público por meio da função protagônica, em que se representa a “realidade concreta, fotográfica”, estabelecendo a vinculação perfeita entre ator e personagem, recorrendo, para tanto, em uma “interpretação stanislawsiana” (BOAL;GUARNIERI, 1967, p.37). No entanto, essa visão é questionada por Rosenfeld (1996) que expõe a contradição entre a proposta de Boal e os resultados da atuação do personagem protagônico, que vive como se estivesse em outra peça (naturalista), quando na verdade está perdido em um cenário teatralista, tornando-se um mito abstrato. A outra corrente está representada pela função do curinga, paulista de 1967, que provoca o distanciamento épico em cena - como procuramos mostrar, essa personagem deve estar acima da ideia de tempo e espaço, podendo ela transcorrer os dois níveis da peça de forma a criar efeitos didáticos sem perder de vista que a história aparece na peça em analogia com a fábula. O curinga se aproxima da plateia e de sua realidade atual, fazendo a mediação na peça. Fica claro, nas explicações de Boal, que ele não quer um mito mistificado, em seus termos, mas sim dialetizado. Essa dialética, embora na teoria não fique muito clara, ela aparece na cena. Para o Boal, o mito já é um mito de homem comum; para Rosenfeld, se chega a isso por meio do espetáculo. Eles estão, em suma, concordando com os resultados, embora por caminhos diferentes. Para o Boal, desde a dramaturgia já está tudo resolvido. Para Rosenfeld, só com a cena, em contradição com a dramaturgia, que isso ocorre. Isso não elimina as diferenças de visão, mas é importante ressaltar que o resultado é positivo para os dois. Dessa forma, a personagem do Tiradentes é contrastada com as demais personagens da peça, que não agem de forma a dramatizar a sua figura, mas apostando nos contrastes entre estes polos para desmascarar a situação histórica.

Para Magaldi, Boal teria conquistado, em seus musicais, o objetivo de síntese entre os mais diversos estilos, como também teria ele chegado na “síntese dos dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislávski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador.” (MAGALDI, 1984, p.78). Brecht estaria, portanto, assimilado no Brasil na visão de Magaldi. Já para Rosenfeld, “é com o sistema do Curinga que a teoria de Boal se afasta parcialmente da de Brecht”. Em sua visão Brecht, provavelmente, “não teria concordado com a separação e junção um tanto mecânica de nível típico e particular, oposição não muito congruente.” (ROSENFELD, 1996, p.15).

Rosenfeld aponta que a peça apresenta ótimos resultado no plano do curinga, principalmente pelo aproveitamento de recursos como o distanciamento, a crítica e o didatismo. No entanto, para ele a função protagônica apresenta problemas que devem ser colocados. Um deles diz respeito a tentativa por Boal de conquistar a ilusão da realidade por meio do estilo naturalista de Tiradentes, que se espera um mito, o que não é realizável em sua plenitude devido aos limites do próprio palco

em Arena, com a proximidade que nos traz para o efêmero e circunstancial. Para esse estilo naturalista seria mais adequando, então, uma montagem em um palco italiano, já que no teatro em Arena seria impossível a construção de arquétipos (ao gosto dos mitos clássicos) quando a plateia poderia ver a transpiração do ator, ou ainda poderia tocá-la na mão, devido à proximidade.

Para Rosenfeld, a opção de Boal de mitizar o herói por meio do naturalismo também é contraditória posto que, historicamente, com o surgimento do naturalismo, o herói perde espaço na dramaturgia ocidental. Suas palavras são bem elucidativas a respeito:

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. Essa contradição se torna cada vez mais manifesta quando Boal diz que o herói deve mover-se num espaço de Antoine. Ora, o verismo extremo deste diretor francês exige o pormenor mais minudente em tudo, a documentação exata dos lugares. Bem ao contrário dos clássicos que isolaram o indivíduo das coisas, Antoine cerca o homem com os objetos que o determinam, segundo a teoria naturalista. O homem, conforme este pensamento, deixa de ser centro, “fica devorado pela matéria circundante” (Gaston Baty). Semelhante concepção anula a idéia do herói. Historicamente, o naturalismo de fato deu cabo dele. É paradoxal (ou será dialético?) que Boal tenha escolhido, precisamente para ressaltar o herói, o estilo naturalista. (ROSENFELD, 1996, p.26)

Numa perspectiva dialética que marca o ensaísmo do próprio Rosenfeld, essa aparente contradição entre notação naturalista e a criação do mito não precisa ser lido na chave do paradoxo, mas também da dialética. Afinal de contas, Rosenfeld sabe que o próprio Boal não procura enaltecer o herói universal e fora da história, e essa contradição entraria na conta da dialética entre *por* (colocar) o mito e questioná-lo **simultaneamente**, pelo seu próprio processo de subir à cena. O estilo naturalista que marca Tiradentes traria para o chão da história o mito, o que é reforçado pela disposição espacial do teatro. Fica em dúvida, para Rosenfeld, a produtividade desse procedimento, mas a importância do projeto é inquestionável. Ainda podemos conferir na peça a justaposição de elementos cênicos que corroboram para o desmonte do mito, como, por exemplo, na cena em que o curinga assume a posição do herói e age como se estivesse galopando em seu cavalo mágico. Esses recursos dão um tom de distanciamento épico para a cena.

Não podemos inferir se Boal tinha consciência dessas contradições que se estabeleceriam no nível do espetáculo ao adotar o modelo de encenação de Antoine. Mas concordamos que essa opção acabou resultando na dialética apresentada pelo espetáculo, o que torna complexa qualquer tentativa de análise da peça, em última análise porque remete à sua encenação. A própria teoria de Boal a respeito do herói mítico é contraditória, já que o dramaturgo defende a presença do mito em países como o Brasil, mas deixa claro que não tem em vista um herói clássico e a-histórico, como ele mesmo desenvolve em *Quixotes e Heróis*, onde questiona o que chama de a mistificação do herói, defendendo uma reelaboração sob a expressão 'herói comum', preso às contradições históricas e, por

isso, em contradição com as outras personagens da fábula. Nesse sentido, por caminhos diversos, tanto Boal quanto Rosenfeld fazem análises muito pertinentes sobre o projeto do *Arena conta...* e as perspectivas do sistema Curinga, mostrando o quanto foi fundamental esse embate crítico, que continua atual. É também digno de nota que, como procuramos acompanhar até aqui, as posições de Boal já vinham sendo elaboradas na época da fase de nacionalização dos clássicos pelo questionamento dos universais.

Retomando o fio da análise, estas contradições apontadas só se efetivam aos olhos do público, pois Tiradentes, ao ser inserido no movimento das outras personagens, mantém-se alheio às suas considerações, preso em um idealismo quixotesco. Segundo Schwarz, a personagem protagonista da peça

“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. (SCHWARZ, 1978, p.84)

A seu juízo, a inteligência e as artimanhas políticas e teatrais são resguardadas “aos inimigos dos revolucionários”, o que inegavelmente causa prejuízo para a peça, já que as discussões no nível da personagem que representa os interesses do povo são rasas; tanto é que a ideia de liberdade, tão aclamada por Tiradentes, é vaga, “sem nervo político, orientada pela reação imediata e humanitária (não-política portanto) diante do sofrimento” (SCHWARZ, 1978, p.83). Sem desmerecer as avaliações do crítico, ao ler a peça com atenção redobrada, nos questionamos a respeito desse gigantismo presente na figura do herói. Após analisar a cena em que Tiradentes trata os dentes de Mônica, personagem do povo, podemos nos questionar a respeito desse papel do protagonista:

TIRADENTES: Todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido!

MÔNICA: E o povo lá tem cabeça prá essas coisas?

TIRADENTES: Tudo que é preciso resolver, reúne o povo na praça e pergunta: afinal, o que é que vocês querem? E o povo responde: “Queremos pão! Queremos trabalhar!” E lá vem o pão, lá vem o trabalho! Nesse dia, Moniquinha, você vai ficar de boca mais aberta do que está agora!

MÔNICA (Para ela a conversa de Tiradentes é muito engraçada; tem tanta graça como se hoje êle falasse de Reforma Agrária, etc.) (À outra môça.): Ouve só, Deolinda! Quando eu digo que louco se trata a pau, não é à tôa! Cadê povo pra essas coisas, seu Alferes?! Cada um quer fazer sua fortuninha sozinho. E prá mim tá certo! E a rainha também tá. Pensá nos outros a trôco de que?

TIRADENTES (Empunhando ameaçador o ferro de dentista): Eta! Que dá vontade de abrir sua cabeça a ferro prá você entender! Numa República, tudo é de todos. Então, a gente pensa também nos outros porque os outros somos nós.

MÔNICA (Empurrando-o): Ai! Também não precisa me cortá a bôca!

TIRADENTES: Fica me irritando!

MÔNICA: Como é que vai juntá todo mundo numa praça e perguntá: “o que é que vocês quer”. Cada um vai querer uma coisa, ninguém vai entendê. Só o que pode dá é um pau de acabá com o mundo!

TIRADENTES: É claro que não vai perguntá de um em um. Na praça se escolhe o Govêrno, que também é povo, e pensa que nem a gente. Aí sim o País fica rico. Mas só é rico quando cada um é também. Não é como agora...

MÔNICA: Vai dizê que essa terra não é rica?

TIRADENTES: Vou sim! Rico é Portugal! O Brasil só vai ficar no dia em que o dinheiro não sair daqui. O que é nosso, nosso! Trabalho nosso, nosso! De todos, menos dêles!

MÔNICA: Quem descobriu isso aqui? Antes era só matagal e os índios com tudo de fora! Foram êles que vieram e ajeitaram!

TIRADENTES (Terminando o trabalho): Caramba! Que houvesse mais brasileiros como eu!...

MÔNICA: Seu Alferes, seu Alferes! Deixe como está que é prá não piorar. Isso aqui é Colônia!

TIRADENTES: No mundo inteiro as colônias estão sé libertando. Só a gente está indo pra trás... (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 71-73).

Claramente se vê representado um personagem idealista que é visto com desconfiança pelo povo, não sendo levado a sério também por seus “companheiros de revolução”, já que estes conhecem os limites desta revolta. Por verem o que Tiradentes não pode ver, por estar perdido em um mundo imaginário (notação naturalista), eles são mais espertos que Tiradentes: “os abastados calculam politicamente, tem noção de seus interesses materiais, sua capacidade epigramática é formidável e sua presença em cena é bom teatro” (SCHWARZ, 1978, p.84). Sendo assim, não é tão fácil ver em Tiradentes um representante do povo, e também alguém que saiba fazer com que o povo ande com ele. Nesse sentido, Tiradentes lembra em alguma medida a personagem José da Silva de *Revolução na América do Sul*. Ele compreende a necessidade de mudança, principalmente por se colocar, junto a este, em uma condição de explorado, mas é ludibriado por aqueles que a princípio dizem estar ao seu lado, mas que não querem perder seus privilégios. No Brasil, o sujeito não chega a se constituir, como já apontamos anteriormente a respeito daquela peça; logo suas ações dificilmente ultrapassam as idealizações, e assim o processo contrarrevolucionário, que é conservador, tem mais força. Por isso mesmo as dificuldades encontradas por Boal em levar para a cena a sua teoria, recaindo nas contradições entre sua elaboração teórica e prática que, como aponta Rosenfeld, acabaram por salvar a peça.

Como podemos ver, por meio das análises apresentadas, a peça apresenta elementos que a qualificam por meio da inserção de formas do teatro épico, como a narração e os comentários que permitem o olhar crítico da plateia e, mais do que isso, assumem a função de convocar o público para a emergência da ação política. No entanto, esse processo se coloca em curso a partir da

aproximação do curinga com o povo, e não tanto pela presença do herói Tiradentes. Este, como vimos, está alheio aos movimentos sociais e históricos em andamento e, em grande medida, também não é compreendido pelo povo, que a essa altura sabe que as alianças com os donos de terra, a igreja e o exército têm força suficiente para que a revolução não aconteça.

4.4. Boal e os caminhos do teatro de esquerda no pós-golpe

O que se evidenciou até aqui foram os limites percorridos pelo teatro político brasileiro logo após o golpe de 1964. Como bem pontuou Schwarz (1978, p.79):

O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 64. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias, passaram a símbolo vendável da revolução. Foram triunfalmente acolhidas pelos estudantes e pelo público artístico em geral. As formas políticas, a sua atitude mais grossa, engraçada e didática, cheias do óbvio materialista que antes fora de mau-tom, transformavam-se em símbolo moral da política, e era este o seu conteúdo forte. O gesto didático, apesar de muitas vezes simplório e não ensinando nada além do evidente à sua platéia culta – que existia imperialismo, que a justiça é de classe – vibrava como exemplo, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo.

O teatro, ao se afastar dos pressupostos históricos que davam condições para os seus avanços formais – o contato com os camponeses e a classe operária –, teria se tornado símbolo vendável da revolução, avaliação forte e pertinente. Segundo Rodrigo Czajka (2012, s/p), a importância dessas considerações de Schwarz está na compreensão do crítico a respeito da organização dos movimentos da esquerda cultural e artística da década de 1960. Ele desenvolve sua análise a partir da noção de “hegemonia cultural”, que “se realizava pelo viés do mercado de bens culturais. Este mesmo mercado que transformava a resistência política desorganizada em símbolos culturais de toda uma geração de intelectuais e artistas, através de produtos específicos como a música, o teatro, o cinema, a literatura etc”. Essa tensão entre engajamento político e indústria cultural resulta no encaminhamento de uma arte voltada para atender às expectativas de um mercado crescente e “ávido por consumir lembranças da revolução que não houve” (TOLEDO, 2015, p.54). Esse processo faz com que a arte de esquerda se torne palatável no contexto da indústria cultural mesmo durante a ditadura, o que se pode ver com clareza com a passagem do tropicalismo a produto de massas. Em 1967 o Teatro Oficina encenava *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. A peça se torna um sucesso nacional e internacional e está alinhada com o movimento tropicalista, fortemente vinculado aos movimentos de massa, como aponta Villas Bôas (2010). O

pesquisado lança mão de um depoimento de Zé Celso, a respeito do movimento tropicalista, a fim de delinear seu argumento sobre a relação entre vanguarda artística e produto estético.

A burguesia das multinacionais, através da imprensa, das agências de publicidade, aproveitou a brecha para comprar a coisa e lançá-la como o pop tropical. Batizaram-nos “tropicalistas”. Dominando todos os meios de comunicação, vincularam o nosso trabalho da época a uma brincadeira de salão. Eu mesmo, que era apenas um diretor de teatro, virei a figura mediatizada do “muito louco”, falando uma linguagem que nunca falei... e para completar o folclore neocolonial me atribuíram o papel de representante da contracultura no Brasil. Ainda muito ignorante desses mecanismos, eu me surpreendia, escandalizado com esse cara que inventaram que era eu (CORRÊA apud VILLAS BÔAS, 2010, p. 218).

Por meio deste fragmento, Villas Bôas (2010, p. 219) demonstra que a “tensão entre vanguarda e regressão estava presente tanto interna quanto externamente às obras”. O movimento artístico do pós-64 era de protesto e resistência ao ambiente autoritário instaurado; no entanto, ao se defrontar com essa realidade os artistas

tomam como mote para a pretensa crítica os próprios padrões midiáticos: os meios de comunicação faziam parte do espetáculo, as roupas, os objetos cenográficos, os movimentos corporais e a apropriação peculiar do arcaico e do moderno, bem como do nacional e do internacional, formavam um estilo original. Crítico? Vendável? Se a resposta à primeira pergunta é polêmica, à segunda é inquestionável, e a consagração de seus protagonistas, que não arrefeceu até os dias de hoje, é a principal evidência disso. Segundo Schwarz, “a julgar pela indignação da direita (o que não é tudo), o lado irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado deliberado” (1978, p. 75). Olhando de hoje, podemos avaliar que, de certa forma, o movimento tropicalista se adequou bem ao projeto de modernização conservadora, suprimindo com eficiência a carência da atualização no plano estético. (VILLAS BÔAS, 2010, p. 219)

Diante desses impasses, interessa compreender a posição e o papel de Augusto Boal. O cenário é complexo porque, como vimos, não é tarefa das mais fáceis identificar o quão crítico essa frente de lutas políticas e estéticas pode ser, dado que as forças dominantes estavam à postos para transformar qualquer movimento em um produto palatável, para o que contribuíam a contracultura europeia e a alienação política brasileira - especialmente com a interrupção da atividade dos movimentos sociais no campo, do sindicalismo, da UNE, do CPC etc. Boal, juntamente com alguns críticos, tais como o Anatol Rosenfeld, é um dos primeiros dramaturgos a olhar de forma crítica para o cenário teatral que se desenvolvia naquele momento, propondo ações produtivas.

Em 1968, ele organiza a *I Feira Paulista de Opinião* em São Paulo, que pode ser lembrado por ter sido, talvez, “o último grande ato de um movimento de pesquisa da representação da sociedade brasileira que se atomizaria a partir do final daquele ano de 1968, com o Ato Institucional número 5” (ROCHA; CARVALHO, 2016, p.9). Para o espetáculo foram convidados diversos artistas que tinham que responder, por meio de obra de arte, a seguinte pergunta colocada por Boal: *Que pensa você do Brasil de hoje?*

Participaram da Feira, além de importantes homens da cena dramática brasileira, compositores e artistas plásticos, que apresentavam um objetivo em comum: se opor ao regime de opressão instaurado pela ditadura. Das 70 páginas escritas para a montagem do espetáculo, 43 foram censuradas, o que inviabilizava a montagem do espetáculo, segundo Lima (2015). Ainda assim, os artistas se reuniram em um amplo movimento de resistência, como fica claro em artigo de Sábato Magaldi sobre a feira:

José Celso Martinez Corrêa propôs que o “ensaio” fosse considerado a primeira representação da Feira, e se votou o desempenho integral do texto, não se respeitando os cortes da Censura. Comentou-se que, se a encenação fosse proibida, no Teatro Ruth Escobar, o elenco se transferiria para outra sala e, se todas fossem interditadas, se levariam as seis peças ao ar livre, na Praça da República. Se o elenco do Arena fosse preso, outros atores os substituiriam no desempenho. (MAGALDI, 1984, p.87)

Fica claro, por meio desse texto de Magaldi, a repressão contra a classe artística, bem como o grau de revelia organizada à essa mesma repressão.

Para a abertura do programa do espetáculo *Primeira feira Paulista de Opinião*, Boal escreveu um texto em que formulava e argumentava em torno da seguinte pergunta: *Que pensa você da arte de esquerda?* O objetivo do diretor era de questionar o papel da arte de esquerda naquele cenário do pós-64, fazendo um balanço de suas linhas mais atuantes. Interessa-nos tanto os assuntos tratados - as avaliações sobre determinadas perspectivas teatrais - como, também, a atitude crítica, algo como um método crítico caro à Boal desde sempre. A forma é a do ensaio, mais do que do artigo que esgotasse a discussão. O tom é subjetivo e forte, exagerado, a esperar resposta e posicionamento; quase uma provocação. O conceito de história lembra Benjamin: mirando a ação no presente, atribui significado ao papel exercido pela arte no passado recente. Nesse sentido, não é condescendente nem mesmo consigo mesmo. Plural, convida integrantes de todas as correntes, mesmo as que serão questionadas no texto. Sendo assim, tanto esse ensaio como a própria Feira não podem ser limitados aos seus "produtos", ou seja, as peças, músicas e obras expostas, mas à sua maneira de fazê-lo, coletivamente, aberta ao diálogo e visando a ação para combater os valores dominantes, em matéria e forma. A feira ganha assim uma dimensão que vai muito além da mera representação teatral, e mesmo todo o processo em torno de sua censura, defesa pública pela classe dos atores e transformação em escândalo público participa desse objetivo mais amplo. O texto de Boal já contém, em gérmen, alguns passos dessa dimensão constitutiva da Feira que, como sabemos, não pode ter desdobramentos devido ao AI-5, do mesmo ano de 1968.

Em primeiro lugar, nesse ensaio Boal reconhece que o entusiasmo cultural provocado pelas peças do Arena e do Oficina não passavam de um equívoco, justamente por reconhecer a ausência do povo, no sentido concreto do termo, como interlocutor do diálogo. Fica evidente que, para Boal,

é de extrema importância para o teatro político brasileiro a presença de jovens estudantes na plateia; entretanto, ele também sabe que as modificações na sociedade só são possíveis se o autor desse processo for o povo: “Se um teatro propõe a transformação da sociedade deve propô-la a quem possa transformá-la: o contrário será hipocrisia ou gigolotagem” (BOAL, 2016, p.27).

Diante dessas evidentes contradições apontadas por Boal, ele elenca três tendências da arte de esquerda que se desenvolveram a partir do golpe e que precisavam urgentemente se reunir em prol da luta contra o teatro burguês, que novamente solapava os palcos brasileiros. A primeira tendência ele denominou como Neorealismo e abrange peças cujo principal objetivo é mostrar a realidade tal como ela se apresenta: “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”. Daí o seu problema principal: esse teatro acaba se tornando mais documental do que combativo, na visão do diretor, o que atrapalha o distanciamento crítico do espectador que tende a “criar uma espécie de ‘empatia filantrópica’”, citando Rosenfeld. Segundo Boal, o espectador se sente absolvido de suas responsabilidades por estar presenciando e se compadecendo da miséria alheia: “o espectador também sofre terríveis dores morais, embora comodamente refestelado numa poltrona” (BOAL, 2016, p.28). Como exemplo dessa vertente, Boal cita Plínio Marcos, Guarnieri, Vianna Filho, Jorge Andrade e Roberto Freire - mesmo que esses autores guardem imensa diferença entre si, em termos de dramaturgia, público a que se destina e época em que se desenvolve.

A segunda tendência é a que Boal denomina como exortativa e diz respeito aos musicais do Arena e a alguns espetáculos encenados pelos CPCs. Essa vertente se utiliza da simplificação da análise, da visão maniqueísta, a fim de, por meio da fábula “lobo e cordeiro” esquematizar a realidade, “indicando-se os meios hábeis para a derrubada da ditadura, a instauração de uma nova justiça, e outras coisas lindas e oportunas”. A rigor, esse mecanismo crítico maniqueísta já estava presente em outras fases, mas é nítido que ganha força ao tomar como material a história brasileira ajustada ao discurso dominante, o que já vimos. Seu propósito é de conduzir a plateia a lutar contra a opressão e nisso essas peças cumpriam sua função de forma eloquente, posto que, para ele, o recurso da simplificação maniqueísta é muito efetivo por evidenciar qual a perspectiva do espetáculo, sempre em favor do povo. No entanto, Boal faz uma observação pertinente ao mostrar que, repetidas vezes, essas peças não se davam conta de que o público para o qual se dirigiam eram os próprios “esteios dessa opressão” (BOAL, 2016, p.29). Para ele, deve ficar claro ao artista de esquerda que esse tipo de teatro só tem validade quando em convívio com o povo.

Interessante notar o diálogo desse texto de Boal com os argumentos de Rosenfeld no artigo 'O Teatro Brasileiro Atual', de 1969. Sobre o teatro de Plínio Marcos, Rosenfeld (2008, p.150)

expressa sua satisfação com o talento do autor ao sugerir as iniquidades da sociedade, ao apresentar personagens marginalizados e sua existência miserável. Entretanto, o autor aponta que o excessivo verismo de sua cena e a sua precisão ao observar a realidade acabam prejudicando o autor a ultrapassar “o horizonte fechado de personagens quase sempre primitivas”. Rosenfeld também tem avaliações muito positivas da obra de Jorge Andrade e de Dias Gomes, como se lê em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. No que diz respeito à segunda tendência descrita por Boal, Rosenfeld aponta que os musicais do Arena, sem dúvida, fazem parte da linha teatral de maior destaque naquele contexto, principalmente por seu engajamento e compromisso político e social.

Como uma terceira tendência Boal destaca a linha tropicalista, intitulada como *Chacrinha e Dercy de Sapato Branco*. Segundo o autor, não se coloca a possibilidade de equacionar os objetivos dessa estética, visto que os próprios mentores não são capazes de afirmar com coerência as suas motivações. Boal contrapõe algumas afirmações próprias dos integrantes daquele movimento, mostrando os perigos dessa vertente cair no conservadorismo, aderindo ao gosto burguês.

"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 canalhas 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," 30/04/68). 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, vocifera. 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. (BOAL, 2016, p.31)

Boal destaca, ainda, alguns problemas dessa tendência tropicalista. Dentre esses podemos destacar o *neorromantismo*, que faz com que as críticas sejam atribuídas aos problemas aparentes, tornando-se bastante rasas no que diz respeito à análise social e a sua *tendência homeopática*, que “pretende destruir a cafonice endossando a cafonice, pretende criticar Chacrinha participando dos seus programas de auditório” (BOAL, 2016, p.32). Trocando em miúdos, trata-se da linha estética que não visa a transformação social, mas apenas o incômodo de determinadas situações aparentes. Boal ainda aponta que, entre as características do tropicalismo, a pior delas é a falta de lucidez. Boal termina suas considerações a respeito do tropicalismo nos seguintes termos:

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.” (2016, p.33).

Nessa mesma toada, Rosenfeld (1996b) questiona o que chama de 'linha irracionalista' que ocupava a cena teatral brasileira. Ele vai criticar a tentativa de Zé Celso de articular Artaud e Brecht, remetendo-se a um teatro agressivo que, na visão do crítico, se alinhava a uma tradição típica da arte moderna, ligada ao antitradicionalismo e ao antiacademicismo. Para Rosenfeld, os dois teóricos tinham em comum a necessidade de, por meio de recursos cênicos, modificar a relação entre palco e plateia. Entretanto, enquanto Brecht seguia uma linha racionalista de teatro sociopolítico, com recursos de choque que visavam atingir a sensibilidade, a imaginação e o intelecto do ser humano, Artaud percorria o irracionalismo de um teatro essencialmente metafísico que objetivava golpear os nervos, os estômagos e outros órgãos sem relevância para a apreciação estética. Diante disso, fica clara a impossibilidade de síntese entre o teatro naturalista francês e o teatro épico de Brecht⁷¹, o que evidencia que Zé Celso percorreria apenas um dos dois caminhos, selecionando o do irracionalismo, como consta em seu manifesto e entrevista, onde ele tece duras críticas ao teatro racionalista, apontando que o caminho seria o do teatro agressivo, que visasse insultar a classe média que formava a plateia do teatro.

Não custa lembrar que, como vimos há pouco, essa desqualificação radical da experiência do teatro dito 'tropicalista' não está à altura da complexidade de sua assimilação pela indústria cultural, o que fez com que, por exemplo, Zé Celso não se reconhecesse no que lia a seu respeito. Para Villas Bôas (2010, p.220) “a violência da direita agregava valor às obras da esquerda, a despeito de seus eventuais méritos concretos”. Ao homogeneizar as posições da esquerda, colocando em um mesmo patamar as críticas morais e àquelas que eram esteticamente elaboradas para atacar o capitalismo e os seus recursos de alienação, facilita-se o processo de sua assimilação:

Na medida em que a pontaria da resistência vai ficando cega, o ato de ser contra adquire movimento próprio e a crítica de costumes vai sendo capitalizada como mercadoria. Progressivamente, a imagem de resistência, ousadia e modernidade vai encaixando-se com o parque industrial da cultura de massa implantado pela modernização conservadora. (VILLAS BÔAS, 2010, p.220)

Seja dito, em defesa de Boal (e de Rosenfeld), que a radicalidade da crítica não nos pode fazer esquecer que ela traz para o debate essa vertente teatral, colocada em avaliação sob a ótica da função social de um teatro de esquerda. Além disso, representantes dessa perspectiva, como Caetano Veloso, participam da Feira, que era plural e aberta ao diálogo, tendo em Zé Celso um

⁷¹ Como ressalta Flory (2013), vale a pena destacar a crítica de Rosenfeld naquele contexto por sua lucidez ao demonstrar a impossibilidade de justaposição de Brecht e Artaud, visto que muitos críticos inseridos naquele contexto, tais como Armando Silva (2008) e Edelcio Mostaço (1982), entenderam como possível a síntese entre tais vertentes.

defensor ativo contra à censura imposta à Feira. E é importante ressaltar a proximidade com as posições de Anatol Rosenfeld nessa avaliação sobre os caminhos e as tarefas da arte de esquerda, o que dá mais um testemunho eloquente de uma das linhas de força do pensamento de Boal, a sua capacidade de interlocução e da produtividade dessa atitude. Já vimos a importância de Sábado Magaldi para o desenvolvimento do Arena, passamos pela atuação coletiva nos Seminários de Dramaturgia, pelas parcerias com Guarnieri, sem falar das ligações com o CPC, Opinião, agora com Rosenfeld e na pluralidade da Feira. Esse aspecto nos parece fundamental para compreendermos o percurso de Boal e sua abertura para o outro - o que levará, sem dúvida, para o teatro do Oprimido, marcado pela forma aberta e pelo diálogo franco, mesmo em condições adversas.

Por fim, Boal termina seu texto perguntando quais as opções que restariam ao teatro de esquerda naquele momento, já que não estava mais no horizonte próximo a perspectiva de diálogo, diante da compartimentação das classes sociais, da simplificação das regras, da desmistificação da democracia:

Maniqueísta foi a ditadura. Contra ela e contra os seus métodos deve maniqueisticamente 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 buscar 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-íris 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. (BOAL, 2016, p.34-35)

De certa maneira, essa citação explicita o que vínhamos dizendo a pouco, como uma espécie de momento representativo de um percurso artístico e intelectual dos mais significativos.

Considerações Finais

Consideramos que os principais pontos que guiaram esta pesquisa na tentativa de construir um panorama das experiências estéticas de Augusto Boal durante sua trajetória no Teatro de Arena, de São Paulo, foram, razoavelmente, desenvolvidos ao longo dos capítulos da presente dissertação. Nesse sentido, cabe aqui tecer as últimas observações sobre o trabalho tendo em vista os limites e as contribuições que uma pesquisa de revisitação histórica e atualização crítica dessa envergadura podem apresentar.

A presente dissertação teve como objetivo fundamental estudar as estéticas elaboradas por um dos principais grupos teatrais em atividade durante os anos 1960 no Brasil, sob a perspectiva artística e crítica de Augusto Boal, que contribuiu para aquele espaço em diversas frentes (como dissemos no título, nos âmbitos do texto, da cena, da crítica e da teoria). O intuito de pesquisar o percurso de Boal foi despertado em função de sua atuação ter configurado uma engrenagem de produção artística que expressou e trabalhou sobre as dinâmicas sociais e históricas de seu tempo, orientado pelo sentido da práxis, concretizando-se posteriormente no Teatro do Oprimido - que, embora não seja estudado diretamente nessa dissertação, como vimos se apropria da acumulação crítica desses intensos anos. A colaboração das questões estudadas nessa dissertação para o pensamento artístico de mais de uma “geração de lutadores”, parafraseando Costa (2015), é vasta e sua retomada se faz importante por explicitar a necessidade de continuidade dessa luta dentro de uma dimensão temporal que já abarca mais de três gerações, na qual pretendemos nos incluir.

O resgate dos materiais e projetos produzidos pelo Arena durante um momento de engajamento pré-golpe, em que se acreditava estar a um passo da revolução, e o momento posterior, já contrarrevolucionário, está amparado em uma tradição de recuperação dialética da história. Sabe-se que a classe dominante, que saiu vitoriosa depois do embate instaurado naquele contexto, tem todos os meios para contar a história sob seu ponto de vista, interessada em manter a sua posição privilegiada e opressora, ameaçando as conquistas passadas, presentes e futuras por meio da desapropriação da memória do projeto dos perdedores. Portanto, para contar a história de luta dos integrantes do Arena, nos apropriamos do método crítico, que também percorreu a obra de Boal, que olha para a história a partir do ponto de vista dos oprimidos, buscando uma relação produtiva e não dogmática com a tradição.

Como se viu, nesse processo de revisitação, nosso objetivo geral foi questionar o enquadramento do Arena em fases estanques e bem delimitadas, evidenciando a riqueza da produção e dos processos complexos que marcaram cada etapa e ressaltando os diversos diálogos empreendidos pelo grupo, sob a coordenação de Boal. A ideia de ampliar a força estética e

produtiva do Arena, construindo um modo de produção próprio, que envolvia a discussão coletiva e o embate entre os integrantes do grupo e entre estes e os críticos que participaram daquele contexto, nem sempre amistoso, mas sempre – e também por isso – muito fecundo, é de suma importância para a compreensão dos limites estéticos com os quais esses artistas se depararam. Esses limites, como vimos, foram muitas vezes alcançados no nível da discussão teórica e cênica, embasados por referências críticas de altíssimo nível para a compreensão, por exemplo, de que forma é conteúdo e, por isso, a necessidade de romper com as formas tradicionais da cultura dominante. Para Boal e o Arena, os modelos artísticos de uma tradição de teatro burguês, mesmo que desconectados do nosso chão social, davam sentido para formulações ideológicas de grande força, contra as quais é preciso lutar.

Sendo assim, no primeiro capítulo, nos concentramos no estudo das formas teatrais que buscaram, ao longo da história, romper com o drama burguês e como essas formas foram aqui atualizadas por meio da intervenção de Augusto Boal. Este, ao assumir a direção do Arena, desde o início explicitou sua luta pela modernização do teatro nacional em perspectiva crítica, motivo pelo qual o inserimos em uma tradição de artistas brasileiros do nível de Machado de Assis e de Oswald de Andrade, que deram expressão à dialética da atualização de formas estrangeiras para conteúdos nacionais, tomados sob perspectiva crítica.

Conforme procuramos salientar no segundo capítulo, o Teatro de Arena participou do processo de engajamento social e político durante os últimos anos que antecederam ao golpe, cumprindo, naquele contexto, a função de socialização da experiência dos trabalhadores, vinculando-se organicamente às demandas dos segmentos engajados na luta de classes. Progressivamente acompanhamos a atuação do grupo, por meio da mediação dialética entre a matéria social e a forma estética, observando a importância dada ao diálogo com as diferentes esferas da produção artística e crítica, diálogo que se manteve frutífero ao longo do tempo. Além disso, acompanhamos neste capítulo que os integrantes do grupo tinham, desde cedo, a compreensão de que faziam parte de um processo de luta, e entre suas funções se incluía a desmecanização do fazer artístico, privilegiando um processo coletivo de concepção do espetáculo. Tudo isso culminou na realização de maior envergadura daquela fase, e de grande representatividade, a peça *Revolução na América do Sul* que, como vimos, foi um marco para as conquistas formais do Teatro de Arena, tornando-se um registro material e literário das vastas discussões encaminhadas durante o Laboratório de Interpretação e o Seminário de Dramaturgia, bem como um documento social do Brasil dos anos 1960.

No terceiro capítulo a ênfase recaiu na fase de *Nacionalização dos Clássicos* do teatro de Arena, aqui estudada por meio de documentos da época, da fortuna crítica e do texto adaptado por

Boal de *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega. A mudança significativa de rumo artístico do grupo foi avaliada tendo em vista as implicações que envolviam tal projeto: o quadro cultural, o público a que as peças se destinam e sua relação com o surgimento do CPC. Não é demais lembrar que essa fase é a que recebe menor atenção da crítica, justamente porque não é marcada pela criação dramaturgicamente nacional - projeto tocado pelo CPC - mas isso não diminui a importância dessa fase para o projeto do Arena, até mesmo porque a criação cênica e a adaptação de determinados clássicos universais atendia a uma agenda do tempo, e bem brasileira. Com a reação da direita, em um momento de forte tensão entre classes, o teatro precisou se reformular, a fim de desnudar os mecanismos de cooptação do capital, mostrando, por meio da forma teatral – tal como Machado de Assis já o fizera com o romance – que, embora as questões brasileiras fossem específicas, elas também eram expressão da lógica universalista. Nesse sentido vimos que, ao se apropriar dos clássicos da literatura ocidental, a intenção de Boal era subverter algumas de suas normas ditas atemporais, optando por recursos como a paródia, a ironia, o distanciamento épico pelo processo de tipificação dos personagens, pelo espaço cênico anti-ilusionista, entre outros itens que colaborassem com a desmistificação do capitalismo, operando seu desmascaramento.

Como observamos, havia um processo de acumulação estética que se desenvolvia em paralelo à (e como expressão da) intensificação das lutas políticas, capazes de modificar radicalmente a estrutura econômica, política e cultural do país, se levadas adiante por meio das reformas de base de Jango. No entanto, o golpe de 1964 desmantelou esse processo político e, por sua vez, artístico, restando ao teatro a necessidade de reformular as bases nas quais operava. No quarto capítulo mostramos que o grupo passou, ao longo de suas diversas fases, por um rico processo de acumulação, o que impossibilita qualquer tentativa de compreendê-las separadamente. Os musicais do Arena mais uma vez confirmam essa tese por dimensionar, por intermédio de técnicas e procedimentos artísticos (marcados por discussões coletivas), a importância de explicitar como são identificados, interpretados e transmitidos os processos históricos e sociais, revelando por meio da obra de arte os mecanismos de dissimulação do capitalismo para levar à desmistificação do drama burguês (que contribui para os processos sociais de naturalização da opressão).

Ao longo da dissertação, observamos ainda uma recorrente preocupação de Augusto Boal a respeito dos modos de representação do povo e da cultura popular na obra de arte, bem como numa maneira de se aproximar desses grupos populares. Podemos dizer que, juntamente com a necessidade de mudança no modo de produção teatral e de politização da classe artística, esse tema foi central nas discussões do diretor, culminando no seu projeto de Teatro do Oprimido. Na prática, não houve, durante os anos em que ele esteve à frente do Teatro de Arena, a efetiva apropriação dos meios de produção simbólicos pelo povo. No entanto, por meio do sistema curinga, ele já arriscava

oferecer saídas possíveis para o teatro de caráter popular, tentando estreitar as distâncias entre palco e plateia. Talvez a maior de suas preocupações tenha sido a abertura do diálogo com o povo, visando sua politização - o que envolve o conhecimento estético, diga-se de passagem. Isso fez com que o dramaturgo reelaborasse por diversas vezes a sua estética, sempre levando em consideração a relação entre palco e plateia. A organização da *Primeira Feira Paulista de Opinião* foi uma iniciativa importante por abrir o teatro para o debate sobre a necessidade de articulação entre as tendências de esquerda com o objetivo de buscar novas formas capazes de tratar dos processos sociais e históricos, propor modelos estéticos capazes de unir e reunir as mais diversas manifestações artísticas em prol do combate à censura, propor um meio de concretização do diálogo entre classe artística e o proletariado urbano e rural.

É importante ressaltar que, mesmo que pouco tenha sido discutido sobre o momento atual no decorrer do trabalho, ele sempre norteou os argumentos e as discussões aqui presentes, posto que acreditamos na necessidade da recuperação do debate a respeito da função social do teatro em tempos de neoliberalismo globalizado, em que já não se tem mais no horizonte a perspectiva de formação da nação e de radicalização da estrutura democrática. Estamos inseridos, como mercadoria e massa consumidora, em um ambiente de consolidação da ditadura do capital, por meio do golpe de caráter midiático e jurídico, que vem se solidificando desde a “abertura” política, com um processo de “redemocratização” controlado por cima, a fim de manter todo o aparato de sustentação do capitalismo. Em suma, em um contexto em que se observa o desmantelamento da organização da classe trabalhadora, o engessamento progressivo da educação e do pensamento crítico, reativar dialeticamente a história do Teatro de Arena e a atuação de Augusto Boal é, também, se inserir na luta contra a corrente, o que justifica o nosso apoio teórico no materialismo dialético, bem como na concepção de história centrada em Walter Benjamin. Em suma, tanto quanto o tema da dissertação, importa pensarmos na tarefa de atualização de um método crítico que não veja a ciência como mera aplicadora de teorias cristalizadas, oposta à dinâmica dialética.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1989.

_____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANDRADE, H. *Gente como a gente no Teatro de Arena*. Diário Popular: 8 de julho de 1959. Disponível no site do Teatro de Arena: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>, acesso em 10 de abril de 2015.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. Comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. **Revista Novos estudos**. São Paulo: Cebrap, v. 76, p. 197-217, novembro, 2006

ASSIS, Machado. **Obras Completas de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BADER, Wolfgang. (Org.) *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BANDEIRA, Manuel. **Programa do Espetáculo Juno e o Pavão**. São Paulo: Teatro de Arena, 1957.

BARCELOS, Jalusa (org). **CPC da UNE- uma história de paixão e consciência**. Depoimentos a Jalusa Barcelos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BETTI, Maria Silvia. O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955). In. **Revista Sala Preta (ECA-USP)**, V.15 n. 1, 2015.

_____. **A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC**. Disponível em: https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2012/04/a_politizacao_do_teatro-29-de-agosto-de-20111.pdf, acesso em 20 de janeiro de 2016.

BETTI, Maria Silvia. Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 196/70: apontamentos introdutórios. In. **AURORA: Revista digital de Arte, Mídia e Política – NEAMP –PUC-SP**. Nº 1 (dezembro – 2007). –São Paulo: o Programa, 2007 – Trimestral.

_____. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 1997.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Debate sobre teatro popular no Brasil**: com Augusto Boal. In: CARVALHO, S. (Org.). *O teatro e a cidade: lições e história do teatro*. São Paulo: SMC, 2004.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do Padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

_____. O que pensa você da arte de esquerda? In. **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

BOAL, Augusto. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. In **Arte e Revista**. São Paulo, ano 3, nº6. out de 1981.

_____. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOAL, Augusto. **Depoimento de Augusto Boal**. São Paulo, 15 de setembro de 2004. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>, acesso em 09 de janeiro de 2016.

_____. Ratos e homens. In: **Programa do Espetáculo**. Teatro de Arena: São Paulo, 1956. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html> Acesso em 09 de janeiro de 2016.

BOAL, Augusto. Juno: Ideia e estrutura. In: **Programa do Espetáculo**. Teatro de Arena: São Paulo, 1957. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html> Acesso em 09 de janeiro de 2016.

_____. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**: Uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

BOAL, Augusto. **El mejor alcaide, el Rei?** Adaptação de peça homônima de Lope de Vega, 1963. Cópia mimeografada.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 2006.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira. 1978.

_____. O caráter popular da arte e a arte realista. In: **Teatro e Vanguarda**. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

CALIL, Gilberto. *Populismo e hegemonia burguesa na América Latina*. In: **História e luta de classes**. São Paulo, n. 4, jul. 2007, p. 27-33.

CAMPOS, Claudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1988

CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem**: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros nº 8. São Paulo: USP, 1970, p. 67-89.

CARBONE, Roberta. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal *Novos Rumos em 1960***: perspectiva sobre um fazer teatral épico-dialético no Brasil. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2014.

CARVALHO, Sérgio. Ações físicas segundo Stanislavski e Brecht. In: Introdução ao Teatro Dialético. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CARVALHO, Sérgio. Laboratório de Praxis. In: **Augusto Boal: Atos de um percurso**. Ministério da Cultura/Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2015.

CEVASCO, Maria Elisa. **Apresentação**. In: **Panorama do Rio Vermelho**: Ensaio sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. 1ª Ed. São Paulo: Expressão Popular : Nankin Editorial, 2012

_____. **Panorama do Rio Vermelho**: Ensaio sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001

COSTA, Iná Camargo. O teatro de grupo e alguns antepassados. In. ARAÚJO, Antônio; PEIXOTO de AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (org). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itáu Cultural, 2011

_____. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. **Breve Mensagem aos Curingas e Não-Curingas**: «De Brecht a Boal», Ou Em Busca De Um Teatro Épico e Dialético. Disponível em: <http://blogconvergencia.org/?p=6076+%C2%ABDE+BRECHT+A+BOAL%C2%BB%3A+Em+Busca+De+Um+Teatro+Dial%C3%A9tico+%7C+Por+In%C3%A1+Camargo+Costa+%7C+Blog+CONVERG%C3%AANCIA>, acesso em 20 de dezembro de 2015.

_____. Stanislavski na cena americana. In. **Estudos avançados**. v.16 n.46 São Paulo Sept./Dec. 2002.

COSTA, Iná Camargo. **O momento Boal**. Blog Instituto Augusto Boal, 2012. Disponível em: https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/07/o_momento_boa_inaccosta.pdf, acesso em 10 de março de 2016.

_____. Cultura e Luta de Classes. In. **Baleia na Rede**: Estudos e Arte e Sociedade. V. 9 n.1. São Paulo, 2012.

COSTA, Iná Camargo. Posfácio: Evoé, Jovens à Vista! In. ROCHA, Eliene; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; PEREIRA, Paola Masiero e BORGES, Rayssa Aguiar (org): **Teatro Político, Formação e Organização Social**: Avanços, limites e desafios da experiência dos anos 1960 ao tempo presente. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

_____. **Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular**. Dissertação de mestrado apresentada à FFLHC-USP, 1987.

_____. O repertório formal do agitprop. In. ROCHA, Eliene; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; PEREIRA, Paola Masiero e BORGES, Rayssa Aguiar (org): **Teatro Político, Formação e Organização Social**: Avanços, limites e desafios da experiência dos anos 1960 ao tempo presente. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

ROCHA, Eliene; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; PEREIRA, Paola Masiero e BORGES, Rayssa Aguiar (org): **Teatro Político, Formação e Organização Social**: Avanços, limites e desafios da experiência dos anos 1960 ao tempo presente. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

COSTA, Cristina. **Censura em cena**: Teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011]

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. **Com os séculos nos olhos**: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FERNANDES, Florestan. A ditadura em questão. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um Sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GOMES, Dias. O engajamento: uma prática da liberdade. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Especial 2, p. 07-18, jul. 1968.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GONÇALVES, Delmiro. **Gente como a Gente**. Folha da Tarde: Segunda-feira, 12 de julho de 1959, ilustrada, p.9. Disponível no site do Teatro de Arena: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>, acesso em 10 de abril de 2015.
- GUARNIEI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. In **Arte e Revista**. São Paulo, ano 3, n°6. out de 1981.
- HAMON, Christine. **Formas dramáticas e cênicas do Teatro de Agitprop**. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:209DbTY3oOgJ:https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2016/05/formas-dramaticas-e-cenicas-do-teatro-de-agitprop-vf.doc+&cd=4&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Acesso em 02 de julho.
- HAUSER, A. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HOLLANDA Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KAFKLE, Mariana. **Show Opinião: engajamento e intervenção no palco pós-1964**. Trabalho de conclusão do curso de letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.
- KÜHNER, Maria Helena. Um teatro em tempo de síntese. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Especial 2, p. 19-48, jul. 1968.
- LEDESMA, Vilmar. **Joana Fomm: Minha História de Viver**. São Paulo: Coleção Aplausos, Imprensa Oficial, 2008.
- LIMA, Mariângela Alves. Teatro Brasileiro Moderno: uma reflexão. In: **Dionysos** (edição especial):: Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/SEAC-Funarte/SNT, n° 25, setembro de 1980.
- LOPES, Geraldo Britto. **Teatro do oprimido: uma construção periférica-épica**. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado do programa de estudos contemporâneos das artes da Universidade Fluminense. Rio de Janeiro, 2015.
- LÖWY, M. **Walter Benjamin: Aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant - São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma Estética Marxista: Sobre a categoria da particularidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Fundação da Editora da Unesp, 1998.
- MAGALDI, Sábado. O país desmascarado. In. ANDRADE Oswald. O rei da vela. São Paulo: Globo, 1999

- _____. Retrato do Brasil. In: BOAL, Augusto. **Teatro de Augusto Boal**. São Paulo, Hucitec, 1986, p. 19-22.
- MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Nacionalismo e Teatro. In: **O Estado de São Paulo**, 11 de novembro de 1959.
- MARINI, Ruy Mauro. **Subdesenvolvimento e revolução**. Florianópolis: Insular, 2014.
- MARQUES, José Fernando. **Com os séculos nos olhos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MESQUITA, Alfredo. Origens do Teatro Paulista. In: **Dionysos** (edição especial): Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/SEAC-Funarte/SNT, n° 25, setembro de 1980.
- MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: Uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.
- MOLER, Lara Biasoli. **O Matadouro Municipal: Imagem e teatralidade em Tennessee Williams**. In Revista Lumen et Virtus, V.IV, n° 8 Fevereiro de 2013.
- MORAES João Quartim. A natureza de classe do Estado brasileiro. In. PINHEIRO, Milton (org). **Ditadura: o que resta da transição**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.
- MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. No exílio, contra o isolamento: intelectuais comunistas, frentismo e questão democrática nos anos 1970. In. **Estudos Avançados**, n. 28 (80), 2014, p. 41-58.
- NETO, Walter Lima Neto. O direito ao teatro. In. **Revista Sala Preta** (ECA-USO), V.1, n.12, 2012, p.149-159.
- O'CASEY, Sean. **Juno e o Pavão: tragédia em 3 atos**. Tradução Manuel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- OLIVEIRA, Francisco de. A vanguarda do atraso e o atraso da vanguarda: globalização e neoliberalismo na América Latina. In: OLIVEIRA, Francisco de. **Os direitos do antivalor: economia política da hegemonia imperfeita**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- _____, Francisco de. **Crítica à Razão Dualista/ O Ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- PASTA, José Antônio. **Formação Supressiva**, 2011, 282f. Tese de doutorado na Área de Literatura Brasileira (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.)
- PASTA, José Antônio. **Brecht e o Brasil: afinidades eletivas**. In. Pandemonium Germanium. n.4, p. 19-26, 2000
- PINHEIRO, Milton. Os comunistas e a ditadura burgo-militar: os impasses da transição. In. PINHEIRO, Milton (org). **Ditadura: o que resta da transição**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- _____. **Teatro em pedaços (1959-1977)**. São Paulo: Editora Hucitec, 1980.
- RAULINO, Berenice. **A contribuição de Ruggero Jacobbi para o Teatro Brasileiro**. Revista Ouvir ou ver, n.1, 2005
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. **Inícios do Teatro Épico**. O Estado de São Paulo, 1 de março de 1958. Suplemento Literário, p.5.
- RIBEIRO, António Sousa. Recensões. In. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº 6, Coimbra: Centro de Estudos Sociais, maio de 1981.
- RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2012.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- _____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 81-110, junho de 2005.
- ROCHA, Érika; CARVALHO, Sérgio. Trabalho de Cultura Política. In. Primeira Feira Paulista de Opinião. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- SANTOS, S.C. **O drama impossível**. 2002, 234 f. Tese (Doutorado em Letras – Universidade de São Paulo), 2002.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? : Ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- _____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas cidades/ Ed. 34, 2000.
- _____. Cultura e política, 1964-1969: Alguns Esquemas. In. **O pai de Família e Outros Estudos**. São Paulo: Paz e Terra/ Secretaria do Estado de Cultura, 1978.
- SILVA, Armando Sérgio da. **J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002
- SILVA, Armando S. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- STUTCHKA, Piotrivonitch. **Direito de Classe e Revolução Socialista**. Organização de Textos e Tradução de Emil von München : Instituto José Luís e Rosa Sundermann, São Paulo, 2000.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001
- TOLEDO, Paulo Bio. A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-1964. **Revista Sala Preta**, v.15, nº 1, p. 180-190, 2015.

TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. **Impasses de um teatro periférico**: As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2013.

VARGAS, Maria Thereza. O registro dos fatos. In. **Revista DIONYSOS** (Especial: Teatro de Arena), organização Maria Thereza Vargas, Carmelinda Guimarães e Mariangela Alves de Lima, Rio de Janeiro, MEC/DAC-Funarte/SNT, n. 24, out. 1978.

VIANA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In.: PEIXOTO, Fernando (org). **Vianinha**: Teatro, Televisão, Política. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro Político e Questão Agrária 1955-1965**: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. Brasília. Tese de doutorado em Letras na Universidade de Brasília, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

XAVIER, Nelson; BOAL, Augusto. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015

Programas dos espetáculos

Ratos e Homens, Teatro de Arena, 1956.

A Mandrágora, Teatro de Arena, 1962.

O melhor Juiz, O Rei, Teatro de Arena, 1963.

Juno e o Pavão, Teatro de Arena, 1957.

Artigos de Jornal

O Estado de São Paulo. **Ratos e Homens**. São Paulo: O Estado de São Paulo, sexta-feira, 5 de outubro de 1956.

O Estado de São Paulo. **Juno e o Pavão**. São Paulo: O Estado de São Paulo, domingo, 9 de junho de 1957.

ANDRADE, H. **Gente como a gente no Teatro de Arena**. Diário Popular: 8 de julho de 1959. Disponível no site do Teatro de Arena: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>, acesso em 10 de abril de 2015.

GONÇALVES, Delmiro. **Gente como a Gente**. Folha da Tarde: Segunda-feira, 12 de julho de 1959, ilustrada, p.9. Disponível no site do Teatro de Arena: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>, acesso em 10 de abril de 2015.

O Estado de São Paulo. **Arena: exercício de clareza ao levar a peça “A Mandrágora”**. O Estado de São Paulo, quarta-feira, 12 de setembro de 1962.

O Estado de São Paulo. **“O Tartufo” com espírito moderno estréia no Arena**. O Estado de São Paulo, quarta-feira, 4 de setembro de 1964.

MAGALDI, Sábato. Nacionalismo e Teatro. In: **O Estado de São Paulo**, 11 de novembro de 1959.

O Estado de São Paulo. **“Eles não usam Black-tie” no Arena**. O Estado de São Paulo, quarta-feira, 22 de fevereiro, 1958. Suplemento Literário, p.5.

ROSENFELD, Anatol. **Inícios do Teatro Épico**. O Estado de São Paulo, 1 de março de 1958. Suplemento Literário, p.5.

O Estado de São Paulo. **Inicia-se hoje a carreira normal da peça do Arena**. O Estado de São Paulo, quarta-feira, 9 de outubro de 1963, p.11.