

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

VANESSA CRISTINA MONTEIRO FURTOSO

**O TEATRO POLÍTICO DE AUGUSTO BOAL:
Notas sobre sua trajetória no Teatro de Arena de São Paulo.**

**SÃO PAULO – SP
2017**

VANESSA CRISTINA MONTEIRO FURTOSO

**O TEATRO POLÍTICO DE AUGUSTO BOAL:
Notas sobre sua trajetória no Teatro de Arena de São Paulo.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como parte dos requisitos para obtenção de grau de licenciado em Arte-Teatro. Sob orientação da Prof^ª. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli.

**SÃO PAULO – SP
2017**

VANESSA CRISTINA MONTEIRO FURTOSO

**O TEATRO POLÍTICO DE AUGUSTO BOAL:
Notas sobre sua trajetória no Teatro de Arena de São Paulo.**

Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Arte-Teatro no curso de graduação em Arte-Teatro do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, pela seguinte banca examinadora:

**Prof^ª. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli
Instituto de Artes da UNESP - Orientadora**

**Prof^ª. Me. Mariana Soutto Mayor
Coorientadora**

**Prof^ª. Me. Letícia Monteiro Silva
Examinadora**

São Paulo, _____ de novembro de 2017.

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiro meus pais, Silvana e Ed, por todo o carinho, dedicação e apoio.

Agradeço à Julia Abreu e Letícia Monteiro pela incrível disposição em me ajudar nesta pesquisa.

À Laura Brauer e Mariana Soutto Mayor, pelas referências e experiências proporcionadas durante o ano, que só alimentaram ainda mais minha vontade de continuar neste caminho.

À querida Rita Bredariolli, pela orientação desta pesquisa e por me tranquilizar quando foi necessário.

À minha querida turma de Licenciatura em Arte-Teatro, com quem compartilhei cinco anos de muito aprendizado; e finalmente às minhas companheiras de curso, Amanda, Laís, Sofia, Ana e Ingrid por todos os anos de parceria e as horas de ajuda mútua, principalmente à Camila e Caroline, pela paciência e pelos conselhos nas horas mais difíceis.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo retomar as manifestações teatrais desenvolvidas por Augusto Boal durante seu período como diretor do Teatro de Arena de São Paulo e ressaltar os motivos que o levaram a desenvolver sua poética política, destacando seu papel como diretor de um teatro engajado. Augusto Boal ficou conhecido mundialmente por ter desenvolvido o Teatro do Oprimido. Sendo sistematizado durante seu exílio na América Latina e lançado pela primeira vez na França, seu teatro plantou sementes em diversos países, gerando grupos de Teatro do Oprimido que atuam em busca de uma sociedade melhor. Mas esta poética nasce, na verdade, durante seus anos como diretor do Teatro de Arena, quando o país enfrenta um período de violência, repressão e censura: a Ditadura Civil-Militar. Sua trajetória no teatro brasileiro vai, gradualmente, o levando em direção a um teatro popular e político, até que seu trabalho se radicaliza numa proposta de militância e denúncia frente à conjuntura política nacional. Durante os anos de 1964 a 1971, Boal lidera um movimento de resistência artística com os espetáculos do Arena, que serão decisivos para o rumo que escolhe tomar dentro do teatro.

Palavras-chave: Augusto Boal, teatro político, Teatro de Arena, militância

ABSTRACT

This paper intends to resume the theater manifestations performed by Augusto Boal during the years he acted as director of the Teatro de Arena of São Paulo and to emphasize the reasons that led him to develop his political poetic, highlighting his role as the director of a politically engaged theater. Augusto Boal became worldwide known for developing the Theater of the Oppressed. His theater was formulated during the years he was exiled in Latin America and was launched for the first time in France, planting seeds in many other countries and generating groups of Theater of the Oppressed, which act in search of a better society. However, this poetic was born, actually, during the years he worked as the director of the Teatro de Arena, in São Paulo, when Brazil was facing a period of violence, repression and censorship: the Military Dictatorship. His path in the Brazilian theater will gradually take him towards a popular and political theater, until his work is radicalized as a militancy and denunciation proposition, facing the national political conjuncture. Within the years of 1964 and 1971, Boal leads an artistic movement of resistance with Arena's spectacles, which will be decisive to the heading he chooses to take in theater.

Keywords: Augusto Boal, political theater, Teatro de Arena, militancy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. CAPÍTULO I: O QUE ENTENDEMOS POR TEATRO POLÍTICO.....	12
1.1.O Teatro Apolítico	13
1.2.O Teatro Político que nos interessa.....	15
1.3.Teatro Político no Brasil	18
2. CAPÍTULO II: AUGUSTO BOAL E O TEATRO DE ARENA: MILITÂNCIA E CONTRADIÇÕES.....	22
2.1.O Teatro de Arena de São Paulo	22
2.2.A chegada de Boal	24
2.3.Militância e contradições	26
3. CAPÍTULO III: O TEATRO POLÍTICO DE AUGUSTO BOAL.....	31
3.1.As primeiras tentativas: <i>Arena conta Zumbi e Arena conta Tiradentes</i>	33
3.2.A guerrilha teatral: <i>Primeira Feira Paulista de Opinião</i>	38
3.3.A semente de uma nova poética: Teatro Jornal	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59

INTRODUÇÃO

Por que falamos tão pouco de Augusto Boal?

Brasileiro, nascido em 1931 e falecido em 2009, Boal foi um diretor e dramaturgo, que contribuiu não só para o teatro nacional, ao revolucionar a cena teatral e a forma de se trabalhar em teatro, como também para o teatro mundial ao deixar sua poética, o Teatro do Oprimido, desenvolvida e semeada em diversos países. Sua história no teatro brasileiro começa em 1956, quando entra como segundo diretor no grupo do Teatro de Arena de São Paulo.

Durante a década de 1950, o Brasil avançava na esfera política e econômica. A tomada de medidas sociais e o avanço nas políticas públicas fez surgir uma crescente necessidade de conscientização social por parte da população, que ainda lutava por direitos básicos. Essa necessidade foi adotada por movimentos estudantis, sindicatos e também por artistas de diversos meios.

O teatro, em São Paulo, já havia se afirmado quanto a temática e estética, importando o modelo europeu da “peça bem-feita”. O principal representante desta reprodução era o Teatro Brasileiro de Comédias (TBC)¹, um marco do teatro profissional no país. Porém, este modelo teatral não contemplava a realidade da sociedade que vinha se estabelecendo no Brasil. Ainda carecia ao teatro textos que levantassem questões pertinentes à vida social e urbana da classe trabalhadora que, neste momento, estava crescendo.

É nesse contexto que surge, em 1953, o grupo do Teatro de Arena, com recém-formados da Escola de Artes Dramáticas (EAD), em busca de uma nova forma de fazer teatro profissional. A princípio, a diferença está no formato: a arena – que possibilita espetáculos de menor custo que os das salas convencionais – mas ainda sem avançar na problemática do tema social e político.

Isto muda com a entrada de seu novo diretor, Augusto Boal, em 1956, que começa junto ao elenco do Teatro Paulista de Estudantes (TPE), formado por jovens militantes do PCB² e fundido ao elenco inicial do Arena, a repensar a função social do teatro que era feito por eles até então. Não demora muito para que o grupo perceba que

¹ Companhia paulistana, fundada em 1948, pelo empresário Franco Zampari (1898-1966), que importa diretores e técnicos da Itália e solidifica a experiência moderna no teatro brasileiro. Foi responsável por lançar nomes como Cacilda Becker, Maria Della Costa, Antunes Filho, entre outros.

² Partido Comunista Brasileiro, fundado em 25 de março de 1922.

era necessário um teatro nacional, que dialogasse com os problemas da população brasileira; e que essa era uma forma muito eficaz de se levantar discussões políticas através do teatro.

Boal, desde sua entrada para o grupo, enxerga a importante função social que o teatro poderia ter, e o guia gradativamente para a política, desenvolvendo então suas primeiras denúncias. Mas foi, principalmente após 1964, com o golpe militar que ele começa a explorar a total capacidade política do teatro. “O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente (...) uma arma de libertação.” (BOAL, 1975).

Com a Ditadura Civil-Militar, o cenário artístico muda ligeiramente.

Se no período anterior ao golpe o tema do “nacional” e do “popular” estiveram ligados à luta pelos interesses das camadas subalternas da população, após a configuração do Estado autoritário esses conceitos passaram a ser relacionados à unidade de ação e resistência. Cabia aos artistas e intelectuais que optaram pela “resistência democrática” lutar pelos direitos de livre expressão, associação e organização de partidos políticos (COSTA *apud* SOUSA, 2007, p.5).

O grupo do Teatro de Arena foi um dos que optaram pela resistência democrática. Se antes de 1964 ele já havia se estabelecido como “paradigma de um teatro melhor” (MAGALDI, 1984, p.44), durante os anos seguintes o grupo assumiu uma responsabilidade em manter a militância artística como denúncia ao sistema autoritário. Foram diversos espetáculos que enfrentavam sistema político da época, como o *Show Opinião*, os musicais *Arena canta Bahia*, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, que tiveram seus textos censurados, apresentações invadidas e canceladas, até 1968, com a chegada do Ato Institucional nº5³.

Mesmo no período mais obscuro da ditadura, com a perseguição de artistas e militantes, o Teatro de Arena tentou resistir. Mas os últimos anos da década de 1960 foram de extrema censura e violência. Os meios encontrados por Boal para continuar a criação artística e a denúncia foram depois desenvolvidos para se tornar sua grande obra e herança. Augusto Boal foi preso, torturado e, depois de solto, foi ao exílio voluntário, em 1971, quando o próprio Teatro de Arena também acaba.

Toda sua trajetória culmina no sistema hoje conhecido mundialmente como o Teatro do Oprimido. Ele não foi sistematizado especificamente durante os anos em que

³ O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, e vigorou até dezembro de 1978. Definiu o momento mais duro do regime militar, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou considerados como tal.

Boal esteve no Arena, mas foi naquele período que a necessidade de uma nova poética surgiu e que algumas dessas práticas foram gestadas. Através de experimentos cênicos e na dura tentativa de manter a atividade teatral viva, Boal dá início ao teatro jornal, que seria, como ele mesmo diria, a semente do Teatro do Oprimido.

O Teatro do Oprimido começou no teatro de Arena e, na França, encontrou uma plataforma de lançamento para o mundo. Uma plataforma de boas intenções que julgou, com razão, que o Teatro do Oprimido era uma boa ideia. Mas o mundo é cruel com as boas ideias. Logo as transforma num produto, faz delas um sucesso de mercado⁴.

Desde sua volta para o Brasil depois do exílio, em 1986, a militância de Boal nos anos de ditadura foi sutilmente posta no esquecimento. Ele continuou lutando por uma sociedade melhor e conseguiu inclusive fazer mudanças concretas através do teatro, quando foi vereador da cidade do Rio de Janeiro. Foi nesse período que ele desenvolveu o que chamou de Teatro Legislativo, conseguindo utilizar o teatro nas comunidades para debater problemas e soluções, e com isso levantar projetos de leis, dos quais 13 foram aprovados.

Hoje, oito anos após sua morte, ainda encontramos pessoas que trabalharam diretamente com Boal, seja na política ou no teatro e que tentam levar adiante seus ensinamentos. Mas também encontramos uma grande subversão de seus métodos, como afirmou sua companheira, Cecília Boal.

Talvez por falarmos pouco de Augusto Boal, de sua contribuição ao teatro e militância política, sua poética política seja hoje tão mal interpretada. “Boal define o teatro, o seu teatro, como um ensaio para a revolução. Mesmo assim, tem quem utilize seu método nos Recursos Humanos (RH) das empresas para seleção de pessoal”⁵.

Para Boal, o teatro é necessariamente político, como ele escreve na explicação de seu livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*:

Este livro procura mostrar que todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, 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 (BOAL, 1975).

⁴ Cecília Boal escreve o texto *Teatro em Tempos Difíceis* em 2014 para o livro *Teatro Político, Formação E Organização Social* – Residência Agrária da UnB, Caderno 4, abordando a mercantilização e banalização do Teatro do Oprimido. BOAL, Cecília, 2014, p. 19.

⁵ *Ibidem*, p. 20.

Como ele pretende mostrar em seu livro, destrinchando ao longo dos capítulos, o teatro, como conhecemos, era utilizado, desde a Grécia Antiga, como ferramenta política. Desde a *Poética*⁶ de Aristóteles, Boal acredita que o teatro tem sido pleiteado por dogmas que teriam como intuito doutrinar uma parcela da população em benefício de outra. Até que, ao longo dos anos, diferentes estudiosos foram surgindo e questionando essas práticas, propondo diferentes poéticas e estéticas, diferentes temas a abordar, com diferentes fins.

Boal não foi o primeiro a falar de teatro político nem a desenvolver alternativas para que o teatro servisse como forma de libertação em vez de doutrinação. Desde a Revolução Russa (1917), com o teatro de agitação e propaganda (agitprop), e depois com Piscator e Brecht na Alemanha, há estudos empenhados em fazer com que a classe trabalhadora se conscientize e assuma sua posição na sociedade como sujeitos históricos, autônomos.

Para Cecília, e para aqueles que se dedicam a estudar o Teatro do Oprimido, é mais do que claro que Boal fez uma escolha ao utilizar o teatro como militância, que desenvolveu uma poética com a intenção de conscientizar a população da própria opressão e de oferecer a ela ferramentas para se libertar e, com isso, transformar o mundo.

Se não queremos entender a mensagem deste livro [*Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*], se persistimos em querer tergiversá-la, podemos tentar ler e entender o que diz Boal nas suas peças de teatro, do Teatro de Arena. Qual é a temática recorrente nestas peças? Quem foi Zumbi, Tiradentes, Bolívar? Quem é Zé da Silva, protagonista de *Revolução na América do Sul*, a primeira obra que tornou Boal um dramaturgo considerado e conhecido? O que significa uma proposta como o Teatro Jornal em tempos de ditadura?⁷

Este é o assunto que pretendo abordar neste trabalho. Com a intenção de relembrar a militância de Boal e entender como e de onde surgiu sua poética política, pretendo fazer uma análise de sua atuação como diretor no Teatro de Arena de São Paulo e reconhecer quais suas estratégias para um teatro engajado, principalmente nos seus trabalhos entre os anos de 1964 e 1971.

Pretendo, através dessa análise histórica, compreender as condições que o levaram a desenvolver suas práticas, para tornar possível uma reflexão acerca da

⁶ *A Poética*, provavelmente registrada entre os anos 335 a.C. e 323 a.C., é um conjunto de anotações das aulas de Aristóteles (384 a.C — 322 a.C.) sobre o tema da poesia e da arte em sua época.

⁷ BOAL, Cecília, 2014: *Teatro em Tempos Difíceis in Teatro Político, Formação E Organização Social – Residência Agrária da UnB*, Caderno 4, p.20.

mobilização política que utiliza dessas práticas e sua pertinência. Ao retomar seus objetivos originais e os motivos que levaram a sua elaboração podemos reconhecer seu significado, entendendo melhor como e onde cabe aplicá-la.

1. CAPÍTULO I: O QUE ENTENDEMOS POR “TEATRO POLÍTICO”?

A discussão sobre as relações entre o teatro e a política é tão velha como o teatro... ou a política.
(BOAL, 1991, p.17)

Para Augusto Boal, todo teatro é necessariamente político. Não só ele, mas diversos estudiosos do teatro ao longo da História atrelam a prática teatral à política, como se um não existisse sem o outro. Desde Aristófanes, famoso comediógrafo da Grécia Antiga, que achava que sua função era não só oferecer prazer aos cidadãos, mas também ser um “professor de moral e conselheiro político”, até a crise do drama no século XIX⁸, com Ibsen e Hauptmann, e depois com Piscator e Brecht⁹... Todos eles começam a ressaltar a importância de abordar, a princípio, temas sociais e políticos no teatro e, posteriormente, a revolucionar a própria maneira de se escrever, montar e assistir peças.

Estes são alguns dos dramaturgos que conhecemos na história do teatro, mas não são todos que alegam haver relação intrínseca entre teatro e política. Boal, então, questiona se “é suficiente que o poeta declare suas intenções para que sua realização seja o curso previsto por ele?” (BOAL, 1991, p.18). Em outras palavras: basta dizer que seu teatro não é político, para que ele deixe de ser? Alguns estudiosos – Boal entre eles – dirão que, mesmo sem esta escolha consciente, o teatro continua sendo político!

Isso porque, para Boal, o teatro desde sempre cumpre uma função social muito determinada. Pelo menos desde a Grécia Antiga, onde o teatro ocidental como conhecemos hoje foi sistematizado pela primeira vez, o teatro exerce a função política de doutrinar a população, segundo ele analisa em seu livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*.

Iná Camargo Costa também considera que todo teatro é político e, em seu artigo *Teatro Político no Brasil*, separa-o em “o teatro que se diz apolítico” e “o teatro político que nos interessa” (COSTA, 2001). Para ela, o teatro que “se diz apolítico” também era feito desde a Grécia, e mostra-se até “muito mais político quando se declara antipolítico ou contra o teatro político” (COSTA, 2001).

⁸ A crise do drama, no século XIX, é explanada por Peter Szondi (1929 – 1971) em seu livro *Teoria do Drama Moderno*, em que explica o conflito entre a forma e o conteúdo atingido pela dramaturgia dos anos 1880 a 1950. Dessa fase, ele destaca, entre outros, os autores Henrik Ibsen (1828 – 1906) e Gerhart Hauptmann (1862 – 1946) que começam a tratar de assuntos sociais em suas obras.

⁹ Erwin Piscator (1893 – 1966), encenador alemão, e Bertolt Brecht (1898 – 1956), poeta e dramaturgo alemão, foram responsáveis pelo desenvolvimento do Teatro Épico no começo do século XX.

Para Erwin Piscator, encenador alemão autor de *Teatro Político*, a arte e o teatro só poderiam existir mesmo como instrumento de uma luta política, como ele descreve em seu livro.

Quando buscamos referências de teatro político, o mais comum é encontrarmos pesquisas que apontam seu início com a Revolução Russa e o teatro de agitprop, passando depois por Erwin Piscator e por Bertolt Brecht, conhecido pelo seu “Teatro Épico-Dialético”.

Podemos dizer que estas referências tratam do teatro assumidamente político, o teatro que é utilizado para conscientização da população com a finalidade de organização política e libertação, principalmente das classes oprimidas. É um teatro de denúncia e manifestação contra os interesses das classes dominantes que, historicamente, sempre detiveram os meios da produção artística erudita, a considerada “oficial”. Este teatro é o que Iná Camargo Costa chama de “teatro político que nos interessa” e que Boal escolherá para trabalhar durante toda sua vida.

1.1.0 TEATRO APOLÍTICO

O teatro grego é apenas o primeiro exemplo. Segundo Boal, Aristóteles, filósofo grego autor de *Poética*, é um desses estudiosos que não acredita na relação entre arte e política e, portanto, as analisa em livros diferentes, com diferentes critérios e para diferentes fins. Mas independentemente de suas intenções, Boal avalia que Aristóteles é o responsável por construir “o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das “más” tendências ou tendências “ilegais”” (BOAL, 1991, p.18).

Boal conta que as tragédias gregas eram financiadas pelo Estado e pelos homens ricos e por isso eram “francamente tendenciosas” (HAUSER *apud* BOAL, 1991, p.15) sempre ressaltando indivíduos excepcionais e abordando temas de interesse para quem detinha o poder. E Aristóteles, ao formular a *Poética*, formulou, na verdade “um perfeito dispositivo para o funcionamento social exemplar do teatro. É um instrumento eficaz para a correção dos homens capazes de modificar a sociedade” (BOAL, 1991, p.74)

O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles, como Boal o chamou, é um sistema de doutrinação de comportamento que foi diversas vezes atualizado e é utilizado

até hoje¹⁰. Utilizando-se da fábula da tragédia e do sentimento de empatia do espectador para com o herói, o teatro apresentava a catastrófica consequência de se manterem os “maus hábitos”, fazendo com que o espectador termine o espetáculo curado, purificado, de suas “más tendências”, expurgando aquilo que para o regime vigente não é interessante que os cidadãos possuam. A grande questão da tragédia grega é sua aparente despreensão política, enquanto trata de mostrar no teatro padrões de comportamento que o homem deveria ter.

Isso se repete ao longo da história do teatro erudito, que por ser sempre custeado pela classe dominante, trata de abordar aquilo que é de seu interesse. Este teatro vai se adaptando aos novos conhecimentos que devem ser transmitidos, de acordo com pensamento político vigente da época, afinal “o teatro, de um modo particular, é determinado pela sociedade muito mais severamente que as demais artes, dado seu contato imediato com a plateia, e o seu maior poder de convencimento” (BOAL, 1991, p. 72), e utilizado em larga escala para determinar certa forma de pensar ou agir.

Além disso, o teatro foi amplamente utilizado como ferramenta de supressão de memória, segundo avalia Iná Camargo Costa, a exemplo da França que, no período de sua Revolução¹¹, tinha uma farta atividade teatral e, assim que foi massacrada pelo segundo império - a monarquia Bonapartista –, sofreu uma considerável censura. Assim que assume o poder, Luís Bonaparte proíbe que se mencionem em qualquer trabalho artístico o massacre de 1848 e os motivos das lutas trabalhistas, retomando peças de Racine e Molière¹² como estratégia política. Mesmo na mudança de governo para a república, a estratégia para o teatro permaneceu a mesma, pelos mesmos motivos.

Neste panorama apresentado, o teatro estava quase inteiramente nas mãos da classe politicamente dominante, que o utilizava e ainda utiliza para manter a população alienada e passiva. A expressão popular do teatro normalmente não é levada em consideração pela história e, de fato, passa a ser reconhecida quando consegue mobilizar e se fazer notar por uma quantidade maior da população. Na França e na Alemanha, por exemplo, na virada do século XIX para o século XX, começam a aparecer diversos grupos de teatro popular, voltados para as massas trabalhadoras, principalmente

¹⁰ Vale ressaltar que a interpretação da *Poética* não pode ser dada como irredutível, uma vez que as versões que hoje temos destes escritos tenham passado por diversas traduções e modificações desde sua provável fabricação, em torno do ano 300 a.C.

¹¹ A Revolução Francesa foi um movimento social e político que aconteceu na França em 1789.

¹² Jean Racine (1639 — 1699) e Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622 — 1673), são considerados dois dos maiores dramaturgos do período clássico da França.

operários. Exemplos disto são os Teatro Livre, de Antoine (1887), Teatro do Povo, de Pottecher (1895), Teatro Cívico, de Lumet (1897), Teatro Popular, um de Berny e outro de Clichy (ambos de 1903), todos na França; e os Cena Livre (1889) e Cena Popular Livre (1890) da Alemanha.

Foram movimentos efêmeros, mas importantes por configurarem uma forma de teatro pensada, pela primeira vez, pelos trabalhadores e para seu consumo. Foi também uma fagulha de reconhecimento do teatro como veículo de ideias pela camada popular, chegando quase a configurar o “teatro político que nos interessa”, mas ainda não. Apesar de atingir as grandes massas ou de resgatar temas sociais para o teatro, estes movimentos careciam de um cunho “ideológico que permita o trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação” (GARCIA, 1990, p. 3). Era uma primeira retomada do fazer teatral pela população, principalmente pelos operários, com grande desejo de atingir uma camada ainda mais ampla da população, e embora isso seja uma atitude claramente política, este teatro “não chegou a configurar um teatro de perfil político explícito”, segundo avalia Silvana Garcia, se pensarmos no conteúdo e nos fins almejados por esses grupos teatrais.

1.2.O TEATRO POLÍTICO QUE NOS INTERESSA

A presença de uma massa de operários sem acesso à produção artística estimulou a reflexão sobre a arte, em especial o teatro, enquanto meio através do qual se poderia mobilizar os trabalhadores e fazer avançar a luta revolucionária. (...) A Rússia seria o berço desse fenômeno. (GARCIA, 1990, p. 3)

O teatro que vai nascer na Rússia em meio a essa agitação de grupos operários, passa a ter um sentido muito específico e diferente de todos os outros assumidos até então. A Rússia será o berço de um teatro com cunho transformador e revolucionário, utilizado abertamente como ferramenta política, como uma das formas do movimento de agitação e propaganda. Um teatro político em sentido próprio, vinculado a um programa político, determinado e patrocinado pelo Estado revolucionário.

As brigadas de agitação e propaganda (agitprop) organizadas na Rússia no período de sua Revolução tinham por finalidade organizar trabalhadores urbanos, camponeses e soldados, num país cuja sociedade era semi-feudal, e em que as classes populares continham altos níveis de analfabetismo. O principal objetivo do movimento de agitprop era instruir a população e treiná-la para a participação na construção do

poder soviético; praticar falar em público e opinar e votar com conhecimento de causa. Prioritariamente: informar e, através da informação, educar e mobilizar para a ação.

A Revolução e o movimento teatral contido nela pretendiam a criação de uma arte de e para trabalhadores, uma arte popular e com identificação determinada com o proletariado; uma arte que refletisse a nova sociedade que estava se consolidando e que continuasse o trabalho de informação e mobilização já iniciado.

O teatro político desenvolvido na URSS começa a se esvaír com a chegada da ditadura stalinista, mas já tendo plantado suas sementes. Na França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos começam a se formar grupos de teatro operário, com destaque para a Alemanha, que ao fim da Primeira Guerra Mundial, passa a ter um movimento de trabalhadores muito engajados, o que resulta no surgimento de novas propostas de teatro popular vinculado ao movimento operário. A radicalização da proposta política deste teatro se concretiza com o retorno de Erwin Piscator a Berlim, em 1920.

Para Piscator, a arte revolucionária nasce do espírito da classe operária revolucionária, resultado do processo de libertação cultural que se dá simultaneamente ao processo de libertação político-econômica da classe trabalhadora. Ele busca no teatro de agitprop russo técnicas para desenvolver seu próprio teatro, um teatro que visa exclusivamente a propaganda política. E, junto de Hermann Schuller, funda o Teatro Proletário – Cena dos Operários Revolucionários da Grande Berlim, que tinha por dever cumprir duas tarefas. A primeira era a de romper com os modelos de produção capitalista no teatro, que supõe alterar relações hierárquicas de trabalho a nível interno, e relações entre teatro e público, a nível externo. A segunda tarefa era a ação de propaganda e educação política das massas, segundo ele descreve em seu livro *Teatro Político*. Para concretizar esta educação, Piscator revoluciona a cena teatral, utilizando em suas encenações mapas, slides projetando vídeos, filmes ou legendas, cartazes e todo tipo de aparatos até então nunca utilizados num palco, com o intuito de romper com a lógica realista e ilusionista do drama-burguês¹³.

Ele influenciará, então, um dos principais estudiosos do teatro, o dramaturgo, diretor e poeta alemão, Bertolt Brecht. Eles trabalham juntos por um período, sendo que

¹³ Drama burguês designa um tipo de drama surgido na França durante oséculo XVIII, num contexto de ascensão da burguesia e declínio da nobreza e do clero, que contém elementos da grande tragédia transferidos para os estratos da burguesia. Também é explicado por Peter Szondi em seu livro *Teoria do Drama Burguês*.

Brecht leva além a ideia de “teatro épico” sugerida por Piscator, desenvolvendo-a para seu Teatro Épico-Dialético. Sobre isto, Brecht escreve, se auto referindo como “o autor”:

A teoria, no sentido escrito, do teatro não aristotélico bem como a elaboração do efeito de distanciamento devem ser tributadas ao autor, o que não impede que Piscator as tenha utilizado bastante e de uma maneira efetivamente autônoma e original. É sobretudo a Piscator que devemos o mérito de haver orientado o teatro em direção à política. Sem esta nova orientação, o teatro do autor seria impensável (BRECHT *apud* GARCIA, 1990, p.80).

Brecht desenvolve um teatro cuja principal característica é a dialética e a política. Além de dar continuidade aos trabalhos de Piscator na encenação, ele sistematiza conceitos para a interpretação de atores e deixa um legado de mais de 50 peças acabadas. Brecht não trata de questões individuais em suas peças, e sim de questões sociais e históricas, sempre. “O teatro idealista desperta sentimentos, enquanto que o teatro marxista exige decisões” (BRECHT *apud* BOAL, 1991, p.124).

Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld determina duas razões para o teatro brechtiano: o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais, mas também as determinantes sociais dessas relações; e a intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a necessidade de transformar a sociedade e capaz de ativar o público suscitando nele uma ação transformadora. A poética de Brecht vai defender a ideia de que o sujeito não é livre, ele é objeto de forças econômicas e sociais.

É um erro utilizar para designar sua Poética [de Brecht], um termo que significa um *gênero* da Poética de Hegel. A Poética brechtiana não é simplesmente épica: é marxista e, sendo marxista pode ser lírica, dramática *ou* épica (...). O próprio Brecht percebeu seu erro inicial e já em seus últimos escritos começou a chamar sua poética de Poética Dialética. O que também é um erro, considerando que igualmente a poética de Hegel é dialética. Brecht devia chamar a sua por seu nome: *Poética Marxista!* (BOAL, 1991, p.114).

Com Brecht, conseguimos entender o caminho que a maioria dos estudiosos aponta como o surgimento do teatro político, a começar pelo teatro de agitprop, e que sem dúvida são os influenciadores dos movimentos de teatro político da metade do século XX até agora. Este é o teatro político que vai começar a aparecer no Brasil sob a influência do Teatro de Arena e Augusto Boal.

1.3. TEATRO POLÍTICO NO BRASIL

No Brasil, o teatro foi se desenvolvendo ao longo dos anos sempre pautado no teatro que acontecia na Europa. Desde que os portugueses invadiram o território, sua influência passou a ditar os moldes culturais e sociais por muitos anos, até que a França, no século XVII, toma à frente do cenário cultural, tornando-se um modelo para o mundo todo – inclusive para o Brasil.

Nas condições de colônia portuguesa e muito distante geograficamente da Europa, o Brasil não acompanhava o passo das mudanças artísticas tão prontamente; estava sempre tentando alcançar as vanguardas, muitas vezes desenvolvendo um movimento artístico quando ele estava em seu fim na Europa. Mesmo com a independência de Portugal, o Brasil continuava dependente da Europa em todos os aspectos: econômico, político e também cultural, sempre buscando as referências europeias. O “bom” tinha que ser europeu.

Mas como o teatro político vai surgir nesse contexto brasileiro?

Silvana Garcia aponta três momentos importantes para o teatro popular no Brasil com cunho explicitamente político: o primeiro, o teatro anarquista que veio na bagagem dos imigrantes italianos; o segundo, o teatro de agitprop promovido pelos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), e o terceiro, os grupos de teatro popular que surgiram nos anos 1970, a exemplo do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV).

Antes, porém, da segunda manifestação apontada por Silvana Garcia, o teatro brasileiro dá uma considerável guinada à esquerda, levando assuntos sociais e preocupações políticas para os palcos em meados dos anos 1950. A primeira manifestação citada por ela, o teatro anarquista, foi um sopro de teatro político, “feito por operários para operários, no âmbito de um circuito familiar e de conhecidos, o teatro é mais um dos momentos em que se celebra a solidariedade ideológica entre os simpatizantes e os militantes libertários” (GARCIA, 1990, p.92). Foi um teatro fechado em si mesmo e sem muito alcance. Por isso, muitos estudiosos apontam o início do teatro político no Brasil com o grupo do Teatro de Arena de São Paulo, na década de 1950:

“Foi o Arena o introdutor do caráter funcional da arte, fazendo de sua prática artística um ininterrupto diálogo entre essas duas funções sociais: arte e política” (MOSTAÇO, 1982, p. 47)

Na década de 1930 era fundada a USP (Universidade de São Paulo) que, assim como era feito com a cultura, importava professores franceses que reproduziam padrões da burguesia europeia para a nova burguesia brasileira. Nesta década houve uma consolidação da industrialização paulista, o que gerou em boa parte a ascensão e afirmação desta burguesia na década seguinte. Com a cidade de São Paulo crescendo econômica e culturalmente, a arte deveria acompanhar o passo e atualizar-se, sempre segundo o padrão francês.

Em meados da década de 1940, com o fim da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria¹⁴, colocando os Estados Unidos como uma das potências mundiais, o Brasil buscou também as referências americanas de arte, enviando jovens para estudar fora em nome da atualização da cena teatral brasileira.

Como já tínhamos uma tradição de dependência do teatro francês, nossa cena dos anos 50 se caracterizou por uma interessante acomodação da dramaturgia francesa e americana. A crítica seguiu mais ou menos o mesmo caminho, produzindo uma reflexão mais ou menos franco-americana (COSTA, 2001, p. 119).

Tudo isso convergiu para a implantação de um teatro genuinamente burguês e “apolítico”, como diz Iná Camargo Costa, que se consolidou no país principalmente com a fundação, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédias (TBC). “O teatro do TBC foi um teatro de ilusão, uma fantasmagoria ideológica, a criação de uma artificialidade destinada a suprir um imaginário acaipirado de uma burguesia voltada para suas tradições de *oriundi*” (MOSTAÇO, 1982, p.18)

Iná Camargo Costa pondera que essa relação quase exclusiva com o teatro francês e americano talvez explique a ausência do teatro político de Bertolt Brecht até os anos 1950, o “teatro político que nos interessa”, como diz. Ela analisa que para chegar no Brasil, ele precisou primeiro “passar pela alfândega francesa” (COSTA, 1996, p.51), o que só aconteceu em 1956 quando Brecht faz uma turnê em Paris. Dessa forma, o primeiro contato que tivemos com um texto de Brecht foi traduzido a partir do francês e até 1958 só haviam acontecido duas montagens amadoras de peças suas no país.

A primeira vez que um teatro de viés político aparece nos “palcos tradicionais” é com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, membro do grupo do Teatro

¹⁴ A Guerra Fria (1947 – 1991) é um período histórico de conflitos indiretos entre os Estados Unidos e a União Soviética, representantes dos blocos capitalista e socialista, respectivamente, e que acaba por influenciar, no mundo todo, a disputa entre esses dois sistemas socioeconômicos.

de Arena, em 1958. O Teatro de Arena de São Paulo, antes mesmo de entrar em contato com Brecht, percebeu a necessidade de se transformar o conteúdo até então encenado pelos teatros do país, começando por uma mudança na dramaturgia feita aqui; o jovem grupo já nascera com a vontade de um teatro diferente, mas ainda não havia conseguido os meios para atingi-lo.

Black-tie reflete os anseios do grupo, que contava com uma parcela de seu elenco politicamente engajada e passava por uma crise financeira e de repertório. Guarnieri fazia parte desta parcela: antes de entrar para o Arena, era membro do Teatro Paulista de Estudantes (TPE), grupo de estudantes engajados, militantes do PCB e, portanto, afinados com as questões de cunho político e social, que já enxergavam o teatro como uma potencial ferramenta de comunicação na construção de uma consciência política coletiva.

Já no Arena, os membros do grupo, buscando uma nova forma de dramaturgia e encenação que colocava nos palcos o povo brasileiro e dentro do contexto de ascensão das lutas dos trabalhadores na década de 1950, possibilitam a criação de uma peça como *Black-tie*, obra que incorpora a tendência das forças políticas existentes no Brasil na época. O cenário político brasileiro de então era marcado pela amplificação de organizações sindicais, formação de federações e confederações e ampliação do debate político num período de recente democracia¹⁵.

Black-tie era a estreia do proletariado brasileiro como protagonista na dramaturgia brasileira de forma não folclórica ou “naif” e trazia para os palcos o tema da greve. É a partir dela também que o Teatro de Arena resolve ampliar seus estudos em dramaturgia, buscando, pela primeira vez, uma criação nacional, que acaba por lançar diversos autores brasileiros e movimentar o teatro nacional como nunca havia acontecido até então.

Esse movimento de pesquisa, além de gerar peças marcantes para o teatro nacional e voltar a atenção do público para o povo brasileiro representado nos palcos, é o que vai fomentar, por sua vez, o surgimento de diversos outros grupos em busca de novas formas de teatro político e popular, dentre eles, o já citado Centro Popular de Cultura.

¹⁵ Refere-se ao governo de Juscelino Kubitschek (1956 – 1960).

É a partir do interesse gerado pelo Arena que o teatro brasileiro começa, então, a caminhar em direção ao teatro político que nos interessa. Salvo algumas manifestações de teatro político muito específicas e sem tanto alcance, é no fim da década de 1950, com a peça de Guarnieri e o grupo de estudos organizado pelo Teatro de Arena, encabeçado por Augusto Boal, que a possibilidade de um teatro “oficial” político aparece pela primeira vez no país, a princípio através da dramaturgia, desenvolvendo-se mais tarde com as encenações pioneiras do grupo do Teatro de Arena.

2. CAPÍTULO II: AUGUSTO BOAL E O TEATRO DE ARENA - MILITÂNCIA E CONTRADIÇÕES

A cena teatral em São Paulo, no fim da década de 1940, foi marcada pela criação da Escola de Arte Dramática (EAD) e a fundação do Teatro Brasileiro de Comédias (TBC), ambos em 1948, e que representaram um grande avanço para o teatro paulista e brasileiro. A EAD se destinava, principalmente, a formar atores para a vida profissional que se iniciava na cidade – que a fazia parecer um “celeiro de intérpretes para o TBC” (MOSTAÇO, 1982). Foi nesta escola que foram encenados pela primeira vez no Brasil autores como Brecht, Ionesco e Beckett.

Já a grande importância do TBC está relacionada com uma renovação da prática teatral dentro dos hábitos do teatro brasileiro, com a constituição de padrões de um teatro profissional no país. Ele foi a primeira empresa teatral a funcionar como tal: os atores e funcionários tinham salários fixos, o teatro era bem equipado com ateliês, salas de ensaio, camarins e contava com grande apoio financeiro, vindo principalmente do mecenato de Franco Zampari.

Pensando nisso, alguns alunos da primeira turma da EAD, questionando-se sobre a viabilidade de se fazer teatro sem esta estável base capital, passam a pesquisar outras formas para a vida profissional, chegando então aos estudos de Margo Jones e seu livro *Theater of the Round*, com a ideia de um teatro feito em arena. “Do ponto de vista produtivo, o Teatro de Arena foi concebido como uma alternativa ao caro sistema de empresa teatral mantida pelos teatros de então” (AUTRAN, 2015, p.18). Assim surge a ideia do Teatro de Arena.

2.1.O TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO

Baseados no citado estudo da americana Margo Jones, José Renato Pécora e Geraldo Mateus conduzem uma experimentação na escola, apresentando uma cena num palco redondo, cercado por plateia. Isto os leva, sob a orientação de Décio de Almeida Prado, professor da EAD e crítico de teatro, a apresentar uma tese sobre essa nova forma de teatro, enviada ao I Congresso Brasileiro de Teatro, realizado em 1951, cujo título era “O teatro de arena como solução para a falta de casas de espetáculo no Brasil”, introduzindo oficialmente o teatro de arena no Brasil.

Seus dois principais atrativos – a forma nova e o baixo custo de manutenção – estimularam os dois alunos, mais Sergio Sampaio e Emílio Fontana, a fundar o primeiro Teatro de Arena do Brasil, e da América Latina, em 1953. Sua primeira peça, *Esta Noite é Nossa*, de Stanford Dickens, foi apresentada em 11 de abril daquele ano, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo.

No começo, eles eram jovens muito entusiasmados, com vontade de fazer um teatro diferente, e que buscavam meios para isso. Até 1955 eles continuariam apresentando em espaços como o MAM, clubes, fábricas, onde quer que fosse possível montar os refletores ou que lhes concedessem espaço. Sua primeira insígnia foi a formal, abandonando as exigências do palco italiano em troca de um local não especializado, além de não exigir todo um aparato técnico e permitir cenários mais simples. Mas na questão de repertório, o grupo continuava apresentando as mesmas peças já consagradas pelo tipo de teatro que o TBC fazia. Mesmo sem uma reflexão sobre o conteúdo que apresentavam, o grupo já nascia com a vontade de um teatro mais popular.

Após uma bem-sucedida apresentação de *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard, ao então presidente Café Filho, em 1954, aparecem pessoas interessadas em financiar o grupo, permitindo que eles adquirissem um espaço fixo para sua sede – no caso, a pequena sala na rua Teodoro Bayma, inaugurada em 1955.

Conseguimos alugar aquele espaço na Teodoro Bayma que era pequeno e que, de uma certa maneira até, marcava uma contradição, porque a gente queria fazer um teatro popular, um teatro (...) eventualmente popular e que, de repente, era feita numa sala para cento e cinquenta espectadores e num espaço de três por quatro metros. Era uma contradição importante no nosso trabalho (PÉCORA *apud* COSTA, 1996, p. 70.)

Com a nova sede, os membros do Arena passam a contar com uma sociedade, uma associação que compra ingressos antecipados, para garantir a manutenção do espaço. Às segundas-feiras, o espaço normalmente era cedido para grupos amadores apresentarem suas montagens. Um destes grupos era o Teatro Paulista de Estudantes (TPE), fundado na juventude do PCB. O TPE era formado por jovens universitários marcados pelas lutas nacionalistas e o envolvimento direto com a política, e contava com pessoas como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. “O TPE, originado no meio estudantil mais conscientizado da época, reunia integrantes decididamente empenhados nas lutas políticas e não escondia suas ligações com a esquerda” (MOSTAÇO, 1982, p. 28).

Mais tarde, em 1955, seu elenco se funde ao elenco do Arena, marcando um dos fatores que levaria o Teatro de Arena a ter sua importância na história do teatro brasileiro. Os jovens do elenco do TPE já acreditavam na relação entre cultura e política. Eles percebiam o teatro como uma forma de se comunicar com a população e estavam em busca de uma arte não alienante, localizando-a como um instrumento conscientizador, propondo para ela uma função. Eles já enxergavam no Teatro de Arena um espaço propício para semear essas ideias, como diz Oduvaldo Vianna Filho:

O Teatro de Arena apareceu com outro jeito desde o início. Começou como o “simpático” teatrinho da rua Teodoro Bayma. Essa “simpatia” era expressão de seu esforço, de sua característica insólita dentro do panorama empresarial do teatro. Mesmo sem uma linha cultural definida, o Arena surgia mais adequado às condições econômicas e sociais. Sem poder se apoiar em figuras de cartaz, em cenários bem feitos, em peças estrangeiras de sucesso (o avoalir é alto) o Teatro de Arena, mais cedo ou mais tarde, teria que apoiar sua sobrevivência na parcela politizada do público paulista, identificada com aquelas condições econômicas (VIANNA FILHO, *apud* CAMPOS, p. 34)

O desejo que eles carregavam, porém, não era ainda o suficiente para realizar mudanças de fato naquilo que o grupo continuava apresentando. Mesmo após a junção dos elencos, o repertório de peças apresentadas pelo Arena não contemplava os anseios de seus participantes, como diz Gianfrancesco Guarnieri em entrevista a Fernando Peixoto, publicada em seu livro *Teatro em Movimento*:

FP: Quando o pessoal do TPE ingressa [no Teatro de Arena], muda o repertório?

GG: Não... depois da fusão, veja o repertório (...). Nada a ver com a realidade brasileira, nem com as nossas propostas.

FP: Qualitativamente, só muda com a montagem de *Black-tie*?

GG: Não, antes, com a chegada de Boal. (PEIXOTO, 1985, p. 47)

2.2.A CHEGADA DE BOAL

Augusto Boal (1931 – 2009) foi um diretor, dramaturgo, escritor e militante político, nascido no Rio de Janeiro. Ele começou sua trajetória no teatro brasileiro em 1956, quando voltou ao Brasil depois de estudar na Universidade de Colúmbia (EUA) e entrou para o Teatro de Arena para trabalhar como segundo diretor, dividindo o trabalho com José Renato.

Aos vinte e seis anos, esse carioca que abandonaria a Química pelo teatro, acabava de voltar dos Estados Unidos onde, por dois anos, cursara, na Universidade de Colúmbia, Dramaturgia, Direção e Drama Moderno, tendo sido aluno de John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner. Chega ao teatro por indicação

de Sábato Magaldi que, por sua vez, o conhecera através de Nelson Rodrigues (CAMPOS, 1988, p.37).

A princípio, sua entrada é encarada com certa recusa pelos integrantes do grupo, pelo fato de Boal ser recém-chegado dos EUA. Entretanto, a partir de sua primeira montagem, *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, a conexão entre o jovem diretor e os jovens atores do TPE acontece naturalmente.

Boal traz com ele a experiência do sistema de Konstantin Stanislavski que apreendeu ao participar como ouvinte de encontros do *Actors' Studio*¹⁶. “Somente com a chegada de Boal e do método de Stanislavski, utilizado a partir de *Ratos e Homens*, foi possível descobrir o tom e o estilo da narrativa: o realismo fotográfico” (MOSTAÇO, 1982, p.42). A forma realista de se interpretar no teatro era ainda uma novidade no Brasil e, para Boal, era uma estética que se encaixava perfeitamente na forma do Arena, que ele acreditava ser um caminho para a forma nacional de se interpretar.

Eles perceberam a potencialidade tanto da forma de interpretar, como da direção de Boal, vendo pela primeira vez a possibilidade real de se alcançar a mudança que pretendiam. “A presença de Boal é valiosa não só pelos conhecimentos que traz, mas também pela implantação de um novo sistema de trabalho, criando as bases para um funcionamento de equipe que levasse ao máximo o aproveitamento das potencialidades de cada participante” (CAMPOS, 1988, p. 37).

Ele introduz no grupo uma nova forma de montagem de encenações: a laboratorial, contribuindo para o início de uma construção coletiva de ensaios e colocando o Arena à frente nas pesquisas em interpretação da época. “O Laboratório de Interpretação inaugura o encaminhamento metodológico das pesquisas de Boal e do Arena. É ali que, pela primeira vez no grupo, uma visão dialética do trabalho artístico passa a ser praticada” (AUTRAN, 2015, p.25). Junto com o Laboratório de Interpretação, os integrantes sugerem que ele ministre também um curso de dramaturgia aberto ao público, retomando seus aprendizados com os professores americanos.

A partir disso, Boal começa a explorar as potencialidades do texto teatral. Ele acredita que os estudos em dramaturgia não deveriam ser encarados como regras a serem seguidas, e sim como receitas do que podem dar certo: “eu dava aulas mostrando

¹⁶ Grupo fundado em Nova Iorque, em 1947, inspirado nas descobertas de Konstantin Stanislavski reveladas nas produções que seu grupo, o Teatro de Artes de Moscou, apresentou quando esteve nos EUA, em 1923.

que as leis em dramaturgia são instrumento de trabalho para serem utilizadas, não obedecidas. Leis extraídas de obras-primas, Sófocles, Shakespeare, Molière. Se quiser, use; se não, corra riscos...” (BOAL, 2014, p.167). Sua condução os leva, em grupo, a perseguirem uma dramaturgia nacional, além de transformar o processo de criação teatral. Neste momento, com as energias em alta, o trabalho do grupo do Arena passa a caminhar para a modernização do teatro brasileiro:

Na medida em que a modernização de suas práticas não é apenas estética, mas de ordem produtiva, o Arena se torna um dos primeiros grupos brasileiros a totalizar em seu processo de criação a crise proveniente de uma radicalização política, que é a marca das experiências mais avançadas do teatro moderno (AUTRAN, 2015, p. 19).

2.3.MILITÂNCIA E CONTRADIÇÕES

Paula Autran, em seu livro *Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*, aponta que tanto o Laboratório de Interpretação quanto o Curso de Dramaturgia suscitaram no grupo do Arena muitas contradições, principalmente na forma em como administravam sua companhia. Essa movimentação começa a subverter a lógica burocrática do Teatro de Arena, tornando-os um grupo cada vez mais em direção ao coletivo, ao mesmo tempo que também trazia à tona o debate do teatro nacional.

A prática laboratorial e a tendência ao debate constante gerada por ela, movimento em pleno curso em 1956, parece ter contribuído para o aprofundamento das contradições de uma companhia que cada vez mais se comportava como grupo, em que as decisões centralizadas passaram a ser vistas como um problema a ser superado (AUTRAN, 2015, p.28).

Em sua contínua busca pelo teatro nacional e popular, o grupo se depara com diversas questões: o que é popular? Onde ele está? Como alcançá-lo? Depois de dois anos de trabalho, eles ainda não haviam conseguido decifrar essa incógnita, até que Gianfrancesco Guarnieri aparece com um texto: *Eles não usam Black-tie*. Este texto, considerado a estreia do teatro de viés social nos palcos tradicionais, viabiliza para os antigos membros do TPE uma base de atuação artística: uma descrição realista da realidade dentro de um engajamento de luta ideológica. Isto confere ao Arena o “caráter de um *grupo teatral ideológico*, o primeiro de uma série de outros que surgiriam na década de 60” (MOSTAÇO, 1982, p.47).

Por esse motivo, *Black-tie* foi um marco no teatro brasileiro, apenas possível dentro de um grupo que já discutia mudanças formais no teatro. Seu sucesso gera, então,

a ampliação do curso de dramaturgia que já acontecia no Arena, de forma mais pontual: o Seminário de Dramaturgia. Este foi um projeto de muita importância para a produção dramática brasileira, sendo considerado “talvez o primeiro projeto de estudo e produção sistemática de uma dramaturgia nacional moderna” (AUTRAN, 2015, p.11).

Para que se desse essa determinada dramaturgia nacional, aos membros do Seminário parecia que era importante investigar o político e o popular. Grande parte da inquietação sentida pelo grupo, quanto ao teatro que era feito no Brasil até então, vinha da premissa de que os textos tratavam de uma realidade muito distante da nossa, falavam a uma plateia alienada das questões sociais do país e que tais obras apenas contribuíam para que ela se mantivesse confortável nesse estado de alienação. Neste Seminário de Dramaturgia eram estudadas questões práticas e teóricas acerca de problemas estéticos do teatro; características e tendências do teatro moderno brasileiro; estudo da realidade artística e social brasileira; e entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro, bem como análise e debate de peças (MAGALDI, 1984, p.33).

Esta iniciativa pioneira, encabeçada por Boal, levou à maior produção de textos nacionais até então; e não só qualquer texto nacional, textos que revelassem um posicionamento político e colocassem em cheque questões sociais consideradas importantes para os participantes.

Um desses textos é *Revolução na América do Sul*, do próprio Augusto Boal, que o consagrou como dramaturgo e é considerado por Iná Camargo Costa o primeiro texto épico-brechtiano brasileiro (COSTA, 2017). Ela também o considera a primeira manifestação de agitprop brasileira feita por Boal, sendo que a maior delas seria o Teatro Legislativo, parte de sua poética, Teatro do Oprimido. *Revolução* é um texto ousado, crítico, irônico, farsesco e popular.

Sábato Magaldi chama a peça de “indisciplinada e anárquica” (MAGALDI *apud* COSTA, 1996, p.58) pelo fato dela ser escrita em diversos quadros sem ligação imediata entre eles – um dos fatores que a caracteriza como teatro épico-brechtiano – e ainda a considera “grosseira, mal-educada, sem sutileza”, mas com “toda vitalidade alegre e contagiante da farsa primitiva” (MAGALDI *apud* COSTA, 1996, p. 59). Para Delmiro Gonçalves, em *Revolução*, pela primeira vez em nosso teatro, “todas as formas técnicas foram usadas descaradamente e sem medo para atingir um efeito desejado” (GONÇALVES *apud* MOSTAÇO, 1982, p. 40), colocando-a no lugar de uma revisão

total e necessária de nossa dramaturgia. Se Guarnieri introduz um assunto novo nos palcos com *Black-tie*, Boal introduz os recursos teatrais mais adequados para tratar de questões sociais, já que o drama, por excelência, trata de assuntos individuais, sendo insuficiente em sua forma para englobar conteúdos tão abrangentes.

Mas mesmo movimentando toda a dramaturgia nacional, trazendo novas estéticas e voltando o olhar do teatro para a população brasileira, o Arena tinha uma contradição muito importante: não conseguia ser de fato popular. Fato que faz muitos pesquisadores questionarem sua real relevância como um teatro popular e socialmente ativo. O Arena tinha um alcance de público muito limitado: a pequena sala da rua Teodoro Bayma, além de localizada no centro da cidade de São Paulo, comportava em média 150 pessoas. Seu trabalho não chegava às massas, motivo que levou parte do elenco a sair do grupo, posteriormente, para fundar os Centros Populares de Cultura, radicalizando as práticas iniciadas no Arena. Augusto Boal reconhece este problema nessa fala, em seu livro *Hamlet e o filho do Padeiro*:

Nossas discussões eram mais políticas do que estéticas. Nossa urgência nos inquietava: qual o destinatário do nosso teatro? Nosso público era classe média. Operários e camponeses eram nossos personagens (avanço!), mas não espectadores. Fazíamos teatro de uma perspectiva que acreditávamos popular – mas não representávamos para o povo! De que servia interpretar a classe operária e oferecê-la na bandeja, antes do jantar, à classe média e aos ricos?

Ansiávamos por plateia popular, sem vê-la em carne e osso. (...) Povo: não definíamos o que era, onde trabalhava, comia, amava, o que fazia. Sabíamos o que não era: classe média, nossa plateia. Queríamos estar a serviço desse misterioso e bem-amado *povo*, mas... não éramos povo. (BOAL, 2014, p.191).

No fim da década de 1950, esta era a principal questão enfrentada pelos integrantes do Arena. Era uma discussão permanente entre os membros, eles tinham consciência deste problema e, mesmo assim, persistiam em sua limitada militância. Enquanto o país ainda tentava avançar social e politicamente, o teatro feito pelo grupo pretendia levantar os assuntos de interesse da população e romper com a lógica estabelecida pelo teatro do TBC da arte para a burguesia. Ainda não era tempo de censura violenta e de necessidade de propaganda política.

Apesar de criticado por esta sua contradição, o Arena ainda assim constituía uma insígnia de um teatro novo, nacional e melhor: “Este caráter revolucionário é novo dentro do panorama que estamos observando. Não é possível falar em teatro no Brasil

depois do Arena, sem levar em consideração sua enorme influência, ao menos se falarmos do teatro cultural e socialmente válido” (MOSTAÇO, 1982, p.47).

Edelcio Mostaço, em seu livro *Teatro e Política*, aponta o que ele acreditava ser um claro projeto adotado pelo Teatro de Arena, através da análise de um artigo escrito por Boal em 1959, chamado *Tentativa de análise do teatro brasileiro*: ele vê neste artigo a clara tomada de posição e a tarefa assumida por eles, que era “a de promover o necessário rumo a um teatro que fundamentasse o surgimento de um teatro popular, e por extensão, uma cultura popular” (MOSTAÇO, 1982, p.44). Ele acredita que Boal indica, em seu texto, o primeiro aspecto que lançaria o Arena decisivamente na procura da realidade brasileira: o homem político e social sobrepôs-se ao homem estético.

A importância de abordar questões políticas era crucial para a formação de um teatro brasileiro de fato, uma vez que cresciam os movimentos pela luta de classes e a conscientização da opressão que sofriam as classes desfavorecidas. Assim, o grupo deu continuidade a seu projeto, encenando os textos surgidos no Seminário de Dramaturgia no período de 1958 a 1960.

No começo da década de 1960 acontece uma ruptura importante no grupo, devido aos diferentes objetivos pretendidos pelos integrantes: a saída de alguns deles, como Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis, em busca de um teatro que fosse mais de encontro com suas convicções. Após uma viagem ao Rio de Janeiro com *Eles não usam Black-tie*, esta parcela do elenco decide ficar por lá e, junto a União Nacional dos Estudantes (UNE), baseando-se nos Movimentos de Cultura Popular (MPC) que aconteciam no Nordeste, fundam os Centros Populares de Cultura (CPC), em 1962.

O texto nacional, que eles haviam produzido até o começo da década de 1960, havia se provado como um eficiente meio para se chegar ao tão procurado teatro nacional, busca assumida pelo Teatro de Arena sob a condução de Boal. Eles queriam, como parte da população brasileira, a tomada de consciência social e melhorias políticas e, quando o texto nacional começou a mostrar-se insuficiente, passam a buscar outras fontes para chegar ao teatro político.

É quando o Teatro de Arena inicia uma aproximação e estudo ao teatro de Bertolt Brecht e de Erwin Piscator. Há uma preocupação quanto à contextualização dos textos para a realidade do país, e para isso acontece uma nova pesquisa em interpretação e encenação, que será refletida nas montagens de 1962 a 1964, com a nacionalização dos clássicos. Esses dois anos foram marcados por uma grande movimentação política no

país, que vai levar, em 30 de março de 1964, ao golpe civil militar. Para o Arena, foram anos marcados pela nova estratégia estética de assimilação do teatro épico-brechtiano, utilizando-se das metáforas universais de peças clássicas.

O contato com essa nova poética e a insistência do grupo em manter uma atividade artística consciente politicamente serão os principais fatores que levam o Teatro de Arena a explorar ao máximo as possibilidades de resistência do teatro no período que vem a seguir, com a Ditadura Civil-Militar. Os anos de luta contra o sistema, de perseguição e violenta censura, serão o berço de uma experimentação artística até então não presenciada no país. Os anos de 1964 a 1971 significam, para o Arena, anos de atividade perigosa, e todo o período da ditadura representa, para o teatro num geral, anos de muita perda, já que os artistas foram duramente censurados. Nestes anos, o Teatro de Arena, sob a direção e idealização de Augusto Boal, verá realizar-se nos palcos seus principais gritos de denúncia e a semente de um teatro diferente e revolucionário.

3. CAPÍTULO III: O TEATRO POLÍTICO DE AUGUSTO BOAL

Com o golpe civil militar, em 1964, até mesmo a nova abordagem que o grupo do Teatro de Arena havia iniciado, com a nacionalização dos clássicos, foi de certa forma interrompida. A tomada de poder pelos militares trouxe um momento de perplexidade geral e um sentimento de impunidade por parte dos artistas, em que pouco foi produzido, pelo menos no teatro. Yan Michalski avalia que os primeiros meses foram artisticamente inexpressivos: “a produção comercial predominou” (MICHALSKI, 1985, p.17). Em seu livro, *O Palco Amordaçado*, ele diz que os anos de ditadura foram de grande perda para o teatro, mas depois reconsidera, em seu livro *O Teatro Sob Pressão*, que houveram diversas manifestações teatrais e grande avanço estético, ainda que alheias às questões políticas que eram pungentes. Ele reconhece que essa insatisfação se devia justamente à falta de uma clara tomada de posição estética ou política diante da nova situação do país, ainda que algumas peças, como *Arena conta Zumbi*, pudessem revelar um futuro caminho (MICHALSKI, 1985 p. 23).

Nesse sentido, houve um momento de silêncio. O novo regime adotou a cultura e o teatro que vinha sendo desenvolvidos como inimigos e, na manhã de 1º de abril de 1964, o prédio da UNE, sede dos Centros Populares de Cultura, acordou incendiado. Muitos dos artistas que assumiam um teatro engajado política e socialmente foram postos na clandestinidade ou passaram a ser vigiados de perto. Para esses, seguia a busca por formas de continuar existindo e manter-se socialmente ativo.

Com os acontecimentos de 1964, se destrói ou ameaça toda a efervescente produção cultural empenhada que marcara o período anterior. São sufocadas imediatamente todas as iniciativas diretamente ligadas a camadas sociais mais amplas. (...) Toda a experiência artístico/política desenvolvida até então é carreada para esse circuito possível, resultando em acúmulo localizado de discurso político (CAMPOS, 1988, p. 154).

Além da ameaça indefinida de perseguição, o governo passa a utilizar-se da censura como forma de silenciar quem ainda tentava fazer-se ouvir. Naturalmente, a parcela de artistas engajados, o Teatro de Arena entre eles, não se contentaria em ver sua expressão sendo reprimida, como também não permitiria que o absurdo do governo totalitário permanecesse sem nenhuma tentativa de manifestação.

Apesar do choque inicial, os artistas começam uma movimentação cultural de denúncia ao regime militar. A dificuldade agora é maior, e a urgência desse debate também. Isso faz com que surjam, a partir dessa nova condição política, novas

experimentações que tentem discutir a situação ao mesmo tempo de forma clara para o espectador, mas não tão explícita para burlar a censura.

As condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas (de 1964 a 1984) fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade de seu tempo (MICHALSKI, 1985, p.7).

A primeira peça completamente censurada foi *O Vigário*, de Rolf Hochhuth, em março de 1965. Ao longo deste ano, houveram vários outros incidentes de textos censurados, atores e atrizes detidos e diversos cortes, segundo registra Yan Michalski. Havia, então, uma inquietação crescente entre os membros do grupo do Teatro de Arena, resposta natural ao choque gerado pelo golpe. A censura começa a mostrar sua face ao grupo tirando de cartaz a peça que o Arena apresentava, o *Tartufo*, de Molière.

A primeira resposta de Augusto Boal à mudança de governo foi o *Show Opinião*, concebido ainda em 1964, juntamente com os antigos membros do CPC – agora inexistente. Eles rapidamente se organizaram para a montagem desse show-espetáculo que seria o “mais acabado exemplo de arte participante e de “protesto” daqueles anos”, segundo Edelcio Mostaço (MOSTAÇO, 1982, p. 76). O show contava com três artistas, João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cantando a atual realidade brasileira e suas opiniões. As composições musicais produzidas em *Opinião* serviram de influência para a fomentação de um espetáculo que começava a aparecer em meio aos pensamentos dos integrantes do Arena.

A vontade de resistência por parte do grupo do Arena ainda se mantinha forte. Tanto na busca por uma arte que pudesse ser militante quanto pela luta fora do âmbito artístico: o Teatro de Arena serviu como local de encontro para diversas reuniões e assembleias, onde medidas de luta foram discutidas. Diz Izaías Almada em seu livro *Teatro de Arena: uma estética de resistência*:

Não haverá nenhum exagero em dizer que boa parte da resistência à ditadura civil e militar de 1964, inclusive de brasileiros que fizeram a opção pela luta armada, passou pelo menos algumas horas no Teatro de Arena. Muito ali se conspirou contra os governos militares, exercendo-se a resistência em nível cultural, político ou mesmo partidário (ALMADA, 2004, p. 97).

Por este motivo, o teatro da rua Teodoro Bayma era um lugar muito visado pela polícia. Neste mesmo livro, Izaías nos revela, numa entrevista imaginada com Dina Sfat, que não só o Teatro de Arena fora fechado por um determinado período, como o presidente da Associação de Empresários Teatrais, Nagib Elchmer, teria procurado Dina para dizer que “os cinco sócios do Arena iriam ser presos: Guarnieri, Boal, Paulo José, Juca e Flávio Império” (ALMADA, 2004, p. 123).

É em meio a esse clima que Augusto Boal desenvolverá suas mais importantes manifestações de teatro político no Brasil, como resposta à ditadura. Para Iná Camargo Costa, Boal esteve presente em quase todas as experiências de agitprop após o golpe militar: primeiro com o mencionado *Show Opinião*, que ela julga ser “claramente um exemplar da modalidade cenificação¹⁷, cujo roteiro é obra de um coletivo de autores”, depois com *Arena canta Bahia*, um espetáculo aos moldes de *Opinião*, os musicais *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, com o Teatro de Arena – para ela, “igualmente exemplares de teatro documentário” – o desenvolvimento da versão brasileira do Teatro Jornal (com Cecília Boal e Heleny Guariba) e, por último, ela considera que Boal “coordenou uma verdadeira operação de guerrilha teatral conhecida como *Primeira Feira Paulista de Opinião*” (COSTA, 2017). Estas – os musicais, a *Feira* e o Teatro Jornal – são as manifestações que pretendo ressaltar neste capítulo.

3.1.AS PRIMEIRAS TENTATIVAS: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*.

A gente sentia que precisava mudar a forma narrativa. Não era uma discussão nova, mas se aguçou nesse período, sobretudo depois que chegou o Edu Lobo, (...) Edu veio, achando que existia um texto pronto pra ele musicar, mas a gente não tinha nada. A não ser a inquietação. A gente sentia necessidade de romper com que o fazia antes. (...) Surgiu a magia do “conta”. Edu começou a cantar umas músicas novas para gente. Cantou uma sobre Zumbi. A gente passou uma noite de loucura pela cidade e às 8 da manhã estava na Praça da República comprando livro de João Felício dos Santos, *Ganga Zumba*. Resolvemos contar a história da rebelião negra. Arena Conta. Começamos a pesquisar. Boal chegou. Todos juntos. O elenco junto. Foi uma fase em que tudo se transformava e a gente também. Dentro da maior alegria, da maior euforia. Todo

¹⁷ As cenificações “correspondem a uma espécie de reinvenção do teatro de revista (...). É a matriz do teatro-documentário, criação de Erwin Piscator que na Alemanha já recebeu o nome de “Revista Vermelha”, pois usa como material documentos de todos os tipos (relatos, discursos, pesquisas) e obras de ficção pré-existentes. A colagem (...) é uma de suas técnicas mais utilizadas.” (COSTA, 2017).

mundo rompendo com coisas, até no nível pessoal, e todo mundo buscando coisas novas. (...) E Boal organizando o trabalho coletivo. Na hora de escrever ficamos eu e ele (GUARNIERI *Apud* PEIXOTO, p.58).

Estreando em 1º de maio de 1965, *Arena conta Zumbi* foi o grande primeiro grito do Teatro de Arena. Assinado por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, *Zumbi* conta a história da rebelião negra que, no fim, fracassa. Ao começar a pesquisa quanto à história de Zumbi, o Teatro de Arena pretendia, basicamente, falar sobre a liberdade e daqueles que por ela lutaram. O Arena quis mostrar onde os rebeldes negros erraram em sua luta e convidavam o público a eles mesmos levantarem e lutarem também, sempre fazendo uma analogia ao tempo que eles próprios viviam. “O circunstancial é inserido numa fábula que quer transcender o momento e se dirige à análise política” (CAMPOS, 1988, p. 85).

Com este espetáculo, o grupo revolucionou o teatro em muitos sentidos: *Zumbi*, a começo de tudo, era um musical. Mas um musical que não seguia em nada os cânones do musical norte-americano já conhecido. As próprias músicas, compostas por Edu Lobo, aproximavam-se muito do popular brasileiro ao usar a melodia do samba e dos atabaques.

Para Augusto Boal, autor e diretor de *Arena conta Zumbi*, o espetáculo era uma síntese das duas investigações que o precederam: a primeira, a fase realista, do discurso político marcante e direto, e a segunda, da analogia, da contextualização de outro tempo ao seu próprio. “*Zumbi* destruiu convenções” da época, “destruiu todas que pode” (BOAL, 1991, p.196). *Zumbi* foi uma revolução estética e uma clara tentativa de suscitar discussão política através de metáforas e analogias.

A pesquisa foi feita por todos os membros do grupo, sob a organização de Boal. Os atores se revezavam nos papéis, fazendo com que a criação das personagens tenha se dado coletivamente. Todos os atores podiam interpretar todas as personagens, que eram reconhecidas pelo corpo a ela atribuído, pela voz, pela iluminação, pelo texto e pelo jogo entre os intérpretes. Outro aspecto da encenação é a ausência de cenário: isto era também uma solução encontrada pelo grupo para arcar com a falta de capital que não os permitia grandes produções. O figurino também era simplório: os atores vestiam uma roupa neutra, calças brancas e camisetas pretas, e assim, com o mínimo de recursos de que se podiam utilizar, o texto de *Zumbi* já indicava as soluções de interpretação para que se fosse possível fazer o espetáculo sem outros adornos.

“*Zumbi* confirmava o Arena na liderança da pesquisa teatral e da luta contra o arbítrio imperante no País” (MAGALDI, 1984, p.71). Pode-se dizer que o espetáculo foi um ícone da pesquisa teatral da época, como afirmou Sábado Magaldi, também pelo fato de que não havia uma unidade de estilo. Apesar de considerá-lo um musical, suas cenas, independentes, não seguiam uma linha estética. Cada uma poderia variar do lírico ao farsesco, dependendo do objetivo a se atingir (ver CAMPOS, 1988). Para Claudia de Arruda Campos, os musicais do Arena trazem aos palcos do teatro empresarial o discurso descaradamente político, sem sutilezas.

O teatro não se limita à crítica, mas arrisca-se a fazer análise política e trazer propostas. O Arena retoma e aprimora uma arte militante até então circunscrita aos grupos de cultura popular que corriam à margem do teatro comercial. Resgata-se a herança do recém destruído CPC (CAMPOS, 1988, p. 140).

Ela também considera, em seu livro *Zumbi, Tiradentes*, que este primeiro musical se filia a linha de um teatro de propaganda política, como o *proletkult* soviético, cuja versão mais acabada foi desenvolvida por Piscator e adotada também por Brecht. Apesar destas influências não terem sido declaradas pelo grupo a princípio, ela avalia que “coincidências entre formulações teóricas de Augusto Boal e outras de Brecht e Piscator permitem concluir que sua influência se faz presente no pensamento que dirige o Arena” (CAMPOS, 1988, p.85).

A experiência dos musicais representa uma primeira expressão assumidamente política do grupo do Arena num tempo em que o discurso político contrário ao vigente é proibido. Isto faz com que alguns estudiosos considerem que eles tenham tomado um posicionamento muito maniqueísta, tendo estabelecido uma verdade absoluta para ser transmitida ao público.

Opera-se uma generalização que tudo reduz a algumas oposições julgadas essenciais. A peça articula-se em torno da oposição básica entre opressores e oprimidos, representados pelo enfrentamento entre Negro e Branco, que por sua vez, se alimenta das dicotomias Bem/Mal ou Positivo/Negativo (CAMPOS, 1988, p. 80).

O sucesso de *Arena conta Zumbi* foi impressionante. A peça ficou em cartaz durante o ano, e o grupo do Teatro de Arena viajou para diversas cidades do interior de São Paulo, para outros estados e até fora do país. Já em *Zumbi*, começava-se a estudar o que seria um novo método de encenação desenvolvido por Boal, que durante o tempo em que ficou em cartaz, foi sendo aprofundado pelo grupo, o Sistema Coringa. Para Boal, *Zumbi* tem procedimentos anárquicos como um movimento necessário de quebra

de convenções, antes de outra ser imposta – o que acontece em sua próxima produção, *Arena conta Tiradentes* (CAMPOS, 1988, p.131).

Arena conta Tiradentes foi o próximo passo. Assinada mais uma vez por Boal e Guarnieri, a peça estreou dia 21 de abril de 1967. Para *Tiradentes*, a pesquisa foi muito mais intensa. O grupo partiu tanto de documentos históricos quanto de obras artísticas acerca da Inconfidência Mineira (1789) e também de visitas aos locais onde aconteceram os fatos narrados. “Também aqui se toma um movimento libertário fracassado e se trata de examinar as razões do fracasso, mas agora com o cuidado de demonstrar que ele era perfeitamente evitável” (CAMPOS, 1988, p. 99).

Segundo avaliam Claudia de Arruda Campos e Sábado Magaldi, *Tiradentes* foi um texto de qualidade superior a *Zumbi*, com propostas de soluções a alguns dos problemas encontrados no primeiro, mas não alcançou o mesmo sucesso de público. Há, em *Tiradentes*, mais um aprofundamento nas teorias do teatro épico-brechtiano: enquanto cenário e adereços são trocados aos olhos do espectador, assume-se a qualidade teatral da peça que se faz, em oposição à ilusão de que uma ação presente se desenrola no palco. Mais uma vez, a narração é uma característica presente, sempre marcando o caráter episódico e de tempo passado que tinha o espetáculo.

O texto de *Tiradentes* possui uma ligação muito mais forte da fábula passada com o tempo presente e a expõe de forma mais clara – como, por exemplo, no uso de frases da propaganda militar em músicas – e possui uma característica didática também muito marcante. Ao fim da peça, o Coringa diz:

A independência política contra Portugal foi conseguida trinta anos depois da força. Se Tiradentes tivesse o poder dos inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes, e se todos não estivessem tão sós, o Brasil estaria livre trinta anos antes e estaria novamente livre todas as vezes que uma nova liberdade fosse necessária. E assim contamos mais uma história. Boa noite!¹⁸

Para o desenvolvimento que isto geraria no teatro brasileiro, pode-se dizer que *Tiradentes* também firmou a pesquisa da proposta de encenação criada por Augusto Boal, o Sistema Coringa, a partir das experiências com o coletivo do Teatro de Arena. Vale lembrar que, por mais que hoje estas concepções nos pareçam esgotadas até certo ponto, a investigação do Arena sempre foi resultado daquilo que o momento lhes permitia.

¹⁸ Claudia de Arruda Campos transcreve essa fala do texto em seu livro *Zumbi, Tiradentes*. CAMPOS, 1988, p.112.

Tiradentes, porém, não consegue fugir do didatismo já visto em *Zumbi*. Apesar de não apresentar os “maus” de forma tão caricata como em *Zumbi*, a encenação ainda pretende levar o espectador a uma verdade específica.

Quando o produto artístico já não se oferece à interpretação do fruidor, mas pretende moldar-lhe a consciência através de mensagem didaticamente (e estreitamente) organizada, entende-se o palco como portador e doador da verdade que, aliás, se veicula em mão única. “Didatismo impositivo”, sentenciou Paulo Mendonça [em *Tiradentes*, para a folha de São Paulo] (CAMPOS, 1988, p. 116).

Em sua análise feita em *Zumbi, Tiradentes*, Claudia de Arruda Campos também traz a visão de Sônia Goldfeder, de que essa vocação pragmática aproxima o trabalho do Arena muito mais ao teatro de Piscator, de “quem se coloca tarefas políticas imediatas e que acaba por condicionar um projeto estético pautado em estruturas fechadas, baseadas em mensagens definidas e acabadas” (CAMPOS, 1988, p. 144).

Por mais que Piscator tenha sido estudado por Boal e pelo grupo, essa característica dos musicais traz uma pequena contradição ao que o grupo diz pretender com sua nova proposta estética: normalmente, a referência de Brecht é mais citada e tida como a influência direta para seu teatro político, mas no caso dos musicais, a proposta falha quanto a ser dialética, como Brecht pretendia que fosse. “O didatismo do Arena trai o gesto ansioso de quem expõe verdades imediatas e quer vê-las captadas de forma também imediata. Com isso, acaba-se por substituir o destinatário naquilo que seria a sua atitude mais desejável: a de pensar” (CAMPOS, 1988, p. 133).

A grande ideia de fazer os musicais parte da necessidade de encontrar uma forma eficaz de falar o que se acha pertinente, dentro de um sistema autoritário e repressivo. Uma busca por uma alternativa estética que mantivesse o cunho político característico do grupo. Nesse mesmo período, o Teatro de Arena busca manter sua linha de trabalho, apresentando também outros textos, nacionais e internacionais, que pareciam ter algo de importante a pontuar para aquele momento. O sucesso dos musicais faz suscitar um desejo de um novo Seminário de Dramaturgia, agora voltado para a questão muito específica da ditadura. Essa ideia não vai para a frente e é substituída pela elaboração da então *Primeira Feira Paulista de Opinião*.

O clima no país favorecia muitas especulações, incluindo-se aquela que viria a se confirmar: o país caminhava para uma ditadura mais violenta, com os militares e civis de linha dura exigindo maior repressão a tudo o que pudesse significar resistência ao governo militar. A censura redobrou seus

cuidados. Apesar dela, o Arena conseguiu apresentar a Primeira Feira Paulista de Opinião (ALMADA, 2004, p.132).

3.2.A GUERRILHA TEATRAL: *Primeira Feira Paulista de Opinião*.

Considerada por diversos estudiosos uma das manifestações mais ousadas do teatro em tempos de ditadura, a *Feira* surgiu como uma corajosa forma de denúncia dos artistas, reunindo dramaturgos, músicos e artistas visuais.

Tanto Iná Camargo Costa quanto Claudia de Arruda Campos veem nela uma clara manifestação de agitação e propaganda, sendo que Iná a chama de “verdadeira operação de guerrilha teatral” (COSTA, 2017). Para Yan Michalski, a *Feira* constituiu um dos últimos atos públicos significativos de defesa dos artistas contra a censura, (MICHALSKI, 1979, p.38) e Sérgio de Carvalho avalia que ela foi “um dos acontecimentos mais importantes da história do teatro político do país” (CARVALHO, 2016)¹⁹ e a “primeira e última grande tentativa no pós-golpe de reorientar a prática coletiva segundo uma perspectiva de dialética teatral” (CARVALHO, 2016)²⁰.

A *I Feira Paulista de Opinião* surgiu inicialmente de uma ideia concebida por Lauro César Muniz durante um jantar promovido por Osmar Rodrigues Cruz, no qual diversos artistas se encontravam. A ideia era reunir diferentes dramaturgos e criar breves espetáculos falando sobre os sete pecados do capitalismo, refletindo a visão de cada um deles sobre a situação atual do regime militar, num mesmo espetáculo. Augusto Boal, imediatamente, se dispôs a organizar este espetáculo e a dirigi-lo, acrescentando a possibilidade de unir diferentes artistas, de diferentes áreas, colocando então como propulsor para a criação das obras a pergunta “que pensa você do Brasil de hoje? ”.

No programa do espetáculo, era possível ler a chamada feita para todos os artistas:

Se você deseja participar da 1ª Feira Paulista de Opinião existem várias maneiras:

- 1- Enviando um quadro
- 2- Enviando uma escultura
- 3- Enviando uma caricatura
- 4- Enviando uma fotografia
- 5- Enviando um cartaz
- 6- Enviando um poema
- 7- Enviando uma frase ou um parágrafo
- 8- Enviando um ensaio

¹⁹ No texto *Dramaturgia Coletiva da Feira Paulista de Opinião*, em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.201.

²⁰ Idem, p. 208.

9- Enviando uma peça

10- Enviando uma canção ou, mais simplesmente, assistindo à 1ª Feira Paulista de Opinião²¹

Esta chamada está registrada na introdução à edição de *Primeira Feira Paulista de Opinião* organizada pelo LITS (Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade da Universidade de São Paulo), escrita por Érika Rocha e Sérgio de Carvalho. Eles também nos revelam que, além das manifestações que temos registro (peças, músicas, quadros, entre outros), diversos poemas e textos breves foram enviados por diversos escritores.

Sérgio de Carvalho também avalia que o objetivo inicial da *Feira* era reaproximar os melhores dramaturgos politizados para uma avaliação crítica da conjuntura política, ao mesmo tempo em que questionava o rumo do teatro e da arte política. Além da questão sobre o país, os artistas deveriam refletir sobre o que pensavam a respeito da arte de esquerda, como relata Boal: “Devíamos responder: o que pensa você da arte de esquerda? Nós nos perguntávamos para que existíamos. Serviríamos para alguma coisa, suaves artistas, naqueles tempos de guerra? Questionávamos nossa arte, função na sociedade, identidade, nossas vidas” (BOAL, 2014, p. 293).

O que significava, naquele momento, fazer uma arte militante? Por isto, a *Feira* constituiu também um importante trabalho de autocrítica por parte dos artistas, de repensar qual a função da arte neste novo momento. Augusto Boal levanta esse questionamento no texto que redige para o programa da *Feira*, com o título *Que pensa você da arte de esquerda?*, no qual ele pretende analisar os caminhos que a arte militante vinha tomando e para onde eles deveriam ir.

A I Feira Paulista de Opinião vem como sequência desse debate que o Arena quer ampliar. A julgar pelo texto com que Boal apresenta a mostra, seu objetivo é tanto contestar o poder, emitir opiniões sobre o momento político quanto confrontar propostas para a sobrevivência de um teatro de atuação política. Não se trata de uma montagem circunstancial, mas de um ponto em um projeto de atuação que se caracteriza por procurar responder sempre às questões que se colocam para a esquerda frente à conjuntura nacional (CAMPOS, 1988, p. 130).

Neste texto, Boal fala sobre como a direita pretende dividir a esquerda e a necessidade que esta última tem de união, mas também sem calar as diferenças

²¹ No texto *Trabalho de Cultura Política*, em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.10.

existentes dentro dela. Ele considera qualquer arte alienada às questões políticas uma “arte criminosa” (BOAL, 1968)²², e divide as remanescentes linhas de teatro engajado em três: a do neorrealismo, como a exemplo de *Black-tie*; a do “sempre em pé”, manifestações mais próximas do popular, como os musicais do Arena ou os espetáculos do CPC, que só funcionariam se apresentados em praça pública; e o movimento tropicalista. Boal admite que nenhuma destas três linhas se faz mais suficiente e, portanto, precisam ser superadas, colocando a *Feira* como uma tentativa dessa movimentação, que não deve acontecer a partir da disputa entre as diferentes linhas, mas sim da união delas contra a direita.

É neste texto que ele assume o maniqueísmo de que o Arena foi acusado anteriormente, com os musicais, dizendo: “Maniqueísta foi a ditadura. Contra ela e contra os seus métodos deve maniqueisticamente levantar-se a arte de esquerda no Brasil” (BOAL, 1968)²³.

Para Patricia Freitas dos Santos, em seu texto *E quem dá o pitaco?*, escrito para a edição de *Primeira Feira Paulista de Opinião*, é Augusto Boal que direciona a discussão do espetáculo, guiando-o para algo além de um “diagnóstico de época” (SANTOS, 2016)²⁴: o objetivo passa a ser suscitar nos artistas o debate dos impasses da arte de esquerda e das próprias vanguardas políticas, que “desorientadas, sofriam um acelerado processo de desagregação, de ruptura ideológica e, até mesmo, de negação histórica” (SANTOS, 2016)²⁵. E através dessa liderança de Boal, identificada por ela, a *Feira* passa a discutir, principalmente, o caráter ético da obra de arte, a crítica ao imperialismo e a luta contra a censura. Para ela, Boal encaminha uma pertinente discussão: “em 1968, poderia o artista isolado levar às camadas populares um teatro verdadeiramente revolucionário?” (SANTOS, 2016)²⁶.

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 fomos observados. Esta é a ideia da 1ª Feira Paulista de Opinião (BOAL, 1968)²⁷.

²² *Que pensa você da arte de esquerda*, em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.24.

²³ Idem, p.34.

²⁴ *E quem dá o pitaco?*, em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.24.

²⁵ Idem, p.228.

²⁶ Idem, p.229.

²⁷ *Que pensa você da arte de esquerda*, em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.35.

Pensando nisto, a *Feira* reuniu textos de seis dos principais dramaturgos paulistas: Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Plínio Marcos, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Jorge Andrade; com músicas de Ary Toledo, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil e Sérgio Ricardo; e ainda artistas como Jô Soares, Marcello Nitsche, Nelson Leirner, Claudio Tozzi e Mário Gruber, que participaram com cartazes, quadros e instalações. O espetáculo era composto por Renato Consorte, Aracy Balabanian, Myriam Muniz, Cecília Thumin Boal, Rolandro Boldrin, Luis Carlos Arutin, Luiz Serra, Zanoni Ferrite, Edson Soler, Antonio Fagundes e Ana Mauri no elenco; com cenografia de Marcos Weinstock e direção musical de Carlos Castilho.

Divididas em dois atos, as seis peças eram intercaladas com músicas e tinham cartazes e quadros compondo o cenário. O primeiro ato começava com uma composição instrumental de Edu Lobo, chamada *Tema*, enquanto um ator entregava ao público saquinhos com um líquido vermelho que imitava sangue, com a letra X, parte da instalação de Marcello Nitsche; em seguida, vinha a música de Caetano Veloso, *Enquanto Seu Lobo Não Vem*.

A primeira peça a ser apresentada, após a canção de Caetano, era a de Lauro César Muniz, *O Líder*. Peça que se enquadrava na linha que Boal chamou de neorrealista, ela conta a história real de um pescador de Ubatuba, chamado Joaquim Romão. Com o auxílio de projeções de slides, a história era ambientada e eram explicitados para o público os detalhes necessários para entendê-la:

PROJEÇÃO I

A história do líder Joaquim Romão é verdadeira. Romão vive na praia de Tabatinga, perto da divisa entre Ubatuba e Caraguatatuba, litoral norte do estado de São Paulo (MUNIZ, 1968).²⁸

Também através dessas projeções, dados sobre a vida nessa região eram revelados, remetendo ao “teatro político de agitprop”, como avalia Sergio de Carvalho (CARVALHO, 2016, p. 209). A cenografia ajudava a diferenciar os diferentes tempos de ação, que contam o interrogatório de Romão na polícia e suas lembranças na cidade em que morava. Joaquim Romão auxiliava o delegado local a manter a ordem na praia com seus moradores, sendo, informalmente, nomeado inspetor de quarteirão. Por ser o único da região a saber ler, Romão acaba se tornando representante do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Ubatuba, mesmo sem ter essa intenção e sem entender muito bem o que isso significava, levando-o a prisão quando acontece a troca de governo.

²⁸ *O Líder*, em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.47.

Em seguida, temos a peça de Bráulio Pedrosa, *É Tua a História Contada?*, que nos mostra um burguês prestes a fechar um grande negócio. Caminhando mais para o caricato e absurdo, o personagem do Senhor Doutor começa a peça com uma espinha no rosto que vai crescendo à medida que a hora de fechar o contrato vai chegando e sua excitação com o negócio vai aumentando, até o ponto que todo seu corpo está coberto de espinhas enormes e grotescas. Sérgio de Carvalho a chama de “alegoria satírica de uma burguesia nacional entreguista” (CARVALHO, 2016, p. 209).

Para complementar o tema “entreguista”, um intermezzo musical de Ary Toledo: *ME.E.U.U. Brasil Brasileiro*, falando do entusiasmo pela “participação do capital americano no desenvolvimento do nosso país”²⁹, antes de entrar a peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Animália*. Neste texto, Guarnieri optou por personagens alegóricos: o Soldado, o Moço de Esquerda, a Moça de Classe Média, o Hippie, a Senhora e os Mudos. Utilizando-se muito de projeções, Guarnieri aborda nessa peça a confusão que vinha acometendo a esquerda frente aos acontecimentos políticos e o papel da grande mídia ao manipular as massas. Através dos personagens Mudo e Muda, ele representa o povo alienado e calado diante do regime militar, e através do Moço, a inútil tentativa de sozinho “acordar” esse povo. Com ela, encerra-se o primeiro ato.

O segundo ato inicia-se com a música *Espiral*, de Sérgio Ricardo, abordando o tema da pobreza no meio rural, e é seguida por uma peça que vai também nos trazer o ambiente da roça para a cena: *A Receita*, de Jorge Andrade. Também seguindo o estilo realista, Jorge Andrade traz um conflito de classes ao contar a história de um jovem médico que se vê numa vila muito pobre, receitando remédios para um jovem trabalhador rural, que tem a perna infeccionada e precisará amputá-la. O jovem, ao longo do texto, vai percebendo seus limites como médico, terminando a peça por desistir de tentar, já que vê que não há nada que possa fazer por aquela família, que não tem nem condições de comprar os remédios e comidas necessários para manter a saúde do jovem, nem podem perder sua mão de obra, responsável pelo sustento da família.

Ela é seguida pelo *sketch* cômico de Plínio Marcos, *Verde que te Quero Verde*. Indo completamente para o satírico, Plínio Marcos retrata um chefe do Serviço de Censura e seu subchefe conversando sobre a subversão do teatro. O chefe, vestido como um gorila, começa a peça defecando e se limpando com páginas de peças a serem avaliadas. Ao longo da cena, eles defendem a moral da família, que não será depreciada

²⁹*Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.97.

com “esse pessoal do teatro”, que vivem falando palavrões, e o fazem, eles mesmos, soltando diversos palavrões.

Antes da última peça do espetáculo, temos a música de Gilberto Gil, *Miserere Nobis*, e então se dá início *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*, de Augusto Boal. Escrita a partir de uma colagem de trechos do diário de Che Guevara, Boal trata do dia da morte do Comandante, de forma “lírico-narrativo”, como o diz Sérgio de Carvalho (CARVALHO, 2016, p. 212). Ele pretende abordar o tema da guerrilha e da luta armada, sendo que “a morte de Che estabelecia um importante paralelismo com o desmonte da esquerda nacional” (SANTOS, 2016, p. 244). *A Lua Muito Pequena* foi pensada para ser encenada com o Sistema Coringa, organizado por Boal, onde todos os atores deveriam revezar todos os papéis, com exceção o personagem do Comandante; algo parecido ao que aconteceu em *Arena conta Tiradentes*, com a intenção de que o público criasse um vínculo de empatia com o herói. E ambos, Tiradentes e o Comandante, são, para Boal, assumidamente heróis. Era uma “cantata pedagógica no estilo das peças didáticas” (CARVALHO, 2016, p. 213). Com ela, o espetáculo era encerrado.

Devido ao seu teor explicitamente político, de agitação e propaganda, como já mencionado, a *Feira* não poderia ter sido aprovada de boa vontade. O texto, composto por 80 páginas, ficou durante muitos dias na censura, retornando apenas no dia previsto para a estreia, com 84 cortes. Com isso, tanto os artistas que participavam da *Feira*, quanto grande parte dos artistas paulistas, se mobilizaram para responder ao absurdo da censura. O espetáculo se tornou uma insígnia contra o arbítrio da censura, em torno do qual se viu uma grande movimentação de artistas e estudantes para que a *Feira* acontecesse, representando então sua principal importância para a história do teatro político.

Sua estreia estava marcada para o dia 6 de junho de 1968, quinta-feira. No dia anterior, 5 de junho, ainda sem o parecer da censura, os artistas resolvem fazer um ensaio aberto da *Feira*. Na quinta-feira prevista para a estreia, a censura ainda não havia dado nenhuma devolutiva para os artistas, que aguardavam. O texto finalmente chega com o parecer da censura: 84 cortes, que representavam em torno de 60 páginas, das 80 que compunham o texto.

O ataque ao espetáculo pelo órgão de censura foi tão grande que boa parte da classe artística capitaneada por Cacilda Becker se solidarizou e repudiou publicamente a falta de liberdade de criação no Brasil. No dia previsto para a estreia da

Feira (6 de junho de 1968) diversos artistas, ao tomarem conhecimentos da impossibilidade de colocar em cena somente as 15 páginas liberadas pelos censores, exigiram junto a Boal uma reunião com o então ministro Gama e Silva, de modo a discutir os rumos da montagem (SANTOS, 2016, p. 136).

Além de se unirem para exigir uma medida do governo, os artistas resolvem fazer uma greve em apoio ao espetáculo, como relata Boal:

No dia da estreia proibida, surgiu o movimento artístico de solidariedade mais belo que já existiu. Artistas de São Paulo decretaram greve geral nos teatros da cidade e foram se juntar a nós. Nunca houve, no país, tamanha concentração de artistas por centímetro quadrado: não faltou ninguém. Vieram até os tímidos (BOAL, 2014, p. 295).

Ao receberem a devolutiva dos cortes, eles então decidem, no dia 7 de junho, a apresentar a *Feira* na íntegra como um ato de desobediência civil. Com todos os teatros fechados em São Paulo, a *Feira* estreava, no Teatro Ruth Escobar, após as palavras de Cacilda Becker, na época Presidente da Comissão Estadual de Teatro:

A representação na íntegra da Primeira Feira Paulista de Opinião é um ato de rebeldia e de desobediência civil. Trata-se de um protesto definitivo dos homens livres de teatro contra a Censura de Brasília, que fez 71³⁰ cortes nas seis peças. Não aceitamos mais a Censura centralizada, que tolhe nossas ações e impede nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender a liberdade de expressão artística e queremos que sejam de imediato postas em prática as novas determinações do Grupo de Trabalho nomeado pelo ministro Gama e Silva para rever a legislação da censura. Não aceitando mais o adiantamento governamental, arcaremos com a responsabilidade desse ato, que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar.³¹

Se antes a *Feira*, por seu conteúdo, já estava sendo perseguida, após a apresentação como ato de rebeldia, a polícia passou a cercá-los sem discriminação. Boal conta em seu livro de memórias que, no dia seguinte ao da estreia, ao chegarem no Teatro Ruth Escobar, eles o encontraram cercado pela polícia. O Departamento da Polícia Federal já havia proibido a apresentação do espetáculo e solicitado a interdição dos ingressos.

³⁰ No manifesto dos artistas, lido por Cacilda, eles registram 71 cortes, informação que aparece também no livro de Yan Michalski, *O Palco Amordaçado*. A edição de *Primeira Feira Paulista de Opinião* organizada pelo LITS, nos informa que há divergências nos textos da época quanto ao número de cortes, sendo que em matéria de jornal do Estado de São Paulo e no documento de suspensão emitido pela Polícia Federal constam 84 cortes. *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 12.

³¹ Discurso registrado em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.313.

Boal conta, então, que, ao perceberem que seria impossível apresentar no Teatro Ruth Escobar, eles conseguiram passar adiante a informação de que a apresentação seria no Teatro Maria Della Costa, onde Fernanda Montenegro estava apresentando *O Homem do Princípio ao Fim*, de Millôr Fernandes. Ela autorizou que eles a interrompessem, e o grupo apresentou alguns trechos e canções, saindo logo em seguida, e Fernanda retomou sua peça.

Três dias depois, em 11 de junho de 1968, os artistas têm uma conversa com o ministro Gama e Silva, conseguindo um limiar judicial que permite a apresentação da *Feira* obedecendo aos cortes e, após uma assembleia dos artistas no Teatro Ruth Escobar, fica decidido que eles continuariam no movimento contra a censura e resolvem pela devolução do prêmio Saci, oferecido pelo jornal O Estado de São Paulo, como forma de protesto.

Neste mesmo dia, ocorre uma prisão de um estudante durante uma apresentação da *Feira*, na porta do Teatro Ruth Escobar, e os artistas seguem então em carreta para Santo André. Lá, Heleny Guariba estava apresentando um espetáculo com seu novo grupo, chamado Grupo Teatro da Cidade, no Teatro de Alumínio, onde a *Feira* foi apresentada na íntegra. Patrícia Freitas dos Santos avalia que, o fato do grupo de Heleny ser voltado para uma prática amadora e universitária de experimentação, levando peças com a realidade nacional a escolas, fábricas e sindicatos, fez com que a interrupção e apresentação da *Feira* tivesse um significado ainda maior:

Nesse aspecto, pode-se entrever que a representação da *Feira* no Teatro de Alumínio significou, para além da recusa institucional, um ato simbólico para o panorama teatral, uma vez que o espetáculo continha em seu próprio cerne a dúvida quanto aos modelos burgueses que anulam as contradições vivas do processo histórico local (SANTOS, 2016, p. 237).

Sobre este episódio, temos a matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo, no dia 12 de junho de 1968:

A PEÇA PROIBIBIA FOI MONTADA ONTEM EM SANTO ANDRÉ.

Os trechos proibidos da peça "1ª Feira Paulista de Opinião" foram montados ontem à noite, no Teatro de Alumínio de Santo André (foto maior). Em São Paulo, todos os teatros estavam vigiados e um estudante foi preso pela Polícia.

Os artistas enganaram a Polícia Federal, ontem à noite, interrompendo uma peça do Teatro de Alumínio de Santo André para apresentar os textos e as músicas da **1ª Feira Paulista de Opinião**, proibidos pela censura. Para caracterizar a "desobediência civil" contra os 84 cortes dos censores, os artistas escolheram um teatro do interior, porque os da capital estavam policiados. No momento em que a **1ª Feira** era encerrada em Santo André, uma comissão de atores ia aos teatros de São Paulo para dizer que ela estava sendo levada "em algum lugar do Estado". O público aplaudia de pé.

Depois da reunião com os deputados, ontem à tarde, na Assembleia – e apesar da proibição, "com ou sem os cortes", determinada pelo diretor do Departamento de Polícia Federal, general Silvio Correia – os

atores foram ao Teatro Ruth Escobar dispostos a encená-la. Às nove horas, o saguão do Ruth Escobar estava cheio de artistas e de estudantes, que queriam assistir à peça. Mas, uma hora antes, o delegado João Rufino, da Polícia Federal, tinha interditado o teatro, para impedir também uma possível assembleia da classe teatral.

Às nove e meia, em frente ao teatro, seis agentes da Polícia Federal prenderam um rapaz alto, de barba ruiva, estudante do Colégio Aplicação, Eduardo Abramovoy. Ele foi acusado de colocar cinco bombas Molotov numa das peruas da Polícia. Uma das bombas, que estava dentro de um saco de papel, caiu, mas não chegou a explodir. O estudante foi transferido para o Serviço de Ordem Pública e Social, na Avenida da Liberdade, apesar da interferência de dois deputados. Eduardo Abramovoy, disse que tinha ido assistir à peça com sua irmã e que estava fechando o seu carro quando foi agarrado pelos agentes da Polícia Federal.

Depois do incidente, os artistas saíram em pequenos grupos e foram para Santo André encerrar os trechos proibidos. Em seguida, Augusto Boal, Flavio Império, Plínio Marcos, e o presidente da UEE, José Dirceu, voltaram para São Paulo, e pediram à Polícia que soltasse o estudante preso. Eles se reuniram em frente ao Canal 9, na rua Nestor Pestana, e ficaram mais de duas horas nos bares próximos, comentando que “as bombas eram uma encenação dos agentes do SOPS, que precisavam arrumar uma vítima da desobediência civil”.

Na mesma hora, os outros artistas discutiam na casa da atriz Ruth Escobar as medidas que tomariam para libertar o estudante. À uma e meia da manhã, uma perua do DOPS parou em frente ao Canal 9, e dissolveu todos os grupinhos de artistas.

No mesmo instante, o presidente da UEE, José Dirceu, anunciava a seus colegas uma assembleia de estudantes na Cidade Universitária, para as 14 horas de hoje, e Plínio Marcos dizia que “o estudante preso já tinha um bom advogado para tirá-lo do SOPS”.

OS ARTISTAS PODEM SER PROCESSADOS PELA POLÍCIA FEDERAL

O general Silvio Correia disse ontem que iria processar os artistas que desobedecessem a sua ordem de não encenar a **I Feira Paulista de Opinião**, “em qualquer teatro”.

Desde as 18 horas, seis policiais do SOPS, comandados pelo delegado João Delfino, estavam na porta do Teatro Ruth Escobar para impedir a venda de ingressos para a peça.

Dona Judith de Castro Lima, chefe da Censura Federal em São Paulo, recebeu ontem um requerimento, assinado por vários artistas, pedindo a liberação do espetáculo. Gianfrancesco Guarnieri, Ruth Escobar, Walmor Chagas e outros disseram no requerimento que as “expressões cortadas pela Censura seriam retiradas do texto, de acordo com o combinado com o ministro Gama e Silva, progressivamente”.

À tarde, os artistas estiveram na Assembleia Legislativa para debater o problema dos cortes com alguns deputados. Dessa reunião nada resultou: Fernando Perrone foi o único deputado que apoiou inteiramente as reclamações dos artistas. Os outros apoiaram em parte: Eles acham que a peça “agride o público pelos gestos e pelos palavrões”.

Os artistas, aparentemente sem nenhuma liderança, não souberam impor suas razões, durante quase quatro horas de debate. Pediram apenas aos deputados que eles encaminhassem uma moção ao presidente da República e ao ministro da Justiça, para que “se faça uma reforma na Censura brasileira”. Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Augusto Boal – que falaram em nome de toda a classe teatral – querem que os “militares sejam afastados para dar lugar a homens de boa cultura artística”.

NA CASA DO MINISTRO ELES CONSEGUIRAM APENAS UMA PROMESSA

O ministro Gama e Silva não recebeu os artistas que foram ontem em sua casa, na rua Jacarézinho, para entregar um recurso pedindo a liberação da peça **1ª Feira Paulista de Opinião**: ele viajou logo de manhã cedo, para Brasília.

Mas os artistas ficaram na porta da casa do ministro, até as dez horas, quando o secretário de Gama e Silva resolveu falar com Augusto Boal e Walmor Chagas. A reunião demorou alguns minutos acabou sem nenhuma solução; a resposta definitiva sobre a liberação será dada hoje, segundo promessas do secretário. Os artistas não ficaram satisfeitos com a promessa e, às 11:45, estavam no Departamento de Polícia Federal, com um relatório sobre todos os acontecimentos para o general Silvio Correia de Andrade. Não foram atendidos: o general tinha saído para almoçar.

A **I Feira Paulista de Opinião** teve 84 cortes em 69 páginas de texto. Para Augusto Boal, a atitude da Censura é “absolutamente imoral, porque a peça deixa de ser um todo e o autor é considerado responsável por uma coisa que não é dele”.

Lauro Cezar Muniz, autor de uma das seis peças da **I Feira**, acha que “lutar contra a Censura é o único meio de não deixar morrer o teatro brasileiro”.

O pintor Mário Gruber diz que o que a Censura está fazendo é um “desrespeito ao público”.

Mas todos eles acreditam que mais cedo ou mais tarde a peça será liberada, porque contam com o apoio de alguns deputados, do ex-juiz auditor Tinoco Barreto, dos críticos Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld e Paulo Mendonça e da “opinião pública”.

Após isto, várias negociações foram feitas para que a *Feira* pudesse continuar sendo apresentada, até que finalmente, é concedida a liberação para que ela ficasse em cartaz. Boal conta que, mais tarde, o juiz que a liberou foi preso por ter envolvimento com a guerrilha.

Ainda assim, com o aval para ser apresentada, a *Feira* não deixaria de ser visada pelo governo repressivo. Por esse motivo, ela é chamada, tanto por Iná como pelo próprio Boal, de “guerrilha teatral”. Durante seu tempo em cartaz, foram diversos ataques, invasões de apresentações e uma verdadeira movimentação de guerrilha contra a Polícia. Antônio Fagundes, que fazia parte do elenco, conta em entrevista para Izaías Almada:

A Feira Paulista de Opinião foi um ato de coragem na época. Nós estávamos sendo ameaçados fisicamente pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), e sabíamos o que o CCC representava e até que ponto a coisa podia ir. A situação piorou em 1968 e nós estreamos como um ato de desobediência civil. Tinha ator que entrava armado em cena. Quer dizer, eu me lembro de que o iluminador tinha um fuzil no joelho. O (Luiz Carlos) Arutin levou um revólver para o teatro e nós nos revezávamos na guarda da arma. Quando acabava a peça, a gente fazia uma corrente segurando barras de ferro para o público ir embora, o iluminador descia com a espingarda para ver se não tinha ninguém escondido no banheiro (ALMADA, 2004, p.139).

E ainda:

A Feira a cada dia era uma loucura. Tinha isso de a gente entrar armado, teve espetáculo em que da plateia jogaram amoníaco... Isso, aliás, foi lindo, porque jogaram amoníaco e a gente recomendou ao público que molhasse o lenço e colocasse sobre a boca e o nariz, que dava pra aguentar. As pessoas todas correram ao banheiro e fizeram isso, voltaram e assistiram ao resto do espetáculo com o lenço... (ALMADA, 2004, p.140).

Boal também conta, tanto em seu livro *Hamlet e o filho do padeiro*, quanto em seu artigo *Aplausos e Tiroteios*, que em certa altura, haviam atores que apresentavam o espetáculo armados, e que antes das apresentações, em vez dos costumeiros aquecimentos de voz eles praticavam tiro ao alvo. Após episódios de bombas de gás jogadas no público, muitos estudantes começaram a comparecer para ajudar na segurança do espetáculo, revistando as pessoas que vinham assistir, como ele também relata:

“Estudantes vieram servir de segurança. Todos os dias, cinquenta ou mais: revistavam espectadores à entrada. Davam segurança... em troca de assistir ao espetáculo de graça. Vieram faculdades inteiras” (BOAL, 2014, p. 269)

Boal conta que houve, também, um episódio na estreia da peça no Rio de Janeiro em que uma granada foi jogada no palco – ela, felizmente, não explodiu. Estas foram respostas quase que esperadas pelo grupo de artistas que assumiu a execução da *Feira*. Como diz Izaías Almada:

O Arena, em sintonia com o clima que o país vivia, preparou a Primeira Feira Paulista de Opinião, para expressar a insatisfação. Passeatas, manifestações de ruas, debates na televisão, tudo isso levou muita gente de teatro a ser visada pelo governo. Pessoas como Boal, Plínio Marcos, Flávio Rangel ou José Celso provocaram a ira dos governantes de plantão. (ALMADA, 2004 p. 131, 132)

Na época de sua conturbada estreia, a *Feira* teve grande repercussão nos jornais, não apenas pela sua agitação contra a censura e as corajosas atitudes dos artistas e do fiel público que a assistia, mas também pela crítica teatral. Como mencionado na matéria de jornal do Estado de São Paulo, muitos dos críticos teatrais da época eram a favor da apresentação da *Feira*, algo que deixaram claro em seus registros, apesar de também criticá-la em termos de qualidade estética e dramática.

Para Sábado Magaldi, por exemplo, as peças da *Feira* tinham uma limitação de tempo que não permitia que a montagem tivesse um resultado artístico “mais brilhante” (MAGALDI, 1984, p.88). Segundo ele, as cinco primeiras peças só diagnosticavam males, e via em Augusto Boal a necessidade de ser apontada uma solução, motivo pelo qual ele acredita que Boal tenha tratado de Che Guevara e a luta armada em seu texto, como uma possível solução. (MAGALDI, 1984, p.89)

João Apolinário avaliou que a *Feira* foi um espetáculo “eminentemente “didático”, e por isso mesmo popular”, podendo ser discutível do ponto de vista estético e mesmo nas suas essências mais dialéticas. “Mas não o poderá ser [discutível] como teatro útil, objetivamente dirigido para a crítica e para a conscientização popular” (APOLINÁRIO, 1968)³². Ele também afirma que o “Che, de Augusto Boal é o final feliz de um espetáculo que atua, mesmo panfletariamente, em termos populares,

³² *A Revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*, em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.352.

didáticos e críticos, com um sentido de absoluta objetividade social”. (APOLINÁRIO, 1968)³³.

Já Van Jafa diz que a “*I Feira Paulista de Opinião* é um espetáculo insólito, vivo, curioso e que abre caminhos vários nas possibilidades dramáticas nacionais” (JAFÁ, 1968)³⁴. Ele elogia a atuação de Boal como diretor do espetáculo, afirmando que ele “soube, com rara habilidade comandar o espetáculo, conjugando as peças e as canções numa sequência e consequência dramáticas perfeita”³⁵. Ele ainda complementa sua crítica dizendo que a *Feira* é um espetáculo “cheio de interesse e vivacidade”. Anatol Rosenfeld também considera que a *Feira* seja um avanço para o teatro brasileiro, dizendo em sua crítica que ela o enriquece “pela originalidade de sua proposição geral de “feira de opinião””. (ROSENFELD, 1968)³⁶.

Ao reunir todos estes documentos para a edição de *Primeira Feira paulista de Opinião*, diversos estudiosos se dispuseram a analisar, nos dias de hoje, o que a *Feira* representou para a história do teatro brasileiro. Para Érika Rocha e Sérgio de Carvalho, que escrevem a introdução a esta edição, a *Feira* foi

algo mais do que um espetáculo bem-acabado, inovador ou esteticamente harmônico, critérios que costumam balizar os juízos da crítica teatral. Ele foi uma tentativa de trabalho autocrítico que se imaginou como um modelo aberto a ser reinventado por outros, uma célula de mobilização dramaturgica³⁷.

Quem hoje se propõe a analisar o acontecimento que foi a *Feira*, como Patricia Freitas do Santos, ressalta sua grande importância para o momento histórico que o teatro vivia em 1968, apesar de ser ainda tão pouco conhecida, num geral. Não só pelos impasses da criação dramaturgica paralisada naquele momento, como já mencionado, mas também para a abordagem política da arte, como Boal escreve em seu texto *Que pensa você da arte de esquerda?*, capaz de “sintetizar a um só tempo a luta e um método de conduzir a luta” (SANTOS, 2016, p.239).

Patrícia também avalia:

³³ Idem, p.353.

³⁴ I Feira paulista de Opinião, em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.359.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Primeira Feira paulista de Opinião, em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.364.

³⁷ No texto *Trabalho de Cultura Política*, em *Primeira Feira paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.12.

No todo, a *Feira*, associada a toda a repercussão negativa catalisada pelos órgãos militares, pode ser considerada como um dos feitos teatrais mais importantes da década, ao levarmos em conta seu caráter experimental, processual e, acima de tudo, sua dimensão política, aberta à materialidade e ao movimento social (SANTOS, 2016, p. 249).

Por isso, Sérgio de Carvalho avalia que ela significou para o Teatro de Arena, e principalmente para Augusto Boal, a última grande tentativa de compreensão e elaboração produtiva da crise estética, política e econômica que tinha sido lançada sobre o movimento cultural do país a partir de 1964 (CARVALHO, 2016, p. 201). Segundo ele, a *Feira* aparece como uma retomada das experimentações épicas e dialéticas que o Arena havia iniciado com a dramaturgia nacional, lançada pelo Seminário de Dramaturgia de 1958, e se aprofundado com a nacionalização dos clássicos e o uso de metáforas, baseada em pesquisas do teatro brechtiano; processo que foi interrompido pelo golpe de 1964.

Para ele, os musicais do Arena não correspondem a um avanço na pesquisa em dramaturgia que estava em curso, apesar de notáveis por traduzir um sentimento social de um grupo de esquerda e por sua ressonância nos meios culturais (CARVALHO, 2016, p. 202), devido, principalmente, à urgência que o grupo tinha de dizer determinadas coisas. Como mencionado, os musicais assumiram um cunho maniqueísta e de clara agitação e propaganda. Apesar da *Feira* também ter sido “marcada por nítido cunho de agitação e propaganda” (CAMPOS, 1988, p.129), ela aparece como um compilado de diversas formas de arte militante, todas funcionando em conjunto, mesmo que sem unidade estética. O que traz um importante cunho dialético e o intuito de “retomar o diálogo com esses experimentos épico-dramáticos praticados antes do golpe de modo mais aberto e irregular, radicalizando a ideia de produção coletivizada e de uma sondagem dos temas e questões do momento” (CARVALHO, 2016, p. 203).

De fato, o trabalho coletivo era notável e resultado da necessidade que os artistas tinham de se fazer ouvir em meio à repressão e à censura. Apesar da tentativa de Boal de unir a esquerda, o próprio Teatro de Arena passava por um momento de cisão interna, já que a conjuntura política suscitava, em cada um, diferentes formas de reagir a ela. A *Feira* vem, então, como uma forma de unir democraticamente todas essas ânsias e nesse sentido, é bem-sucedida, mas também evidencia as diferenças que começavam a nascer no meio cultural, como diz Mario Masetti, que na época, com apenas 15 anos, participou como assistente das apresentações do espetáculo:

“O espetáculo tinha isso de bonito e interessante: mostrar um painel democrático sem tendências, dos artistas brasileiros perante as mudanças da sociedade. Mas é claro que tinha um preço. O Arena estava “rachando”” (MASETTI, 2016, p. 269).

O espetáculo traz as diferentes estratégias escolhidas por cada autor, sendo que Boal, nesta época, procurava justamente uma forma mais ativa de militância, não só através do teatro, mas também fazendo parte da luta armada, como o sugeriu em seu texto para a Feira, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*. Sua vontade de democratizar os meios de produção do teatro e fazer com que ele se transformasse em uma forma real de luta para quem quisesse utiliza-lo, o fez se aproximar do teatro universitário e das práticas de agitprop, fundando então, o grupo de Teatro Jornal no Núcleo 2 do Teatro de Arena de São Paulo.

3.3.A SEMENTE DE UMA POÉTICA POLÍTICA: O TEATRO JORNAL

O trabalho da *Feira Paulista* era complementar ao novo projeto de Boal, o Teatro Jornal, que surge para ele como tentativa de reaproximação com movimentos populares e estudantis. Realizados pelo Núcleo 2 do Teatro de Arena, com um grupo de jovens politizados, os exercícios de teatralização do noticiário, com vistas a desmontar seu caráter de ideologia dominante, eram concebidos como ferramentas de transmissão dos meios de representação teatral para militantes, tendo como objetivo a formação de células que se auto multiplicariam (CARVALHO, 2016, p. 214).

O Teatro Jornal surge, para Boal, como uma nova categoria de teatro popular. Segundo suas concepções de teatro popular, como escreve em *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, ele se manifesta de três formas: o teatro do povo para o povo; o teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo; e o teatro de perspectiva anti-povo, cujo destinatário é (infelizmente, como ele escreve) o povo (BOAL, 1988). Para ele, apesar de apenas a última categoria ser uma categoria claramente anti-povo, todas as três assumem os espectadores apenas como consumidor da arte: mesmo na categoria “do povo para o povo”, as pessoas que fazem o teatro são também artistas, que já trazem um produto pronto, acabado.

Boal pretende, desde o início, buscar formas de democratização dos meios de produção do teatro: sua maior vontade é que o povo que assiste ao espetáculo não fique apenas na condição de espectador, e sim que ele mesmo possa se apropriar do que é feito e fazê-lo também. Ele afirmava que “se o futebol é popular porque todo mundo, na arquibancada, joga futebol, sem ser atleta, o teatro poderia atingir a verdadeira

popularidade, se todo espectador também praticasse teatro, mesmo sem o propósito de ser artista” (BOAL *apud* MAGALDI, 1984, p. 91).

Esta ideia, de que toda e qualquer pessoa pode fazer teatro e de disponibilizar suas ferramentas para que elas sejam utilizadas para sua libertação, será a base para toda sua poética política, o Teatro do Oprimido; e nasce no Arena, com o Teatro Jornal. Boal chama esta experimentação do Teatro Jornal de uma nova categoria de teatro popular: aquela que é produzida pelo próprio povo.

Já em 1967, o grupo do Teatro de Arena passa a precisar de um elenco paralelo para realizar experimentações, que não fosse comprometido com a bilheteria dos espetáculos, fundando então, neste ano, o Núcleo 2, com jovens alunos de Cecília Thumin Boal e Heleny Guariba.

Este segundo núcleo experimental do Arena virá a ser a escola de teatro de diversos profissionais posteriormente. Em 1970, Boal relata em seu livro, Cecília e Heleny inauguram então um curso de interpretação com esses jovens, grupo com quem se dariam as primeiras experiências de teatro jornal:

“Será com apoio nessa equipe que se abrirá uma nova sala de espetáculos, na sobreloja do teatro, o Areninha, e que se desenvolverá, em 1970, o Teatro Jornal” (CAMPOS, 1988, p. 129).

Boal havia decidido desenvolver uma antiga ideia que teve com Vianninha, de espetáculos diários com jornais da manhã. A ideia era ler os jornais matutinos, selecionar matéria teatralizável, ensaiar à tarde e representar cada noite um espetáculo diferente (BOAL, 2014, p. 311). Retomada esta ideia, Boal a lança para o grupo. A equipe, composta por Celso Frateschi, Dulce Muniz, Helio Muniz, Elísio Brandão, Denise Falótico e Edson Santana, pesquisou, então, durante três meses, tendo realizado cinco edições, em criação coletiva.

Boal aponta, em seu livro *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, os objetivos da forma de Teatro Jornal, que são, primeiramente, desmistificar a pretensa objetividade do jornalismo, evidenciando que toda notícia publicada no jornal é, na verdade, uma obra de ficção. A importância dada às notícias acontece de forma manipulada, segundo o interesse do meio de comunicação responsável por ela. A própria diagramação do jornal nos dá essa ilusão, como Boal cita: “Nenhuma notícia é importante bastante para valer uma manchete; ponha-se qualquer notícia sem importância na manchete e ela se transformará em notícia importante!” (BOAL, 1988,

p.43). O segundo objetivo é tornar o teatro mais popular, sem impor ao povo uma forma já acabada. Dessa forma, Boal escreve, no artigo para o espetáculo *Teatro Jornal – Primeira edição*, “nesta primeira edição os meios são bem simples e por isso o espetáculo pretende ser apenas demonstrativo” (BOAL, 1988, p.44). O terceiro objetivo é demonstrar que o teatro pode ser praticado mesmo por quem não é artista, como ele insiste em dizer, da mesma maneira que o futebol pode ser praticado por quem não é atleta. Para as pesquisas feitas no Arena, Boal desenvolveu com o grupo nove técnicas, descritas neste mesmo artigo para o espetáculo *Teatro Jornal- Primeira edição*, que escrevo abaixo, em resumo:

1. Leitura simples. Apenas uma leitura da notícia que, fora do seu contexto jornalístico e sem as diagramações, já adquire outro valor.
2. Improvisação. A notícia serve como vago roteiro para a improvisação de uma cena. Pode-se improvisar a própria notícia, o que vem depois dela ou os motivos para que ela tenha acontecido.
3. Leitura com ritmo. A notícia é cantada, em vez de lida, para que se possa ver os fatos com a perspectiva de um ritmo. Por exemplo, no espetáculo *Teatro Jornal*, os atores reproduzem o discurso de um deputado em favor da censura prévia de livros, revistas e jornais, uma fala bastante “medieval e sem conteúdo. Nada melhor que o canto gregoriano para evidenciar este significado subjacente” (BOAL, 1988, p.44).
4. Ação paralela. A notícia é lida ao mesmo tempo em que a cena se desenrola com ações que a expliquem ou critiquem, evidenciando possíveis contradições entre o que é dito e a realidade.
5. Reforço. A notícia é preenchida com todo tipo de material já conhecido pelo público, como *jingles*, slides, comerciais, filmes, anúncios famosos, etc.
6. Leitura cruzada. Lê-se duas notícias ao mesmo tempo para evidenciar contrastes. Exemplos que Boal escreve em livro: a notícia de que a balança externa de pagamentos do país acusa um saldo em nosso favor de novecentos milhões de dólares ao mesmo tempo em que no Nordeste, camponeses atacam caminhões e trens de víveres para matar a fome.
7. Histórico. Acrescenta-se à notícia informações históricas que permitem sua melhor compreensão. Exemplo mencionado por Boal, que acontece no espetáculo *Teatro Jornal*: usa-se a notícia de um camponês morto pelo senhor

das terras por ter pedido o pagamento atrasado. O histórico feito pelos atores mostra que a situação do homem do campo mudou pouco sob o domínio português, holandês, durante a escravidão ou depois da República. (BOAL, 1988, p.45)

8. Entrevista de campo. Faz-se uma entrevista com a personagem da história ao molde dos costumeiros entrevistadores de televisão para revelar o íntimo do personagem.
9. Concreção da abstração. Tentativa de tornar a notícia concreta, pensando que, com a televisão, nos acostumamos a ver as piores catástrofes sem que isso nos afete. “A morte é abstrata” (BOAL, 1988, p. 46). Um exemplo do espetáculo: usa-se a notícia da morte de um operário que foi obrigado a entrar num forno antes do tempo do seu resfriamento. O elenco concretiza a morte desse homem através da morte, em cena, de bonecas queimadas, reproduzindo o cheiro do forno queimando.

Estas foram as técnicas desenvolvidas para *Teatro Jornal – Primeira Edição*. Boal continuará desenvolvendo técnicas durante sua trajetória e, principalmente, no exílio, quando ele sistematiza também outras formas de teatro, reunidas em sua poética. Em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* não consta a técnica da entrevista de campo, mas constam duas outras técnicas: a leitura complementar e o texto fora do contexto, que foram desenvolvidas mais tarde por Boal, passando a fazer parte da sua poética.

Teatro Jornal – Primeira Edição, o primeiro espetáculo de Teatro Jornal, estreia em 22 de setembro de 1970, no Teatro de Arena. Tratava-se apenas de uma demonstração das nove técnicas, com as quais era possível transformar qualquer notícia de jornal em cena de teatro. (BOAL, 1988, p. 42). O espetáculo foi, para Magaldi, “a última realização importante de Boal, antes de exilar-se” (MAGALDI, 1984, p.91).

Os anúncios do espetáculo tinham destinatário e objetivos expressos, segundo avalia Claudia de Arruda Campos. Fazem-se descontos para estudantes, professores, sindicalistas ou grupos com mais de vinte pessoas, particularmente aquelas que também queiram fazer Teatro Jornal. “Você não precisa ser atleta para jogar futebol; você não precisa ser artista para jogar teatro” proclama o Arena. “Nós fazemos a Primeira Edição, vocês farão a segunda”. (CAMPOS, 1988, p. 135),

Depois de cada espetáculo havia um debate, durante os quais, geralmente, se formavam grupos de teatro jornal. A ideia era continuar formando grupos, e estes sucessivamente formando outros, numa espécie de corrente. “A quantidade não importa: Não se trata de realizar um espetáculo “bem-sucedido”, mas de acostumar a todos a utilizar as assembleias, os jornais murais, e a simples discussão de problemas que afetam a suas respectivas coletividades” (BOAL, 1988, p.42).

Boal também diz que o importante não são as técnicas em si, mas sim dar a todos a possibilidade de disporem do teatro como meio válido de comunicação, sendo que muitos dos grupos de teatro jornal que foram formados passaram a desenvolver suas próprias técnicas de encenação de notícias.

As manifestações de teatro jornal que se dão a partir dessa movimentação, aparecerão em escolas, em atividades ligadas ao trabalho sindical, e mais frequentemente junto ao chamado trabalho de bairro, segundo diz Claudia de Arruda Campos. Ela também afirma que o aprendizado e prática do teatro jornal, “tinha certo sabor de clandestinidade” (CAMPOS, 1988, p. 135), que Boal explica, nessa passagem, em *Hamlet e o filho do padeiro*:

Começamos a formar grupos de teatro-jornal, mais de trinta. Representávamos em qualquer lugar, longe da polícia: atrás da igreja, na sala de anatomia da faculdade de medicina – o cheiro insuportável do formol afastava militares –, em casa de operário, padre ou professor... Onde quer que fosse, seria. Escrevíamos nossos espetáculos e, duas horas depois, estavam prontos para a plateia. Teatro instantâneo, fulminante (BOAL, 2014, p. 312).

Campos denomina o Teatro Jornal como “a experiência mais diretamente didática da Companhia”. Suas técnicas de encenação, com leitura, dramatização, música, cruzamento de notícias diferentes, servem de comentário aos fatos ou sublinham aquilo que poderia passar despercebido entre as manchetes. (CAMPOS, 1988, p. 135)

Teatro-Jornal: Primeira edição mostrava a grupos organizados de paroquianos, estudantes, moradores de bairro, como fazer teatro para eles mesmos, usando as doze³⁸ técnicas do Teatro-Jornal. Queríamos oferecer aos nossos espectadores não o produto acabado, mas os meios de produção. Em Santo André, o Teatro do Oprimido foi fecundado: aqui, o embrião tomava corpo (BOAL, 2014, p. 311).

³⁸ Aqui, em *Hamlet e o filho do Padeiro*, Boal escreve “doze técnicas”, mas em *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*, ele escreve, em concordância com Sábato Magaldi e Claudia de Arruda Campos, que eram apenas nove, enunciando cada uma.

Boal comenta que, ao apresentar este espetáculo, não havia diferença entre quem apresentava e seus espectadores: “agora que não tínhamos nada que nos vestisse de artistas: éramos cidadãos, humanos. Podíamos - nós e eles - fazer teatro. Oferecíamos nosso saber, pedíamos o deles. Troca” (BOAL, 2014, p. 312)

Sábato Magaldi avaliou que a montagem sustentava um caráter didático ao mostrar as técnicas em cena: “O elenco apresentava desde uma leitura simples à dramatização de um fato publicado, manipulando-o de diversas maneiras. O ritmo do tango, da bossa-nova ou do samba emprestava-lhe significado diferente. A utilização de *jingles* reforçava uma realidade transmitida” (MAGALDI, 1984, p. 92).

Sua crítica também evidencia a eficiência desta nova forma de fazer teatro experimentada pelo Arena: “O Teatro Jornal não fez uma peça baseada em notícias, mas escolheu as menos percíveis, capazes de simbolizar melhor uma realidade. Daí a clareza e a eficácia da crítica, de que a censura reinante estava desabitando o nosso palco” (MAGALDI, 1984, p. 92).

Tanto o espetáculo *Teatro Jornal* quanto todas as suas reverberações nos novos grupos formados a partir dessa experiência são a última grande contribuição de Boal como parte do Teatro de Arena de São Paulo, antes de sua prisão e exílio, em 1971. A ditadura no Brasil, desde 1968, tomava uma forma muito mais violenta e repressiva, impedindo que qualquer manifestação de opinião oposta pudesse sobreviver. Com a prisão de Boal, o Teatro de Arena chega ao seu fim. Mas mesmo fora do Brasil, Boal não desistiu de lutar contra o arbítrio e de transformar o teatro numa potente arma de libertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao revisitar tais manifestações de teatro político como as mencionadas - os musicais do Arena, a *Primeira Feira Paulista de Opinião* e as primeiras experiências com o Teatro Jornal - é preciso constatar que Augusto Boal tomou uma clara decisão quanto ao teatro que ele pretendia fazer. Desde seu retorno ao Brasil, com a vontade de investigar uma forma de interpretação e dramaturgia genuinamente nacionais, ele direciona a pesquisa do teatro brasileiro para o popular e para o social, e consequentemente para o político.

Não se trata de uma simples questão de nacionalismo e estética nacional; não se trata apenas de fazer uma arte popular e acessível, tanto financeiramente, quanto no conteúdo; não se trata apenas de colocar “gente como a gente” dentro do cenário cultural de um país que importava a cultura de uma burguesia europeia, que contava histórias de pessoas ricas de países distantes; tratava-se, acima de tudo, de abordar questões sociais pertinentes para a população brasileira, levantar discussões necessárias, utilizar o teatro como meio de comunicação, como forma de tomada de consciência de problemas sociais que não eram percebidos, ou não eram discutidos pela população como um todo.

Dessa vontade, surge o Seminário de Dramaturgia, experiência única e pioneira no cenário nacional. Com ele, a estreia do autor nacional, a estreia de questões políticas sendo expostas nos palcos empresariais. A estreia de pessoas simples, trabalhadores, como protagonistas de suas histórias, e como sujeitos capazes de mudar o mundo.

Essa iniciativa do grupo do Arena, conduzida por Boal, é uma primeira reverberação da vontade, ainda tímida e não tão bem articulada, de unir conscientemente teatro e política. O texto nacional, que a princípio parecia a solução para a abordagem política no teatro, foi estudado e desenvolvido, colocado em prática e percebido como eficiente meio para se atingir o que era almejado.

Mesmo quando essa estratégia se esgota e eles percebem o desinteresse do público pelos textos nacionais depois de muito montados, o tema nacional era ainda tido como a direção para uma abordagem social e política. A fase da nacionalização dos clássicos tentou trazer para os palcos histórias “universais”, textos de autores internacionais que poderiam estar falando da situação brasileira tanto quanto. Adaptações de texto e utilização de metáforas tratavam de evidenciar questões sociais

nacionais, sempre na tentativa de suscitar discussões pertinentes ao momento político atual.

Esse processo é interrompido com o golpe civil militar, mas a vontade de utilizar o teatro como ferramenta política se mantém dentro do grupo e, principalmente, em Boal. Todas suas iniciativas artísticas a partir de então serão assumidamente denúncias ao regime militar - espetáculos assumidamente políticos. Augusto Boal faz sua escolha a partir desse momento: teatro e política andam juntos, e seu repertório de trabalho passa a ser exclusivamente um trabalho de militância.

Tudo que se desenvolve durante os sete anos que Boal permaneceu como diretor do Arena em tempos de ditadura foi uma resposta à situação política que eles se encontravam, soluções surgidas principalmente de sua determinação em lutar.

Augusto Boal desenvolveu uma poética política conhecida hoje mundialmente: uma poética de libertação e militância. Ela só seria possível a partir de toda sua trajetória dentro de um grupo engajado durante um tempo de luta política muito forte. Sua passagem pelo Arena, seus projetos para um teatro nacional e popular e a conjuntura política que teve de enfrentar durante esses anos o fizeram tomar um caminho muito definido dentro do seu trabalho no teatro. “O teatro é uma arma”, ele conclui, em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (BOAL, 1991, p.13).

Fala-se pouco na militância de Augusto Boal nos anos em que esteve no Brasil, antes de ser exilado. Seu trabalho contra a repressão do regime militar é quase sempre posto no esquecimento. Apesar de ter formulado uma poética conhecida mundialmente, no Brasil, país de sua origem, pouco se conhece sobre ela e os motivos que a fizeram existir.

Este talvez seja o motivo para a interpretação superficial que se tem do Teatro do Oprimido, permitindo subversões de suas práticas. A importância de se entender o caminho traçado por Boal para chegar no Teatro do Oprimido está em reconhecer que esta subversão banaliza uma importante ferramenta de libertação. Sua poética, ao que concluo, não poderia ser utilizada de forma ingênua, separada de seu cunho radicalmente político, como muitas vezes acontece. Estudar a luta do teatro contra a ditadura e a militância artística destes anos, a militância de Boal, nos dá uma perspectiva diferente sobre aquilo que hoje temos como dado, pronto, e nos permite avaliar com maior precisão as escolhas que fazemos dentro disto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AUTRAN, Paula. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. São Paulo: Portal Editora, 2015.

BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Editora Perspectiva: EDUSP, 1990.

MAGALDI, Sábado. *Um Palco Brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Coleção depoimentos. Rio de Janeiro: Avenir Editora Limitada, 1979.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1985.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

PEIXOTO, Fernando. *O teatro em movimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

Primeira Feira Paulista de Opinião. Vários autores. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

Teatro Político, Formação e Organização Social. Avanços, limites e desafios da experiência dos anos 1960 ao tempo presente – CADERNO 4 – residência agrária da UnB.

Artigos:

COSTA, Iná Camargo. *Teatro Político no Brasil*. In Revista Trans/Form/Ação. Volume 24, nº1, Marília, 2001. Disponível online em < <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/828/722> > Acesso em 17 de julho de 2017.

_____. *Agitprop e o Teatro do Oprimido*. 2017. Disponível online em < <https://institutoaugustoboal.org/2017/03/15/agitprop-e-o-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/> > Acesso em 28 de julho de 2017.

PARANHOS, Katia Rodrigues. *Arte e engajamento no Brasil pós-1964: dramaturgos e grupos de teatro trafegando na contramão*.

_____. *Militância, arte e política: o teatro engajado no Brasil pós-1964*.