

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

CAROLINE ARAÚJO DO NASCIMENTO

O TEATRO POPULAR DE AUGUSTO BOAL:
Do Arena ao Exílio

SÃO PAULO – SP

2017

CAROLINE ARAÚJO DO NASCIMENTO

O TEATRO POPULAR DE AUGUSTO BOAL:

Do Arena ao Exílio

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

CAROLINE ARAÚJO DO NASCIMENTO

O TEATRO POPULAR DE AUGUSTO BOAL:

Do Arena ao Exílio

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

Me. Mariana Soutto Mayor

Coorientadora

São Paulo, _____ de novembro de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais Inês e Ocimar, por todo cuidado e carinho

À Lelê e Gugui, pela parceria, pelo carinho e pelo apoio

À orientadora Prof^a Dr^a Rita Bredariolli pela generosidade e palavras de estímulo

À Mariana Soutto Mayor pelas referências, e pelo conhecimento compartilhado

À Ingrid, Vanessa e Camila, por tudo, tudo, mesmo

Laís, Ana, Amanda, Sofia, Zeca, Fernando, Bibi, Thais, Igor, Guilherme, Beatriz e
Laura, por muitas das mais lindas recordações que guardo desta graduação

Ao LAT 013, por me trazer as mais valiosas amizades desta vida

À Pedro, Caio, Felipe Z., Felipe M, Guilherme C e Guemera, por abrirem para mim
novos caminhos.

Resumo

Este estudo tem como ponto de partida a passagem de Augusto Boal pelo Teatro de Arena de São Paulo e seu envolvimento no projeto de desenvolvimento da pesquisa artística do grupo, com objetivo de trazer uma identidade nacional para o teatro brasileiro que dialogasse com o povo e o integrasse ao fenômeno cênico. Na sequência, esta pesquisa se propõe a compreensão da relevância deste processo como base teórica e prática para que Augusto Boal posteriormente estruturasse as técnicas do Teatro do Oprimido, em busca da libertação e emancipação da classe trabalhadora.

Palavras-Chaves: Augusto Boal; teatro popular; Teatro de Arena.

ABSTRACT

This paper has as a starting point the passage of Augusto Boal through the Teatro de Arena de São Paulo and his involvement in its artistic research development, with the aim of bringing a national identity to the Brazilian theater, which would dialogue with its people and integrates it into the scene. In the sequence, this research intends to understand the relevance of this process as a theoretical and practical basis so that Augusto Boal later would structure the Theater of the Oppressed techniques, pursuing the working class freedom and emancipation.

Keywords: Augusto Boal; popular theater; Teatro de Arena;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. CAPÍTULO I: TEATRO E POLÍTICA NOS ANOS 50	11
1.1. O COMUNISMO NO BRASIL	11
1.2. O TEATRO DE BLACK-TIE	13
2. CAPÍTULO II – VERDE, AMARELO E VERMELHO	16
2.1. O ARENA DE SÃO PAULO	16
2.1.1. TEXTOS NACIONAIS.....	21
2.1.2. O CLÁSSICO NACIONALIZADO.....	24
2.1.3. OS MUSICAIS	25
2.1.4. TEATRO – JORNAL	29
3. CAPÍTULO III: SEMEANDO LIBERDADE	32
3.1. A DESCOBERTA DO TEATRO DO OPRIMIDO	32
4. CAPÍTULO IV: O POVO EM CENA	40
4.1. O TEATRO POPULAR	40
4.2 CATEGORIAS DO TEATRO.....	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55

INTRODUÇÃO

O interesse por essa pesquisa surgiu ainda no início da graduação, ao longo dos primeiros contatos com a obra do teatrólogo alemão Bertolt Brecht, no início do século XX. Brecht desenvolveu um trabalho de cunho político-pedagógico que questionava as contradições das questões sociais e buscava a conscientização da classe proletária acerca da sua realidade.

Procurando pelas influências da pesquisa de Brecht no Brasil nos anos que precederam a Ditadura Militar, década de 1950 e 1960, me deparei com o Teatro de Arena e o então encenador Augusto Boal, referências na busca por um teatro popular genuinamente brasileiro que além de denunciar as contradições sociais, aspirava pelo incentivo a participação política do povo.

Na década de 50, existia no Brasil uma agitação política em ascensão, principalmente no campo artístico. Após alguns anos de governos populistas que colaboraram para a conquista das leis trabalhistas e a consolidação de movimentos sociais, as frentes ideológicas de esquerda encontram espaço e demanda para colocar em prática suas estratégias de luta.

O Arena surge nesta conjuntura, composto por alunos recém-formados da Escola de Arte Dramática de São Paulo em contrapartida aos padrões estéticos burgueses e europeus que vigoravam a cena teatral e artística, trazendo uma nova proposta de organização do espaço cênico, em arena, que possibilitaria uma maior flexibilidade na escolha de espaços para as apresentações e conseqüentemente baixaria o valor do ingresso, dando a abertura para o crescimento de um público popular.

As ações inseridas num contexto de claros propósitos políticos, viriam mais tarde na parceria com O Teatro Paulista de Estudantes e Augusto Boal em 1956, que impulsiona o grupo num trajeto rumo a transformação do teatro num instrumento de luta, contra as influências imperialistas e rumo a sua nacionalização e popularização (MOSTAÇO, 1982, p.30).

Esse projeto traçado por Boal, ao longo dos 15 anos de atividade do grupo, passou por diferentes fases evolutivas, cada uma com um objetivo. Eram elas: a

criação de uma dramaturgia nacional, que colocasse em cena temas brasileiros; a criação de uma técnica de interpretação naturalista nacional, usando como referência seus estudos de Stanislavski; e a transmissão dos meios de produção do teatro ao povo.

Com a promulgação do Ato Institucional nº5 em 1968, que dava ao governo o poder de censura e repressão total as práticas consideradas subversivas, o Arena e tantos outros coletivos de artistas brasileiros são obrigados a interromper a suas atividades temporariamente, devido a perseguição constante dos órgãos de segurança pública.

Sob o crescente medo e a eminência da repressão, o Arena opta por sair em viagem ao exterior, entre 1969 e 1970, para uma série de apresentações em festivais de diferentes países como EUA, México, Peru e Argentina.

Dois anos mais tarde, em seu retorno ao Brasil, o grupo cria a primeira edição do *Teatro-Jornal*, que consistia no uso de nove técnicas para a encenação de notícias de jornais em denúncia ao autoritarismo do governo brasileiro. Numa tentativa de resistência a censura e continuidade de seu projeto político, o grupo se propõe a espalhar as técnicas entre coletivos de estudantes e trabalhadores, levando as apresentações para fábricas, praças e organizações sindicais.

Isso coloca o grupo mais uma vez nos radares da censura, corroborando para a prisão de Boal e o fim da trajetória do Teatro de Arena em 1971. Ficando cerca de dois meses preso, sob tortura e interrogatórios, Boal consegue permissão para acompanhar o Arena durante uma viagem ao exterior, emendando nela o início dos quinze anos de exílio.

No decurso dos anos de exílio e a partir das experiências com o *Teatro-Jornal*, Boal elaborou um plano teórico-prático que chamou de *Teatro do Oprimido*, desenvolvido como prática artística em resistência democrática a regimes totalitários, em circunstância da observação e do contato com as singularidades das lutas sociais e políticas travadas na América Latina e na Europa.

Num caminho de busca pela autonomia e reconhecimento da identidade político-social de cada indivíduo, Boal procurava possibilitar ao povo a retomada da

consciência e das ferramentas para a libertação e emancipação ao sistema explorador.

A proposta inicial deste trabalho, era a de observar os resquícios dessa prática nos dias de hoje, qual a sua relevância na sociedade e quanto dela já havia se deturpado em sua atividade. Entretanto, no decurso da pesquisa percebi que grande parte da adversidade de como o Teatro do Oprimido é feito hoje, está associada ao seu uso e estudo isolados do contexto social e histórico em que foi criado.

A pesquisa de Boal foi negligenciada no Brasil, ao passo que foi propositalmente esquecida, isso, muito possivelmente devido a seu caráter declaradamente político, relacionado a uma prática de esquerda revolucionária silenciada pela ditadura e silenciada hoje pelos aparelhos de manipulação intelectual da classe dominante.

Diante os recentes retrocessos vividos em nosso país, num momento de estreitamento do conservadorismo e do avanço de projetos neoliberalistas nocivos ao povo, principalmente suas minorias, faz-se necessário revisitar as circunstâncias históricas de uma prática popular que foi importante ferramenta de luta e resistência política.

Compreendê-la e disseminá-la é também resistir, é também agir. É buscar no exilado pensamento político de esquerda alento para estabelecer novas estratégias de luta e principalmente a preservar a memória dos que antes lutaram em denúncia ao sistema autoritário que garante os privilégios de poucos em detrimento dos direitos de muitos.

O objetivo deste trabalho é percorrer a trajetória de Augusto Boal do Teatro de Arena de São Paulo até o início de seu exílio na América Latina, enfatizando seu empenho e luta política pela consolidação de um teatro em que o povo é agente ativo do fenômeno cênico, um teatro que levanta e discute questões políticas ao lado do povo.

Desta forma, no primeiro capítulo será apresentada uma introdução as questões políticas e culturais do Brasil na década de 50, atentando para o debate

acerca da ideologia de esquerda e as características do teatro enquanto forma de manifestação de entretenimento elitizada.

Em seguida, ao revisitar a trajetória do Teatro de Arena de São Paulo e as circunstâncias pertinentes a formação de sua identidade artística, propõe-se compreender em que medida a participação da esquerda no cenário político brasileiro influenciou nas escolhas do grupo pela procura de um teatro popular.

E por fim, uma retomada das vivências de Augusto Boal nos primeiros anos de exílio, na concepção das técnicas de uma nova poética política e a sistematização da sua compreensão a respeito de um teatro popular latino-americano e o momento em que o sistematiza.

Além das obras de Augusto Boal, *Teatro do Oprimido* (2013), *Hamlet e o filho do padeiro* (2014), *Técnicas Latino-americanas de teatro popular* (1977) e *Arco-íris do desejo* (1993), consultadas como referências do percurso do Arena e de Boal até a estruturação dos meios do Teatro do Oprimido, outros três textos foram de grande importância para a compreensão dos fenômenos políticos e sociais concomitantes a estes acontecimentos, sendo eles *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião* (1982) de Edécio Mostaço, *Um Palco Brasileiro* de Sábato Magaldi (1984) e *O exílio de Augusto Boal: Reflexões sobre um teatro sem fronteiras* de Clara Andrade (2014).

Busco por meio desta análise histórica, compreender o entendimento de Boal por teatro popular, analisando por fim no último quais são suas características e de que maneira seu trabalho no Teatro de Arena corroborou para a sistematização das técnicas do Teatro do Oprimido.

1. CAPÍTULO I: TEATRO E POLÍTICA NOS ANOS 50

1.1. O COMUNISMO NO BRASIL

Desde de sua fundação em 1922, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) viveu uma montanha russa entre a legalidade e ilegalidade. Mesmo com pequena influência no cenário político, a ideia de uma organização em prol da libertação proletária e contrária ao sistema Capitalista era combatida veemente.

Com a ascensão do Nazi-fascismo no cenário político internacional, dá-se em 1935 a fundação da Aliança Nacional Libertadora (ANL), que apoiada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), reunia diferentes vertentes da ideologia de esquerda num combate ao totalitarismo.

O partido chegou a fazer um levante armado para tomada de poder no mesmo ano, porém não demorou para ser reprimido por uma impetuosa política “anti-oposicionista” do governo, o que resultaria na prisão dos principais representantes do PCB, na sua desarticulação e conseqüente existência na ilegalidade e na instauração do Estado-Novo (FGV, 2017a).

Entretanto, esse cenário há de mudar em 1943 com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial em apoio aos Aliados (EUA, Inglaterra e França) e em oposição ao Eixo (Alemanha, Itália e Japão). O estado brasileiro, que sustentava uma posição neutra ante ao conflito, é coagido a tomar partido em razão as relações comerciais estabelecidas com os EUA, que exigem em troca o apoio das tropas brasileiras (FGV, 2017a).

Seguindo as pautas estabelecidas pela *Internacional Comunista*, uma organização que visava reunir os partidos comunistas de diferentes países em prol de um alinhando de estratégias de luta, o PCB adota o posicionamento de “União Nacional” em combate ao nazi-fascismo e em favor da redemocratização do país. (FGV, 2017b).

Em decorrência das alianças estabelecidas, o PCB é legalizado novamente e tem seu momento de maior crescimento e visibilidade, com mais de 100 mil filiados e bons resultados nas eleições para presidência em 1945, consolidando-se como a quarta força eleitoral do país (FGV, 2017b).

Diante o cenário internacional a favor da cooperação entre países capitalistas e comunistas, o Brasil vive um momento de progresso da redemocratização, com o fortalecimento dos movimentos operários e a criação de novos sindicatos, instaura-se um espírito otimista em relação aos projetos da esquerda nacional.

Com o fim da Segunda Guerra mundial, em meados de 1947, as grandes potências mundiais se dividiram em dois blocos políticos; aqueles que se identificavam com os ideais capitalistas e aqueles que estavam de acordo com os princípios comunistas. Isso leva a anulação da aliança entre EUA e União Soviética, dando origem a um grave antagonismo político que culminaria na Guerra Fria.

A política externa americana de combate ao comunismo que chega rapidamente no Brasil, ainda em 1947, leva o PCB mais uma vez a ilegalidade, culminando a cassação de todos os parlamentares eleitos pela sua legenda e a perseguição aos comunistas brasileiros. Ao mesmo tempo, o governo Dutra rompe as relações diplomáticas do Brasil com a União Soviética e começam a se popularizar no país os ideários do Liberalismo e do Nacionalismo.

Essas duas vertentes filosóficas reforçam a ideologia anticomunista posto que para os nacionalistas, os valores da esquerda eram tidos como estrangeiros, a serviço dos interesses da União Soviética; e quanto que para os liberais, a objeção estava na oposição do comunismo as liberdades individuais e a propriedade privada (SÁ MOTTA, 2002 apud OLIVEIRA, 2004).

Em 1956 Juscelino Kubitschek é eleito presidente do Brasil e com a política dos “50 anos em 5” investe vigorosamente na indústria automobilística, trazendo uma maior concentração de operários para os centros das grandes cidades e fortalecendo ainda mais os movimentos sindicais e a articulação dos trabalhadores, é nesse momento também que a União Nacional dos Estudantes passa a ter uma participação mais ativa em prol das políticas sociais (FGV, 2017b).

Essa herança anticomunista permanece até os dias de hoje e parece ter se tornado algo intrínseco a história política de nosso país. As classes dominantes usaram de sua influência nos meios de comunicação de massa para degradar a imagem da militância de esquerda e assim manter seus interesses e privilégios inalterados.

É importante identificar em que momento esse pensamento começou a ser semeado e reconhecer sua em momentos decisivos em que a democracia do país estava em risco, como na ascensão do Estado Novo, no golpe de 1964 e no golpe de 2016 (OLIVEIRA, 2004).

1.2. O TEATRO DE BLACK-TIE

Com a chegada da industrialização em São Paulo durante a década de 40, a cidade observa um singelo crescimento da classe burguesa nacional, que nutrida por uma mudança de valores semeada pela recém-inaugurada Universidade de São Paulo, passa exigir mudanças nas tendências culturais e econômicas, fundamentadas nos parâmetros europeus vigentes (MOSTAÇO, 1982, p.15).

Nessa demanda por mudanças, o teatro é um dos primeiros a figurar os projetos de renovação e em 1948, são inaugurados o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a partir da iniciativa do engenheiro italiano Franco Zampari e apoio financeiro da elite paulistana, e a Escola de Arte Dramática (EAD), fundada por Alfredo Mesquita com o intuito de prover uma formação profissional a artistas brasileiros, em especial atrizes e atores (MOSTAÇO, 1982, p.15).

Em seu primeiro ano o TBC serviu de espaço para apresentação de espetáculos amadores dos estudantes da EAD, mas já no ano seguinte, o grupo investe na contratação dos jovens destaques da escola, que em sua maioria eram filhos das mais importantes famílias da cidade, para compor o elenco permanente (MOSTAÇO, 1982, p.15).

O teatro homônimo que serviria de sede para a companhia foi inaugurado ainda em 1948 com a apresentação do monólogo *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau, encenado em francês pela atriz Henriette Morinea, em reforço a ideologia já presente na elite cultural de que “o bom tinha de ser europeu” (MOSTAÇO, 1982, p.15).

Em 1956, o grupo que prosperou rapidamente, já era uma grande empresa, contando com um variado aparato técnico, salas fixas no Rio de Janeiro e em São Paulo, dois elencos permanentes que se revezavam entre ensaios de um novo projeto e temporada de espetáculo, 4 encenadores, salários fixos para todos que

faziam parte da equipe e público de em média 25.000 pessoas por temporada. (MOSTAÇO, 1982, p.16).

O método de funcionamento empresarial do TBC era bastante inovador e apesar de estabelecer com sua plateia uma relação de caráter comercial de compra e venda de ingressos, era a companhia que proporcionava maior estabilidade financeira para seus colaboradores, tornando-se um modelo administrativo (MOSTAÇO, 1982, p.16).

Nos grupos de teatro existente em São Paulo os salários dos artistas eram diretamente ligados as vendas da bilheteria, o que influía sob as escolhas artísticas dos coletivos, que para não correr risco de fracasso em suas montagens, davam preferência para textos internacionais que já tinham provado bom desempenho e conquistado certo prestígio (MOSTAÇO, 1982, p.18).

As peças nacionais praticamente não existiam no repertório de montagem das companhias. A primeira peça a apresentar uma dramaturgia nacional mais próxima a realidade cotidiana do país seria, *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, encenada pelo grupo Comediantes em 1943 (MOSTAÇO, 1982, p.18).

Além do sistema de gestão empresarial, o TBC contava também com o auxílio da *Sociedade Brasileira de Comédia*, grupo responsável por arrecadar doações e por ajudar na venda de ingressos mensalmente aos espectadores associados (MOSTAÇO, 1982, p.18).

Nos próximos anos, novas companhias começaram a surgir, inspiradas na gestão do TBC e na reposta positiva do público. Alguns grupos inclusive formados por ex atores do TBC, que passavam então a disputar o público com a cia (MOSTAÇO, 1982, p.19).

Seguindo o princípio de valorização do estrangeiro, o TBC trazia seus diretores da Academia de Arte Dramática de Roma. Esses eram os responsáveis pela presença do neorealismo italiano nos palcos brasileiros, influenciando o tom estrangeiro da prosódia dos atores e reforçando a concepção estética de um teatro elitizado (MOSTAÇO, 1982, p.20).

A existência do TBC e os inúmeros investimentos nele feito pela classe dominante, estão inseridos num contexto de alimentação e manutenção da hegemonia dos interesses burgueses na esfera estética, cultural e dos meios de produção das artes e do teatro. (MOSTAÇO, 1982, p.21).

2. CAPÍTULO II – VERDE, AMARELO E VERMELHO

2.1. O ARENA DE SÃO PAULO

É neste momento de supremacia “TBCiana” que se inicia a trajetória do Teatro de Arena de São Paulo, um grupo formado por estudantes da Escola de Arte Dramática de São Paulo a convite de Décio de Almeida Prado, crítico teatral e professor universitário, para estudo e experimentação da estética do Teatro de Arena (MAGALDI, 1984, p.10).

O conceito de um teatro apresentado em forma de arena era ainda recente no Brasil. Possivelmente a primeira vez onde este apareceu foi em 1951, em tese escrita pelo próprio Décio, Geraldo Mateus e José Renato para o *Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro*, no Rio de Janeiro, fundamentada na montagem de *Demorado Adeus* de Tennessee Williams, que José Renato havia montado em arena.

A organização do espaço cênico de uma nova maneira, teve fundamento na pesquisa de Margo Jones, chamada *Theater in the Round*, que propunha uma mudança na disposição convencional do palco italiano para uma estrutura teatral que relembresse a de uma arena, com os atores rodeados pela plateia. (MAGALDI, 1984, p.10-11).

Num período de tensões entre Guerras, os veículos de informação industrializados como a TV e o cinema passavam por uma crescente difusão, levando a cena teatral nacional em busca por novos temas, novas formas de expressão e por uma saída economicamente viável para novas produções artísticas. Neste contexto, Margot Jones desenvolve uma campanha nacional nos EUA para instalação de teatros baixo custo e com inúmeras possibilidades de montagem. (MAGALDI, 1984, p.10).

Movidos por uma promessa de inovação estética mais em conta, os alunos da Escola de Artes Dramáticas que estavam descontentes com o tipo de teatro feito pelo TBC, fundam o Teatro de Arena de São Paulo em 1953. O grupo, ainda sem sede fixa, surgia com mais algumas propostas, como a de descentralizar a produção artística na cidade de São Paulo com o intuito de levar o espetáculo até regiões periféricas em busca por um novo público (MOSTAÇO, 1982, p 24).

A primeira peça do grupo, *Esta Noite é Nossa* de Stafford Dickens, com direção de José Renato, foi encenada em 1953 no Museu de Arte, no centro de São

Paulo. De lá, levaram o espetáculo para uma fábrica e para um colégio estadual, onde Décio de Almeida Prado fez uma palestra de abertura explicando o que era esse novo modelo de um teatro em arena (MOSTAÇO, 1982, p 24).

A montagem de *Uma mulher e três palhaços* de Marcel Archard em 1954, marca a conquista da sede do Arena e o momento em que a atenção da companhia se volta para a concentração de recursos que pudessem viabilizar a sua existência, passando a um modelo de gestão semelhante ao do TBC. A busca pela ocupação de espaços periféricos é posta de lado provisoriamente e o grupo alicerça seu lugar na cena cultural paulistana, transformando-se em mais um dos possíveis destinos para atrizes e atores formados na EAD (MOSTAÇO, 1982, p 27).

Apesar da proposta inovadora quanto ao espaço, a produção teatral do Arena na época era muito semelhante ao do TBC, tornando a disputa por público desleal, já que o TBC possuía mais fundos de financiamento para montagens gloriosas e fruía da preferência da audiência. Isto são fatores determinantes para que o processo de estruturação de uma nova identidade se iniciasse para o Arena.

A sede na rua Teodoro Bayma, também foi usada como um espaço de compartilhamento de outras manifestações artísticas como exposições de artes plásticas, shows de música e o Teatro das Segundas-Feiras, aberto a experimentações e estreias de novos grupos (MOSTAÇO, 1982, p 24).

Isso possibilitava ao Arena contato com outros coletivos, principalmente amadores, ocasionando eventualmente em importantes parcerias, com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), que chamou a atenção do grupo pelo distinto desempenho de seus jovens atores e atrizes, viabilizando um acordo para que as duas companhias pudessem produzir juntos profissionalmente (MOSTAÇO, 1982, p 28).

Dentre as exigências feitas pelo TPE, neste trato, estavam: que seu elenco passasse a ser chamado de “Elenco Permanente” do TA; que o TPE fosse responsável pela programação e realização de cursos, conferências e debates com a intenção de contestar a maneira como o teatro acontecia na cena cultural brasileira; a apresentação de pelo menos dois espetáculos por vez, possibilitando assim que uma produção ficasse em cartaz no teatro enquanto a outra fosse até fábricas, escolas e clubes; que cada grupo preservasse a sua autonomia

administrativa; e que a direção do elenco permanente ficasse sob a responsabilidade de José Renato, que também seria diretor artístico da TPE.

O TPE surgiu do meio estudantil da época, na FFCL- USP e seus integrantes estavam diretamente envolvidos com a militância política, numa posição declaradamente a esquerda. Em poucos anos conseguiram reunir em seu elenco nomes importantes como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Vera Gertel, figuras que viriam a se tornar importantes na história do Arena.

Em 1957 o TPE, enviava uma carta ao II Festival de Teatro Amador, em SP, destacando a necessidade do teatro em assumir um papel mais ativo na conjuntura cultural, observando que “os problemas da cultura não vivem independentes de problemas políticos e econômicos [...]” (TPE, 1956 apud MOSTAÇO, 1982, p. 28-29).

Um povo entorpecido é um povo que na passividade se entrega a rapina e a escravidão. Um povo entorpecido é que o que não ama, não quer, não luta. E a cultura destinada a entorpecer um povo é aquela que se desliga desse mesmo povo, que se desvencilha de seus sentimentos, paixões e aspirações, é a que foge dele, é a que se abstrai do humano, deturpa e entorpece (TPE, 1956 apud MOSTAÇO, 1982, p. 28-29).

Alguns desses ideais ainda acompanharão o TPE no Arena, levando os grupos de encontro as propostas do Partido Comunista Brasileiro (PCB), numa jornada em busca da democratização do teatro, trazendo também a classe trabalhadora para participar do ambiente cultural, levantando questões a respeito de um teatro popular.

Era importante então a busca por temas que dissessem respeito a sociedade brasileira, da opressão e manipulação instituídas pelas classes detentoras do poder nas classes menos privilegiadas pelo sistema político, de forma a que possibilitasse a reflexão e impulsionasse o anseio pela transformação.

Nesta nova fase, o Arena buscava por outro diretor que pudesse auxiliar José Renato a conduzir o novo projeto artístico e político. Indicado por Sábado Magaldi, Augusto Boal que ainda estava finalizando seus estudos em dramaturgia e direção na *Columbia University*, em Nova York, onde teve aulas com Johnn Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner, chega ao grupo trazendo como principais referências o *play-wrighting* e o método Stanislavski de interpretação. (MAGALDI, 1984 p.20).

Essa parceria entre Boal e o Arena viria a se tornar um grande marco na história do teatro brasileiro. Na busca por um novo público, uma nova estética e uma

nova linguagem o grupo traçou algumas estratégias que contribuíram para a concepção de um teatro genuinamente brasileiro.

A primeira encenação de Boal para o grupo foi *Ratos e Homens* de Johnn Steinbeck, que teve uma boa aceitação da crítica e do público, demonstrando a segurança e o conforto do novo diretor em trabalhar o Realismo e o Psicologismo em cena e marcando também a entrada de preocupações sociais mais empenhadas politicamente em cena, ainda que numa alusão a realidade norte-americana.

Naquela época, José Renato era elogiado por ter introduzido no Brasil uma forma mais barata de fazer teatro. Verdade, mas não só introduziu espetáculos em que os atores eram valorizados ao extremo. A arena não permitia truques, não dissimulava: atores tinham que se apoiar uns nos outros. (BOAL, 2014 p. 156)

A nova forma de organização do espaço, propunha uma diferente relação entre palco e plateia, criando a necessidade da busca por um novo estilo de representação, com o ator atento ao fato de que estava sendo observado de mais ângulos de uma só vez, precisava valorizar a expressividade e estar preparado para manter a concentração diante a proximidade que a pequena sala propiciava ao público. (MOSTAÇO, 1982, p. 30).

Logo que chegou, Boal propôs o estudo de Stanislavski e suas obras, num espaço de encontro que chamou de Laboratório de Interpretação. O propósito dessas reuniões era o experimento dos métodos stanilavskianos aplicados ao contexto nacional, na procura de um estilo brasileiro com uma prosódia brasileira, que ajudasse o ator a através de seu repertório de emoções pessoais propor ideias e emoções que a serem atribuídas a personagem (BOAL, 2014 p.160).

Futuramente, no livro *Teatro do Oprimido* (2013), Boal faz uma sistematização das etapas evolutivas do TA, elencando algumas das prioridades que ele reconhecia naquele período, como, acabar com o “estrelismo” de atores, acabar com a influência estética italiana do TBC e a sua forma de conduzir montagens com luxo e refinamento desmedido.

O projeto político trazido por Boal, mais tarde, se tornaria o projeto do próprio Arena, na procura por fazer da arte um instrumento de luta. A escolha das próximas peças deixaria isso claro, ao propor a reflexão de conflitos político-sociais de fácil assimilação ao momento do país.

O texto escolhido para entrar em cartaz na nova temporada foi *Marido Magro, Mulher Chata*, uma comédia de autoria de Boal que apesar de não ser um grande destaque dentro de seu projeto político, possibilitou três meses de salários em dia (BOAL, 2014, p. 173).

Nas próximas montagens, *Juno e o Pavão* de Sean O'Casey de 1957, dirigida por Boal e *Só o Faraó tem Alma*, de Siqueira Sampaio com direção de José Renato, Boal pondera que, apesar dos bons resultados dos espetáculos, ainda se falava de um contexto diferente dos brasileiros, Juno era sobre a guerra civil irlandesa e o Faraó se passava no Egito (BOAL, 2014, p. 174).

Neste momento, uma das primeiras crises do grupo começa a se definir, diante a uma situação financeira complicada, os artistas se dividiam a respeito do caráter de seus próximos trabalhos. Por um lado, os jovens do TPE, que buscavam por teor mais político e do outro os veteranos, que demonstravam certa resistência a seguir por esse caminho.

Em meio a isso, decidem pela montagem do texto de Gianfrancesco Guarnieri, um dos principais atores do grupo, *Eles Não Usam Black-Tie* em fevereiro de 1958 com direção de José Renato. O título da peça fazia alusão direta ao TBC e as elites sociais que costumavam habitar os temas das obras encenadas pelo grupo, trazendo como protagonista, um operário, que vive o embate entre a participação em uma greve e o amor de sua amada, Maria (MOSTAÇO, 1982, p.35).

Para grande surpresa do elenco, a peça se torna um grande sucesso ficando em cartaz até o final de 1958, sendo um marco divisório na história do grupo e na história do teatro brasileiro, reconduzindo as discussões internas do Arena sobre os novos caminhos dramaturgicos e políticos (MOSTAÇO, 1982, p.36).

Essa foi a primeira peça a trazer o proletário brasileiro como protagonista, ainda que com certa ingenuidade no discurso e sem explorar as contradições existentes na pluralidade dos tipos sociais, traz uma nova perspectiva de mundo e uma descrição realista da realidade do povo dentro de um engajamento ideológico.

2.1.1. TEXTOS NACIONAIS

Eles Não Usam Black-Tie foi um triunfo para o Arena, que em meio a uma crise financeira viu seu pequeno teatro bastante movimentado até o final do ano, em razão dos bons resultados de uma obra que nasceu ali dentro, alimentada por conversas em torno dos estudos da obra de Stanislavski (BOAL, 2014, p.68).

O espetáculo também abriu portas para a criação de um espaço onde semanalmente membros da companhia e convidados se encontravam para compartilhar ideias em busca da produção de uma dramaturgia nacional, incentivando o nascimento de autores e dramaturgos brasileiros e discussões estéticas de novos projetos artísticos (BOAL, 2014, p.68).

Assim, sob a direção de Boal, nasceu o primeiro Seminário de Dramaturgia em 1958, berço de grandes dramaturgos como Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Chico de Assis e Benedito Ruy Barbosa, além de importantes textos como *Chapetuba Futebol Clube* (1959), *O Testemunho do Cangaceiro* (1961) e *Revolução na América do Sul* (1960) (MAGALDI, 1984, P. 33).

A primeira peça do seminário a ser montada foi *Chapetuba F.C*, que trazia o reconhecimento da importância do futebol enquanto tema nacional, didático e democrático, capaz de juntar milhares de brasileiros de diferentes origens e poder econômico a um mesmo interesse. (MAGALDI, 1984, P. 35).

Nunca esteve a dramaturgia brasileira tão exuberante e varia como agora. [...] E no seminário de dramaturgia continuamos dando duro e dando tudo. [...] Escreve-se sobre o Brasil. O caminho está se impondo: escrever brasileiro, sobre temas nossos. Interpretar brasileiro, peças nossas. Não se trata de caminho alvitado, mas do único necessário para à evolução o nosso teatro. Tem bases teóricas e liga-se ao desenvolvimento do nacionalismo político. Já fizemos enormes progressos no teatro de imitação, no teatro de importação; já montamos belíssimos espetáculos alienados de nossa realidade humana e social. Agora precisamos errar nossos erros (BOAL, 1959. apud MAGALDI, 1984).

Em 1960, uma peça de Augusto Boal era estreada pelo Arena, *Revolução na América do Sul*, grande sucesso de bilheterias que garantiu a Boal o título de dramaturgo e que marca o momento em que o grupo inicia seu trabalho com o procedimento épico brechtiano.

A peça teve bom resultado, nada comparado a *Black-Tie*, mas suficiente para levar o grupo a uma breve temporada no interior, onde o valor do cachê era maior e

a disputada por público não tão desleal quanto nas grandes cidades. Um grupo independente, que não contava com o financiamento de bons empresários, as vezes precisava mudar seu trajeto, repertório e propósitos a fim de garantir o salário do mês de todos colaboradores.

Essa etapa durou aproximadamente quatro anos, suscitando pela primeira vez, um interesse maior pelos originais brasileiros que pelos estrangeiros (MAGALDI, 1984, p.43), num momento que coincidia com o Nacionalismo político no Brasil e a valorização de tudo que era nacional, momento inclusive em que surge a Bossa Nova e o Cinema Novo, são montados também os espetáculos *Gente como a gente* (1959) de Roberto Freire, *A farsa da esposa perfeita* (1959) de Edy Lima, *Pintado de Alegre* (1961) de Flavio Migliaccio e *Testamento do cangaceiro* (1961) de Chico de Assis (BOAL, 2014, p. 169).

A estreia de *Revolução* foi um apanhado dos conhecimentos dramaturgicos conquistados ao longo dos anos do *Seminário de Dramaturgia*. Um texto polêmico e com influências brechtianas claras, que inaugura a militância teatral aliada a militância política e estética.

Foi uma fase de grande relevância que desmistificou o fracasso iminente de bilheteria de textos brasileiros e intensificou consideravelmente o aparecimento de novos interessados em produzir textos nacionais. Mas apesar do grande entusiasmo nos primeiros dois anos, o público que antes se alegrava em reconhecer seu cotidiano em cena, começa a esgotar o interesse na estrutura de conflitos já conhecida (BOAL, 2013, p. 170).

A preocupação com o espectador final, ainda acompanhava o grupo, que vinha num processo de discussões mais políticas que estéticas. Sabiam fazer um teatro de perspectiva popular, mas o resultado final continuava a ser apresentado para alguém que não o povo (BOAL, 2014, p. 169).

Sob o comando de Oduvaldo Vianna Filho, em 1960 é proposta a criação de um elenco itinerante que percorresse sindicatos, escolas, favelas e organizações de bairro, levando os espetáculos como *Black-Tie* e *A mais valia vai acabar, seu Edgar* de Oduvaldo Vianna Filho para lugares em que a demanda por teatro não era habitual.

Precisava-se construir uma cultura de disseminação e propaganda política a grande massa, e numa parceria da União Nacional dos Estudante (UNE) com o Instituto Superior de Estudos Brasileiro (ISEB), é fundado o Centro Popular de Cultura (CPC), inicialmente ligado somente ao teatro, mas que com o passar do tempo expande seus propósitos para os setores do cinema, literatura, artes plásticas, música e cultura popular (MOSTAÇO, 1982, p.48).

O primeiro CPC é inaugurado em 1961, em um prédio da UNE na Praia do Flamengo, com Oduvaldo V Filho na diretoria, que se deliga do Arena para se dedicar a uma busca mais específica de um teatro popular.

Em um artigo chamado “Do Arena ao CPC” Publicado na Revista Movimento (1962), Vianna esclarece o que o levou a tomar essa iniciativa, argumentando que o Arena não atingia o público popular, e diante a urgência de conscientização era importante investir em ferramentas que pudessem produzir a tomada de consciência em massa, de forma quase industrial. Disse ainda que o Arena se contentou com a produção de cultura popular, sem colocar diante de si a responsabilidade da divulgação e massificação da mesma.¹

As discordâncias com o alcance do teatro popular proposto no Arena, leva o grupo a uma crise interna e conseqüente fragmentação de três linhas de pensamento que trilhariam três caminhos diferentes: Boal e Guarnieri no Arena, Vianna no CPC e Zé Renato no Teatro Nacional de Comédia (ANDRADE, 2014, p. 34).

“As três linhas, cada uma a seu modo, procuraram, com certa identidade de princípios (ou melhor, talvez de intenções), mas com diferença de linguagem e recursos, colaborar para a elaboração de um teatro nacional-popular” (PEIXOTO, 1983 apud ANDRADE, 2014 p. 34)

Com a saída de Vianna, outros membros vão aos poucos deixando o grupo, que passa por uma renovação do elenco permanente sob o comando de Boal e Guarnieri, com nomes como Lima Duarte, Isabel Ribeiro, Joana Fomm, Juca de Oliveira, Henrique César, Dina Sfat, Riva Nimitz, na nova diretoria com Paulo Jose e Flavio Império (MOSTAÇO, 1982, p.58).

¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo, “Do Arena ao CPC” em Movimento (UNE). 1962 apud MOSTAÇO, 1982, p. 58.

2.1.2. O CLÁSSICO NACIONALIZADO

Com a consolidação da figura do autor brasileiro, as buscas por um teatro popular deveriam continuar, então em 1962 inicia-se a fase chamada por Boal de *Nacionalização dos Clássicos*, numa continuidade do processo de nacionalização cujas produções dominariam o repertório do grupo até 1964.

Sendo assim, o grupo decide por novas montagens de grandes clássicos do teatro popular mundial numa tentativa de aproximação a linguagem e contexto brasileiro, seguindo a premissa de Boal de que “[...] um clássico só é universal na medida em que for brasileiro” (BOAL, 2013, p.182)

Com a nacionalização dos clássicos, buscávamos a metáfora, cansados dos realismos tautológicos. Ao “Isto que vocês então vendo é exatamente isso que vocês estão vendo!” quisemos contrapor o “Isso é aquilo” e o “Aquilo é isto” metafóricos. Cansados de repetir cenas parecidas, diálogos e figurinos. Tínhamos medo de repetir pensamentos. (BOAL, 2014, p. 231).

A primeira obra a ser montada foi *A Mandrágora* (1962) de Maquiavel, dirigida por Boal com o propósito de estabelecer uma relação metafórica entre a luta pelo amor de uma mulher e a sede pelo poder político no Brasil. Teve uma boa recepção do público e rendeu alguns meses de bilheteria, apesar de não alcançar os objetivos pensados pelo grupo. Buscava-se pela associação das situações em cena com a realidade brasileira, causando assim um distanciamento reflexivo e participativo.

Em sequência o grupo montou *O Noviço* (1963) de Martins Pena, *O Melhor Juiz, o Rei* (1963) de Lope de Vega, *Tartufo* (1964) de Molière e *O inspetor geral* (1966), de Gógol.

A nacionalização das peças dependia dos objetivos delineados pelo grupo e suas possíveis relações com a narrativa escolhida, de forma que em alguns casos como em *O Melhor Juiz, o Rei* em 1963, o texto foi bastante modificado de seu original.

Lope escreveu quando a evolução da história exigia a unificação das nações, sob o domínio de um rei. A obra exalta o indivíduo justo, que em suas mãos reúne todos os poderes, caridoso, bom, impoluto. Exalta o carisma. Se, para sua época, sua fábula se adequa, para nossa e para o Brasil corria o grave risco de se transformar em texto reacionário. (BOAL, 2013, p.170)

No ano seguinte, 1964, acontece o temido Golpe Militar no Brasil. O clima de assombro afasta os responsáveis pelo grupo da cidade de São Paulo e suspende as atividades artísticas por dias. Outros grupos de teatro, em estratégia de

sobrevivência ao novo regime, montam peças estrangeiras de comédia ou alheias a questões políticas nacionais.

Boal negava-se a fazer algo que estivesse distante das convicções do grupo ou de seu projeto artístico-social. Preocupado com as dívidas que iam se acumulando e temendo um possível acirramento da intolerância ideológica, havia considerado deixar o país. (MAGALDI, 1982, p.62). Eis que surge a ideia de montar *O Tartufo* de Molière, o qual segundo Boal, em nada precisava ser alterado, já que na tradução de Guilherme Figueiredo, as críticas feitas a hipocrisia religiosa aliada a truculência militar para punição daqueles que fossem contra os anseios ideológicos dos detentores do poder, era facilmente associável ao cenário político brasileiro.

Na época em que o texto foi montado, a hipocrisia religiosa era profusamente utilizada pelos tartufos contemporâneos, que, em nome de Deus, da Pátria, da Família, da Moral, da Liberdade etc., marchavam pelas ruas exigindo castigos divinos e militares para os ímpios. [...] Nada era preciso acrescentar ou subtrair ao texto original, nem mesmo considerando que o próprio Molière, para evitar censuras tartufescas, tivesse sido obrigado a fazer, ao final, imenso elogio ao governo; bastava ai o texto em toda simplicidade para que a plateia se pusesse a rir: a obra estava nacionalizada.” (BOAL,2013, p 170)

2.1.3. OS MUSICAIS

O golpe em 64 traz uma reviravolta ao cenário artístico brasileiro. Todas as organizações culturais comprometidas com a frente nacionalista engajada foram postas na ilegalidade. É o fim do CPC, do MCP, do ISEB. Uma dura perseguição sistemática a todos aqueles que promoveram contato direto com o povo. O medo e a insegurança abateram-se sobre os artistas, estudantes e intelectuais quanto ao destino do Brasil. (MOSTAÇO, 1982, p.74).

De acordo com Roberto Schwarz² nos primeiros anos seguintes ao golpe, a arte burguesa ainda encontrava certa autonomia de produção engajada, ao menos daquelas que não representassem perigo de contagiar diretamente um levante popular ou uma crítica iminente as autoridades administrativas, isso porque a atenção do novo governo estava voltada para a adaptação econômica e militar em cooperação com os EUA. (ANDRADE, 2014, p. 37).

² SCHWARTS, Roberto. “A Cultura e política, 1964- 1969. - Alguns esquemas”. 2008 apud ANDRADE, 2014, p.37.

Era necessário para o Arena pensar em novas estratégias de afirmação política e isso os leva para uma nova etapa de sua pesquisa, desta vez revisitando acontecimentos históricos de nosso país e contando-os por meio de espetáculos musicais, que em muito se aproximavam da obra de Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht foi um dramaturgo, teórico, poeta e romancista alemão que deixou um grande legado com a sua pesquisa do Teatro Didático. Como o nome mesmo sugere, esta prática tem um forte cunho pedagógico, valorizando a narrativa de acontecimentos sociais e históricos em busca de suscitar reflexões no espectador.

Aqui aprofunda-se o Arena: Além de uma opinião sobre o mundo queria ter igualmente uma perspectiva para essa opinião; distinguir-se como um grupo ideológico com certos partidarismos em arte, e mais que isto, apontar um caminho, sugerir uma alternativa concreta como proposta de luta. (MOSTAÇO, 1982, p. 84)

Segundo Edécio Mostaço (1982, p.86), o teatro foi a primeira manifestação artística a se reorganizar e estruturar um modelo de resistência ao novo regime. Os artistas remanescentes do CPC formam o Grupo Opinião, que numa aproximação e parceria com o Teatro de Arena, dão origem ao maior exemplo de arte de protesto da época, o show *Opinião*, no Rio de Janeiro com a colaboração de vários interpretes e músicas de protesto, em um roteiro de Vianna, Paulo Pontes, Armando Costa sob direção de Boal.

Inspirados pelo *Opinião*, o Arena em 1965 começa o processo de montagem de seu primeiro musical, *Arena Canta Zumbi*, com texto de Guarnieri e Boal e música de Edu Lobo. A ideia era exaltar a luta pela liberdade, através da narrativa da história do Quilombo dos Palmares e de negros revolucionário do Brasil colônia, que fundaram uma comunidade livre no interior das matas nordestinas, fugindo da escravidão imposta pelos brancos. O maior objetivo da montagem era reaproximar o fato histórico, em busca de possíveis relações entre a resistência dos escravos aos brancos com uma potencial resistência democrática ao golpe militar de 1964.

O espetáculo será o primeiro a ser concebido pelo *Sistema Coringa* de interpretação, um conjunto de elementos pensados por Boal em busca de uma

interpretação de caráter épico³, na qual ator e personagem desvinculam-se e os papéis são revezados e interpretados coletivamente pelos atores. Este processo é acompanhado pela figura do *Coringa*, que como um mestre de cerimônias é responsável por comentar e explicar, diante da perspectiva do grupo, nos momentos de quebra da ação dramática (BOAL, 2013 p.204-206).

Além das influências do distanciamento ator/personagem e do teatro épico de Brecht, tinha no teatro grego suas afinidades⁴:

O teatro grego no lugar do coringa, utilizava máscaras para a alternância de personagens e coros para a narração coletiva,” no sistema coringa “as máscaras dariam lugar ao gesto social do personagem: uma postura, uma maneira de falar, uma determinada voz, um gesto marcante que, depois de um forte acorde do violão, era transmitido de ator para ator. (CARVALHO, 2009, p.63 apud ANDRADE, 2014, p 39)

O espetáculo se tornou um marco na estética do teatro no Brasil, representando segundo Sábato Magaldi um autêntico musical brasileiro, muito diferente dos norte-americanos, que trazia o ensaio de um novo método de encenação, uma nova proposta de narração fragmentada e a afirmação da influência do Arena no cenário teatral nacional e na luta contra o Totalitarismo (MAGALDI, 1984, p.70-71). A recepção do espetáculo pelo público foi positiva, principalmente pela classe artística, que reconhecia em cena o discurso revolucionário.

O grande êxito da temporada deste musical levou o grupo a investir na montagem de outros espetáculos que seguissem a mesma linha estética, como *Este Mundo É Meu* (1965), *Arena Conta Bahia* (1965), *Tempo de Guerra* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967).

Dentre os musicais, o que talvez tenha tido maior destaque foi *Arena Conta Tiradentes*. Com composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a trama revisitava a Inconfidência Mineira com o teor militante mais significativo de suas peças até então, mostrando um comprometimento do Arena “com os ideais de determinados grupos da esquerda brasileira de então que, aliados ao movimento estudantil, enxergam cada vez mais a luta armada enquanto saída para revolução.” (PUGA, 2008, p.96 apud ANDRADE, 2014, p.39)

³ Dentre as características dessa linguagem estão o forte cunho narrativo, ruptura entre tempo-espaço e a comunicação direta entre ator e público.

⁴ CAMPOS, 1988 apud ANDRADE, 2014, p. 39

A montagem introduz uma proposta de hibridismo de formas e estilos cênicos usados num mesmo espetáculo e para ajudar na organicidade desses acontecimentos, temos novamente o *Coringa*, que aparece como elemento de união entre os fragmentos cênicos, comentando-os ao longo das transições e conservando a unidade da encenação (MAGALDI, 1984, p. 77).

Segundo Sábato Magaldi esse possivelmente é um dos primeiros sistemas de montagem nacional, que em muito se assemelha aos de Brecht, e que permite compreender em que ponto a pesquisa de Boal toma um caminho distinto ao do teatrólogo alemão. Para Boal não interessava a quebra permanente da ilusão e empatia do fenômeno cênico no espectador, ele acreditava na convergência dos estudos de Stanislavski e Brecht, afim de que os atores vivenciassem uma experiência ao mesmo tempo que a comentassem com o espectador (MAGALDI, 1984, p. 77).

O próximo grande projeto do Arena seria *A Feira Paulista de Opinião* em 1967, uma compilação de 6 peças de diferentes autores com músicas de Gil e Caetano, direção de Boal e mais um variado repertório de produções artísticas feitas em resposta à pergunta: O que pensa você da arte de esquerda?

A Feira, teve a sua estreia suspensa devido aos inúmeros cortes feitos pela censura no roteiro da peça e a falta do atestado liberatório, um dispositivo burocrático imposto na época para autorizar a apresentação de manifestações artísticas, que havia sido prometido por duas semanas, embora nunca chegasse.

Apesar da crescente atuação da censura em textos teatrais desde o período dos Seminários, a censura só ameaça paralisar o grupo a partir da realização da I Feira Paulista de Opinião, em 1968. Para este espetáculo os cortes de cerca de 65% do texto praticamente impediram a sua realização. (ANDRADE, 2014, p.39)

No dia marcado para a estreia, a classe artística em peso se organiza em apoio ao grupo, decidindo pela greve geral em todos os teatros da cidade e planejando uma vigília no teatro para garantir que a feira fosse apresentada. Cacilda Becker, então presidente da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, redigiu um documento exigindo a liberação do espetáculo (ANDRADE, 2014, p. 39).

Ao tomar conhecimento da tática traçada pelos artistas, os sistemas de ordem pública entraram com uma forte represália, enviando tropas policiais e uma ordem de interdição ao teatro Ruth Escobar cercando-o e impedindo a apresentação.

Os artistas instauram uma assembleia e movidos pela indignação votam pela apresentação do texto a qualquer custo. Em um ato de desobediência civil o espetáculo foi apresentado no Teatro Maria Della Costa, onde Fernanda Montenegro que estava em cartaz, permite que interrompam o seu espetáculo para encenar algumas das músicas proibidas pela censura (BOAL, 2014, p. 295).

Foram três dias de muitos contratempos e exaustão psicológica, em que os artistas conseguiram não apenas apresentar o texto na íntegra no Teatro de Alumínio em Santo André como, com sorte, também obtiveram um limiar na justiça, através do advogado e dramaturgo Luiz Israel Fetbrot, que garantia a continuidade das apresentações do espetáculo (MAGALDI, 1984, p.88).

Com estas conquistas, há um breve suspiro de alívio da classe artística paulistana, que infelizmente terminaria com o Ato Institucional n.5 em 1968, que dificulta ainda mais a vida dos profissionais da arte época, o que leva o Arena a uma excursão pelo exterior com os espetáculos *Arena Conta Zumbi* em Nova Iorque (1969) e a peça inédita no Brasil, *Arena Conta Bolívar* nos EUA, México, Peru e Argentina (70).

2.1.4. TEATRO – JORNAL⁵

Na volta ao Brasil nos anos 1970, o Arena mesmo diante a todas adversidades e impossibilidade de criação artística insiste na continuidade de seu trabalho em busca pelo teatro popular em resistências ao regime militar instaurado no país, porém desta vez, mais do que nunca, os artistas se viam na necessidade de encontrar novas formas de criação artística. (ANDRADE, 2013).

Assim, em um curso de interpretação organizado por Cecilia Thumin e Heleny Guariba para o novo elenco do Arena, o segundo núcleo do Arena, formado por atores como Dulce Muniz, Hélio Muniz, Celso Fratescchi e Denise Del Vecchio, o grupo decide experimentar uma ideia desenvolvida por Boal e Vianna ainda não experimentada: montar espetáculos diários com notícias de jornal, ensaiando e apresentando no mesmo dia (BOAL, 2014, p.311).

Algo semelhante já havia sido feito nos Estado Unidos, pelo The Living Newspaper, como opção de trabalho para jornalistas desempregados durante a década

⁵ Para a escrita deste subcapítulo, foi usado como principal referência o livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* de Augusto Boal.

de 30 (MAGALDI,1984, p.82), mas não se sabe se Boal chegou a ter contato com essa prática em sua passagem por Nova Iorque.

Em setembro de 1970, estreia *Teatro Jornal – Primeira Edição*, numa tentativa até então inusitada no Brasil de improvisação cênica, por meio de nove técnicas bastante simples, as quais ao grupo interessava disseminar e explicar durante suas visitas a fábricas, praças, sindicatos e escola.

Afirmava Boal [...] que se o futebol é popular porque todo o 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 tornar-se artista (MAGALDI, 1984, p. 91).

O *Teatro-Jornal* talvez tenha sido o experimento do Arena que mais se aproximou das características de um teatro popular, uma vez que após as apresentações, aconteciam conversas entre estudantes, artistas e grupo de trabalhadores onde as técnicas encenadas eram experimentadas pelos espectadores, afim de incentivar a sua pratica autônoma dentro dos coletivos.

O número de grupos que entrassem em contato com as técnicas do *Teatro-Jornal* era de grande importância para a continuidade e consolidação de um trabalho primordialmente usado com fins políticos, trabalhando pela criação de um espaço de discussão acerca dos dilemas enfrentados pelo povo e da denúncia dos abusos cometidos pelo novo governo.

Outro empenho dessas técnicas era o de desmistificar a imparcialidade do jornalismo, mostrando que uma notícia publicada em jornal é também uma obra de ficção, já que é contada a partir da perspectiva política de sua fonte e sua importância está sujeita a relação estabelecida com sua dimensão e formato com resto do jornal.

O Arena dessa vez, trazia a popularização do teatro, mas não pela maneira habitual de popularizar um produto final, feito por artistas e entregue ao povo para apenas consumi-lo. Desta vez, o intuito era fazer do povo agente da ação, popularizar os meios e ferramentas de fazer o teatro, ensinando ao povo as regras do jogo (ANDRADE, 2014, p.43).

“[...]O teatro pode e deve ser praticado mesmo por quem não é artista, da mesma maneira que o futebol pode ser praticado mesmo por quem não é atleta. [...] O prazer do jogo não depende de uma execução refinada de uma jogada.” (BOAL, 1977, p.44)

Segundo Boal (1977, p.44) As nove primeiras técnicas de transformação de notícias em fragmentos cênicos foram estas:

- 1) Leitura Simples: Os atores leem a notícia destacada no corpo do jornal para o público
- 2) Improvisação: A notícia serve como um roteiro para improvisação (podem ser improvisados também os fatos que a precedem ou suas consequências)
- 3) Leitura com ritmo: Cada ritmo contribui de forma diferente para a cena, suscitando diferentes emoções, imagens e ideias (lento, acelerado)
- 4) Ação Paralela: O notícia é lida ao mesmo tempo em que é representada fisicamente
- 5) Reforço: A notícia serve de roteiro, podendo ser preenchido por jingles de jornais, propaganda, musicas, filmes que a reforcem
- 6) Leitura cruzada: Duas ou mais fontes da mesma notícia contadas ao mesmo tempo
- 7) Histórico: A notícia montada ao mesmo tempo que o contexto histórico que contribuíram para seu acontecimento é apresentada
- 8) Entrevista de Campo: com figuras da vida real que possam ser similares a personagem da notícia, transcrevendo suas falas
- 9) Concentração da abstração: Tornar concreta uma notícia, transformando o que dela tem de abstrato em imagem

O *Teatro-Jornal* foi a tentativa do Arena de sobreviver as dificuldades e impossibilidades a que a criação artística foi sujeita no final da década de 60, marcando o momento em que se colocam numa posição de cumplicidade criativa com a plateia.

A liberdade perdida: não os sonhos. As peças que queríamos montar estavam proibidas. Havíamos perdido tudo: peças, teatro censurado, subvenções, figurinos, tudo. Menos nossos sonhos. Entre nós e nossos espectadores não havia diferença, 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)

3. CAPÍTULO III: SEMEANDO LIBERDADE

3.1. A DESCOBERTA DO TEATRO DO OPRIMIDO⁶

No começo do ano seguinte, em 1971, voltando para casa após um dia de ensaio, Boal é sequestrado e levado para DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) de São Paulo, onde fica preso em cela solitária por um mês, sendo torturado e submetido a inúmeros interrogatórios.

A prisão de Boal causou uma significativa comoção internacional, que é manifestada por meio de protestos, cartas e telegramas assinados por importantes artistas de vários lugares do mundo em desacordo ao seu confinamento, o que pressionou os aparelhos de segurança pública de forma considerável, contribuindo para que o processo contra Boal em andamento fosse acelerado. Mesmo assim, é sentenciado a mais dois meses de prisão no presídio Tiradentes. (BOAL, 2014, p. 322).

Pouco tempo depois da sentença, numa tentativa do governo de atenuar a imagem da ditadura brasileira em âmbito internacional, Boal consegue autorização para participar junto ao Arena do Festival Mundial de Teatro de Nancy, na França, levando para serem apresentados *Zumbi* e algumas cenas de *Teatro-Jornal*. Com o fim do festival, ele não voltaria mais para o Brasil, não pelo menos nos próximos quinze anos.

Nos primeiros anos de exílio, Boal continua no continente sul-americano, fazendo da Argentina a sua primeira parada. O país, nação de onde sua companheira Cecilia Thumin era natural, passava por uma “ditadura ainda branda”, em que a produção artística era possível.

Nos dois primeiros anos de Boal em Buenos Aires, o teatrólogo consegue com ajuda de conhecidos argentinos, lecionar em um curso de interpretação e montar três de seus mais recentes textos, *Torquemada*, contando sua experiência com a tortura na prisão; *Revolução na América do Sul* e *O grande acordo internacional de Tio Patinhas*.

⁶ Para a escrita deste capítulo, foi usado como principal referência o livro *O Exílio de Augusto Boal – Reflexões sobre um teatro sem fronteiras* de Clara Andrade.

Mesmo com um regime autoritário moderado de Lanusse, existiam assuntos pertinentes aos argentinos que não podiam ser diretamente abordados em cena, fazendo Boal sentir a necessidade de pensar em um novo procedimento cênico que permitisse a continuidade da produção artística em resistência a governos antidemocráticos.

De acordo com Boal, a ideia para a elaborar esta nova técnica surgiu no trabalho de uma cena com um grupo de atores de um curso que lecionava em Buenos Aires, a respeito de uma lei que assegurava o direito de qualquer cidadão argentino, caso tivesse fome, a comer e beber sem nada pagar, sendo apenas necessário a apresentação de sua carteira de identidade.

Com o intuito de divulgá-la, mas temendo a possível retaliação da Operação Condor (uma aliança entre regimes totalitários de países da América do Sul em conjunto com a norte-americana CIA para a caça de opositores aos governos e militantes da esquerda), o grupo de artistas pensou em possibilidades de apresentações, até que um dos atores sugeriu que a cena fosse apresentada dentro do restaurante, como uma situação cotidiana.

Desta forma, Boal poderia assistir a cena tranquilamente e não correria o mesmo risco de ser abordado pelas autoridades como na rua, uma vez que a apresentação não seria identificada como uma intervenção artística, os únicos que saberiam de se tratar de uma intervenção seriam os atores nela envolvidos. Sem a distinção de personagens/público e num cenário cotidiano, não relacionado ao ambiente teatral, os artistas poderiam compor com maior liberdade. (BOAL, 2014, p.339)

Ao procurar mobilizar e divulgar ideias políticas em um espaço cercado pela repressão, só resta aos artistas o fazerem da forma mais clandestina possível. Um teatro *invisível* aos olhos de seus repressores (ANDRADE, 2014 p.59)

Da perspectiva de Clara Andrade (2014), Boal mais uma vez, valorizando o processo colaborativo e prático das iniciativas, atenta seu foco para a relação entre palco e plateia. Ele acreditava que o ritual do fenômeno teatral, definia muito precocemente os papéis de cada indivíduo antes do espetáculo começar criando um muro que inibia a participação realmente ativa de espectadores.

Buscado a construção de uma igualdade criativa entre atores e espectadores, Boal enxerga no *Teatro-Invisível* uma possibilidade de horizontalidade da relação entre ambos, em que “os espectadores não sabem que não são espectadores e ao não sabê-lo, se tornam atores também (ANDRADE, 2014, p.60).

Para Boal o teatro invisível possibilitava experimentar toda a energia de uma cena em seu máximo, evitando que essa fosse podada, domesticada e civilizada pelos fenômenos teatrais. (Boal 1988 apud ANDRADE, 2014, p.60) e acreditava também que essa era uma tentativa de enfrentamento ao imperialismo da cultura norte-americana, que em apoio aos regimes totalitários da América Latina passou a influenciar diretamente a produção artística e as demandas de consumo.

No livro *Técnicas Latino-Americanas de teatro popular* (1977), Boal expõe as suas perspectivas acerca das origens de uma cultura popular, que ele acreditava ser “Um produto que serve a um povo no tempo e espaço, não é cultura pura eterna e inalcançável. É cultura aqui e agora, Na América Latina de hoje.

Boal ainda vislumbra um movimento de identificação e união dos povos latino-americanos, visto o difícil momento autoritário pelo qual a grande maioria dos países passavam e a massiva influência imperialista norte-americana que insistia em anular seus processos histórico culturais. Segundo ele, nisso estava uma descoberta emancipadora, os povos latino-americanos se reconhecerem enquanto protagonistas de suas histórias, para deixar de “ser satélite para ser o centro do seu universo” (p.61), sem moldes estrangeiros a serem seguidos, mas sim uma busca por suas origens. Ele ainda deixa claro que não é uma questão de negar o teatro e a cultura americana, mas sim de descobrir a cultura latino-americana. (BOAL, 1998 apud ANDRADE, 2014 p. 61)

A segunda questão a qual Boal se dedica nesse período é a necessidade de transformar o povo em foco estético, destruindo assim essa relação passiva de consumo de uma obra pronta feita por artistas, que por mais que tenham boas intenções, trabalham em um sistema ideologicamente burguês, que cria uma relação de segregação entre palco/plateia.

Fica cada vez mais clara a vontade de transferir para o povo os meios de produção da arte. “O que deve ser popularizado são os meios de produção e não o produto acabado.” (p.61)

“Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo as utilize à sua maneira e para os seus fins, O teatro é uma arma e é o povo quem deve maneja-la (BOAL 1977, p.127).

Este é o momento em que Boal investiga por meio do estudo teórico, definir o que entende por povo e como se dá o funcionamento deste teatro popular a que tanto procura. Apesar de ser possível observar que hoje em dia essa divisão poderia ser mais complexa, essa foi a perspectiva de Boal diante os fenômenos de teatro popular contemporâneos aquela época.

Numa entrevista para um jornal português em 1978 (p.62), Boal conta um pouco sobre como iniciou o trabalho que viria a ser o TO e faz um balanço sobre a questão do “paternalismo” no teatro popular e no trabalho que ele então vinha fazendo no Arena.

A gente mostrava ao povo como é que se faz teatro, em vez de dar teatro ao povo. Eu, assumindo a minha condição de classe média, eu jamais fui operário ou camponês, mas teatro eu conheço um pouco. Então o que eu posso fazer é ensinar isso que sei, é mostrar como é que se pode fazer teatro, para que eles mesmos fizessem. Isso para terminar com um certo paternalismo que muito teatro popular tem, de “dar” teatro ao povo. Em geral, esses grupos não são formados por operários ou camponeses, são formados por gente como eu, classe média. Não que ache que esses grupos devam terminar, mas acho sim que deve terminar com esse paternalismo E comecei a fazer essas mesmas experiências em vários lugares, incentivando que se fizesse em outros. “(BOAL, 28/11/1978, p.6 apud ANDRADE, 2014, p.63).

Nos anos seguintes, Peron volta à cena política Argentina, dificultando as possibilidades de trabalho para Boal, que carregava o estigma de ex preso político (2000^a, p. 297). Por isso decide se dedicar a produção teórica e escrita no período entre 1972 e 1975, produzindo 9 livros, dentre eles, alguns de seus mais conhecidos: *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, *Técnicas-Latino americanas de teatro popular*, *200 jogos para atores e não atores* e os romances, *Crônicas de Nuestra América*, *Torquemada* e *O grande acordo de tio patinhas*.

Enquanto estava na Argentina, Boal chegou a receber visitas de alguns artistas brasileiros, com quem também mantinha contato por meio de cartas. Além disso, viajava com regularidade para outros países da América do Sul, como Colômbia, Peru e Venezuela. (BOAL, 2014, p, 344).

Na passagem pelo Peru, Boal trabalhou em conjunto com o Governo Revolucionário Peruano, usando as técnicas do Teatro do Oprimido em um

Programa de Alfabetização Integral (ALFIN), inspirado nos estudos de Paulo Freire. Este programa tinha o objetivo de acabar com o analfabetismo no prazo de 4 anos, um grande desafio para um país onde uma província chega a ter 45 línguas distintas. O programa foi realizado nas regiões rurais, mineiras e favelas, onde a língua materna não fosse o espanhol.

Diante da dificuldade na comunicação verbal, Boal desenvolve o *Teatro-Imagem*, que propunha o diálogo entre os grupos sem o uso da palavra, utilizando apenas seus corpos na composição de quadros com imagens que ilustrassem cenas/acontecimentos de opressão (BOAL, 2005a, p. 5 apud DA SILVA, 2014). Feitas as imagens, se pensava em formas de superar as opressões retratadas e assim, compor novas imagens.

A “opressão” abordada no TO, é definida por Julian Boal, da seguinte maneira:

Opressão é uma relação concreta entre indivíduos que fazem parte de diferentes grupos sociais, relação que beneficia um grupo em detrimento do outro. [...] Ser opressor ou oprimido não é questão de escolhas individuais, não é questão moral. [...] É questão histórica. A pergunta que se deve fazer frente a escravidão não é se o mestre é bom ou não, mas por que existe escravidão? (BOAL, J., 2010 apud ANDRADE, 2014 p.67)

É ainda neste projeto de alfabetização que será elaborada a *Dramaturgia Simultânea*, técnica mais usada no TO, cujo protótipo havia sido experimentado no *Teatro-Jornal*. A princípio era feita com a apresentação de cenas que apresentavam um problema/conflicto vivenciado por um oprimido e quando o ápice do momento chegasse com a necessidade da tomada de decisão, o espetáculo era parado para que os espectadores dessem sugestões ações para as personagens, que na mesma hora a improvisam, uma a uma.

Até este momento, duas novas técnicas são criadas, trazendo cada vez mais a participação do espectador em cena, mas ainda com a ação era executada por atores. A lógica de produção ainda prevalecia.

Até que, durante uma oficina no Peru, numa apresentação na qual o tema debatido era o machismo e a infidelidade conjugal, uma espectadora insatisfeita com a maneira que sua sugestão foi encenada pelos atores é convidada por Boal ao palco para ela mesma demonstrar.

O episódio aconteceu da seguinte maneira, a escolha do tema da cena foi sugerido por uma espectadora que pediu a ajuda de Boal para solucionar o seu problema conjugal e lhe conta sua história: descobriu que está sendo traída pelo marido, que vivia as suas custas, com uma mulher de outra cidade. Ele para não levantar suspeitas da esposa, conta que está construindo uma casa para os dois nessa outra cidade e sempre que de lá volta, traz pedaços de papel, como notas, para provar os gastos da construção.

Como ela não sabia ler, pediu para sua amiga o fazer e descobriu que as notas na verdade eram cartas de amor da amante para o marido. O marido desta senhora está em viagem naquele dia, e ela pedia conselhos para qual atitude tomar quando este voltasse para casa.

Os atores improvisam a cena e Boal a paralisa quando o marido bate à porta. Neste momento o diretor se volta para o público e pede ajuda para que o público de sugestões de atitudes a serem tomadas. Algumas sugestões foram testadas até aparecer a figura desta outra senhora, a quem Boal chama de senhora gorda, que sugere que a esposa deve perdoar o marido, mas somente depois “de ter uma conversa muito clara” com ele. Os atores tentam no palco improvisar essa proposta de conversa algumas vezes, mas a “senhora gorda” nunca parecia satisfeita com o resultado, chegando a ficar visivelmente irritada, o que leva Boal a pedir para que ela então suba no palco e demonstre o que seria afinal essa conversa bem séria.

Satisfeita com a proposta, a mulher subiu ao palco, pegou a vassoura e bateu com bastante vontade no ator que representava seu marido, indo em seguida e sentar-se à mesa esperando que o marido a servisse sopa (BOAL, 1996, p.17). Este é um evento lembrado por Boal com frequência, muito provavelmente porque marca o momento em que a participação do público é realmente efetivada no seu trabalho com o teatro.

Foi a partir dessa experiência, que a técnica de *Dramaturgia Simultânea* se transformou no *Teatro-Fórum* que consistiria numa técnica de substituição do oprimido em cena por alguém da plateia, para executar da sua forma, do seu jeito a atitude cabida para a superação da situação de opressão, uma das técnicas do T.O usadas com mais frequência.

Essa proposta é um momento extremo até então de participação popular no teatro. E essa participação é importantíssima a nível pedagógico, já que ao pensar na atitude do oprimido em cena o espectador se torna ativo no processo de transformação social, não que essa transformação seja alcançada propriamente em cena, mas sim iniciada, por meio de uma reflexão sobre a necessidade de mudar um determinado comportamento/situação de opressão (DA SILVA, 2014).

A base da práxis pedagógica do TF consiste em levar o espectador, chamado por Boal de espect-ator, de uma postura passiva e de observador do espetáculo para encontrar a possibilidade de atuar na peça teatral e propor uma solução para o conflito apresentado. O espect-ator torna-se assim um participante ativo do processo artístico de criação e apropria-se do meio de produção teatral no momento da intervenção. (DA SILVA, 2014).

A tomada de atitude no palco pelo oprimido não elimina a necessidade de sua efetiva atuação na sociedade. Ela não a substitui a ação concreta, apenas a alimenta, complementa, é um ensaio que permite a reflexão e identificação de direitos e opressões, afim de criar uma autonomia do indivíduo oprimido, no reconhecimento das situações de opressão e de como revertê-las.

O objetivo não é propriamente encontrar uma solução mais sim experimentar a possibilidade de superá-la, assim o ator que desenvolve o papel de opressor em cena fica encarregado de responder as sugestões de ações do oprimido de forma a dificultar a solução do conflito, provocando a necessidade de se repensar rapidamente novas estratégias mais eficientes. (PENNEC, 2001 apud DA SILVA, 2014).

Como o objetivo do Teatro do Oprimido não é o de terminar um ciclo, provocar uma catarse, encerrar um processo, mas, ao contrário, promover a auto atividade, iniciar um processo, estimular a criatividade transformadora dos espect-atores, convertidos em protagonistas, cumpre-lhe, justamente por isso, iniciar transformações que não devem determinar no âmbito do fenômeno estético, mas sim transferir-se para a vida real (BOAL, 2005^a apud DA SILVA, 2014)

Nisso vão se desenhando melhor as intenções do *Teatro do Oprimido*, que tem como uma das regras de interferência a proibição da violência, as mudanças nas cenas devem ser sempre feitas pelo diálogo.

É preciso diferenciar opressão de agressão. Um espetáculo de TF não deve apresentar cenas em que a fatalidade seja o ponto reinante na encenação. Agressão é, na grande maioria das vezes, o último estágio da opressão e, muitas vezes, uma situação opressiva não é necessariamente de ordem física (BOAL, 2005a).

O *Teatro- Fórum* está nesse lugar onde o espectador se transforma em ator e o ator em espectador, numa construção de relação pedagógica onde o objetivo de estudo é a identificação da opressão e as formas de contra ela lutar.

Na concepção das técnicas do TO, Boal especifica a distância intencional que essa pratica toma da função catártica do teatro, já que o *espect.-ator* se coloca na posição de personagem, numa ação que vai além da teatral e se torna uma ação política, consistindo num ensaio para a revolução, num estímulo para a tomada de ação no mundo real (ANDRADE, 2014 p. 70).

Com o avanço da extrema direita na América do Sul e a perseguição sistemática a militantes da esquerda e estrangeiros, Boal deixa as américas rumo a Europa de onde dará continuidade na pesquisa do TO, respondendo a novos tipos de opressão, muito diferentes dos por aqui encontrados, de maior subjetividade e psicologismo.

Esse trabalho é o início efetivo do empenho de Boal na pesquisa de um teatro verdadeiramente popular, que não apenas contribua para afirmação enquanto sujeito de sua história e cultura como numa ferramenta de reivindicação e luta pela liberdade.

A descoberta do *Teatro do Oprimido* aconteceu na prática, diante as contradições enfrentadas por Boal no Arena até as respostas espontâneas do povo durante os encontros criativos. O exílio de Boal foi o momento para essas experiências, de registrá-las e pensá-las, identificando os acertos e onde a transgressão ainda poderia ser feita.

4. CAPÍTULO IV: O POVO EM CENA

4.1. O TEATRO POPULAR

O teatro chega no Brasil no século XVI, junto as missões jesuíticas portuguesas, como instrumento de disseminação das crenças cristãs aos nativos brasileiros. O Padre José de Anchieta foi um dos principais missionários a fazer uso das representações teatrais com fins pedagógicos pelo país.

Em um intervalo de aproximadamente dois séculos, esse tipo de linguagem teatral foi dando lugar a novas propostas cênicas, que começavam a se relacionar com as festas populares e acontecimentos políticos.

A chegada da família real trouxe uma série de investimentos para o país, dentre deles a valorização da arte e da cultura. Dessa forma, companhias de teatro estrangeiras eram trazidas para encenar grandiosos espetáculos, que eram apreciados por uma plateia majoritariamente aristocrata.

Os fundamentos para a elaboração de um teatro feito por brasileiros só começariam a se manifestar no século XIX, com a chegada do Romantismo, escola que trouxe o interesse pelo popular e pela identidade nacional, que em muito dialogava com a recente independência do país e a necessidade de um espaço para que autores nacionais pudessem falar sobre o Brasil, o seu povo e sua história.⁷

A primeira companhia realmente brasileira estreou em 1833 o texto *O Príncipe Amante da Liberdade*, em Niterói com direção de João Caetano, importante ator e encenador fluminense, um dos responsáveis pelo surgimento do teatro profissional brasileiro que também foi responsável pela direção da primeira tragédia com uma temática nacional, *O Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães em 1838.

Nesta nova fase em busca da construção das particularidades nacionais, outros nomes se destacam como Martins Pena, a quem muitos atribuem a criação das famosas comédias de costumes e Artur Azevedo, dramaturgo que muito contribuiu para a criação de uma dramaturgia nacional autêntica.

A trajetória do teatro no Brasil, faz um pequeno esboço da função social desta prática em nossa sociedade. Consumido principalmente por aristocratas, nobres e

⁷ Elizabeth Azevedo em Aula 05, Telecurso - 2017.

mais tarde pela crescente burguesia, o teatro servia ao entretenimento e era associado ao lazer e luxo. Mesmo durante as tentativas de abordagem de temas e conflitos nacionais, se limitava a propor uma observação passiva de conflitos individuais e atuava na perpetuação da ética e dos valores da classe dominante.

A ausência do povo das plateias de teatro era justificada por uma série de fatores que dificultavam seu acesso a ele. A maioria dos teatros estavam localizados nos grandes centros da cidade, ponto muito provavelmente distante das casas dos trabalhadores que ainda por cima dependiam de um sistema de transporte público falho.

O valor do ingresso, o horário das apresentações, a concorrência com o conforto de assistir TV em casa e a possível hostilidade com a qual seriam recebidos pela classe dominantes também não eram muito atrativos, causando um desinteresse coletivo (VIEIRA, 2007, p.63).

A inauguração da TV na década de 1950, que pareceu a princípio como uma possível ferramenta de democratização da arte, acabou servindo como mais uma estratégia de colonização cultural e ideológica. Indo ainda mais além do que o teatro burguês, a TV retrava uma filosofia fatalista da condição do oprimido (VIEIRA, 2007, p.59).

As companhias de popularização do teatro, ainda que com generosas intenções, não alçaram o objetivo de trazer o povo para o teatro. O que de fato se observou foi a abordagem de assuntos populares para uma plateia em que o povo não estava presente, dado que o público alcançado continuava a ser o mesmo de antes (VIEIRA, 2007, p.63).

Das tentativas de construção de um teatro popular, as que mais se destacaram foram as do CPC, da UNE e do Arena. Os CPC distinguiram-se pelas idas aos bairros proletários e locais de concentração das camadas populares. Encenavam fatos do dia-a-dia e no final faziam conversas com atores, estudantes, líderes sindicais e o público transformando-se num lugar de reivindicações (VIEIRA, 2007, p.65).

O Arena se destacou por promover o autor e a dramaturgia brasileira em contrapartida ao teatro europeu. Princiaram a cativar o público mais periférico ao

longo de sua parceria com o TPE e algumas apresentações feitas em sindicatos e fábricas. Todos os três foram interrompidos pela censura no momento em que mais estavam próximos a de fato alcançar o público popular (VIEIRA, 2007, p.66).

Mas, a final o que seria esse teatro popular pelo qual tanto se busca no Brasil? Como referência para essa elucidação, utilizei-me de um livro de Boal que começou a ser escrito ainda em São Paulo, em 1970. O livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*, que contém a compilação de alguns textos essenciais para o entendimento do que era para Boal o teatro popular, assim como alguns registros dos seus primeiros anos de exílio na América Latina.

Boal começa o livro explicando o que entende por cultura popular, que segundo ele “É um produto que serve a um povo concreto, no tempo e no espaço. Não existem funções e valores eternos. Nem regras preestabelecidas ou fórmulas mágicas.” e diz ainda que “Muitos são os caminhos, e eles, estão sempre em transformação”.

Ainda segundo Boal, a arte também é um espaço político, e por ser um espaço político está condicionada a servir aos interesses daqueles que dela se utilizam para comunicar algo, sendo assim numa sociedade dividida por classes, existirá mais de um tipo de teatro, mais de um tipo de educação, mais de um tipo de conhecimento compartilhado e mais de um ponto de vista de informação. (BOAL, 1997 apud PEIXOTO 1997 p.9)

Um dos artifícios usados pelos detentores do controle sob os meios de informação é a tentativa de isolar o fenômeno estético do político e moral. Numa estratégia que além de negar que todo fenômeno estético seja ao mesmo tempo moral e político, pretende afirmar que a presença maciça do povo retira do espetáculo a sua possibilidade de ser “arte”. (BOAL, 1977, p.23).

A existência de um teatro popular neste século, de acordo com Boal, é questionada por aqueles que acreditam não haver mais a sua necessidade, uma vez que novas formas teatrais foram descobertas, como o cinema e a TV, e que tem um maior alcance da audiência popular, por fazerem parte de um meio de produção industrial, que reproduz a mesma telenovela ao mesmo tempo em diversas residências a um custo muito menor (BOAL, 1977, p.23).

Esse pensamento sugere que o aparecimento de uma forma de arte anula uma outra já existente, o que não é verdade. Nenhuma forma substitui completamente outra, por mais parecida que seja, cada uma possui suas especificidades.

Para que um teatro seja propriamente popular, é necessário que este seja não apenas consumido pelo povo, ou que questões populares permeiam o foco dos conflitos desenrolados em cena, é necessário que o povo detenha seus meios de produção e o faça em locais periféricos presentes no seu cotidiano, num processo de descentralização.

Os modos de concretizar a existência desse teatro, não são fáceis, já que existe uma luta, aparentemente velada, das elites intelectuais contra o teatro popular, luta essa que nada mais é do que a luta das elites contra o povo.

Tentam questionar a legitimidade e a eficiência desse tipo de teatro, citando inclusive o exemplo do teatro popular político na Alemanha nazista, que não impediu a ascensão do regime totalitário nem muito menos as atrocidades por ele cometidas. (BOAL, 1977, p.24)

Não cabe ao artista responder com um poema uma rajada de metralhadora, ou enfrentar um tranque de guerra com um cenário teatral. Porém a vitória das armas não significa que a razão esteja com a metralhadora e o tanque. Menos ainda significa, que já que não fomos capazes de derrotá-lo, Na Alemanha nazista ou em qualquer outro nazismo devemos então nos voltar para os teatros de elite. (BOAL, 1977, p.23)

Boal era bastante crítico a produção teatral que seguia as demandas de mercado e estéticas impostas pela elite e defendia ainda que ao fazer isso, artistas e profissionais do teatro estavam colaborando para a instauração de uma nova elite na dinâmica social, a elite do teatro.

O que devemos nós fazer, o que estamos fazendo e o que faremos é a busca do diálogo aberto, a transferência ao próprio povo dos meios de produção do teatro. Aliás acreditamos, que ao povo devem ser transferidos os meios de produção de tudo, não apenas da arte. (BOAL, 1977, p.25)

Mas a final, por quem é composto o povo? Boal entende por povo todo indivíduo que venda sua força e hora de trabalho (operários, camponeses, e todos aqueles que a ele estejam associados, esporadicamente ou temporariamente, como os estudantes), diferenciando-o da população, que ele entenda como a totalidade de indivíduos que habitam um país (todos incluídos sem distinção de classes). Não

pertencem ao povo os proprietários, os latifundiários e a burguesia (e todos que a essa classe se relaciona).

Após o conceito de povo esclarecido, Augusto Boal apresenta as características que acompanham esses seres protagonistas na construção de uma arte mais próxima a sua realidade e da qual eles detêm as ferramentas de criação e manutenção.

4.2 CATEGORIAS DO TEATRO⁸

O teatro com a participação do povo pode ser dividido em três categorias:

I) Teatro do Povo para o Povo

De caráter amador, é talvez uma das categorias mais antigas que ainda resiste em regiões periféricas e com grande concentração de trabalhadores. Acontece em espaços como ruas, praças, circos, sindicatos, associações de amigos de bairro e etc. Ainda se subdivide em outros três tópicos.

Propaganda

Regularmente utilizado ao redor do mundo, como na Rússia em 1917, de onde se originou o termo Agit-Prop abreviação de agitação e propaganda, em referência a técnicas desenvolvidas para promover uma organização popular por meio da conscientização política e da denúncia dos meios de comunicação em massa, tendo como consequência o anseio pela transformação social (COSTA. 2013).

Foi amplamente experimentado no Brasil até 1964, em comícios organizados pelos CPC's, onde eram apresentadas cenas curtas, dirigidas por estudantes amadores, que elucidavam as posições políticas em disputa nas eleições.

O Imperialismo era um tema recorrente nestas apresentações, principalmente por candidatos nacionalistas que usavam esquetes para evidenciar a onipresença das imposições imperialistas no cotidiano do brasileiro. Como no caso de uma cena da peça *Revolução na América do Sul*, chamada “José da Silva e o Anjo da

⁸ Para a escrita deste capítulo, foi usada como base teórica o livro *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular* de Augusto Boal

Guarda”, na qual um trabalhador brasileiro é obrigado a pagar *royalties* (palavra em inglês que faz referência a uma quantia que é paga por alguém ao proprietário pelo direito de usar, explorar ou comercializar um produto, obra, terreno a empresas americanas) nas situações corriqueiras do seu dia-a-dia como ao ascender a luz, ao escovar os dentes ou ir a pé para o trabalho.

Este tipo de manifestação era bastante dinâmica, o que possibilitava que temas de variadas virtudes fossem abordados, assim como fatos políticos que aconteciam no Brasil e no mundo, deficiências nos setores públicos do país. Os textos para representação eram escritos no sendo no mesmo dia em que o evento havia ocorrido.

O importante era refletir, no dia-a-dia, o caminhar do povo na luta anti-imperialista; era artisticamente, dar a conhecer a nossa realidade. E os meios utilizados, artísticos, eram os meios próprios a essa finalidade. (BOAL, 1977, p.29).

Por se tratar de uma encenação de caráter informativo, os espetáculos tinham uma diferente dinâmica de montagem, sem muitas preocupações estéticas e nem interesse na construção das individualidades de cada personagem. Isso era usado como argumento para atribuir a esse tipo de teatro a característica de pouco artístico.

Para que fossem reconhecidos os propósitos e princípios das figuras, eram usados símbolos que ajudavam a identificá-las prontamente, como uma coroa para um rei. Caso esse símbolo não existia, o ator entrava em cena com uma pequena placa a cima de sua cabeça informando o nome da personagem.

Os objetivos do teatro de propaganda eram bem claros e definidos. Era necessário explicar à plateia determinado fato, urgentemente, pois dependendo da sua consciência, ela votaria neste ou naquele candidato, participaria ou não de determinada greve, empreenderia esta ou aquela ação política (BOAL, 1977, p.28)

Didático

Levanta temas menos urgentes e em que as investidas transformadoras aconteçam a longo prazo. Também feito por grupos do CPC e outros grupos profissionais.

O exemplo dado por Boal é o da montagem de *O Melhor Juiz o Rei* de Lope de Vega feita pelo Arena em 1963. O texto foi encenado por três meses para o povo

como forma de questionar a neutralidade da justiça em uma sociedade dividida em classes e onde a burguesia tende a impor suas ideias e valores sobre os órgãos do Estado.

O texto que narra o dilema do casal camponês Sancho e Elvira, que decidem casar-se e para isso decidem pedir a permissão de D. Tello, dono das terras que habitavam que acaba se apaixonando pela garota e decide impedir o casamento e exigir seu direito, pois perante a lei a primeira noite de todas as noivas pertencia ao senhor das terras.

Ao ir pedir permissão para o pai da moça, o mesmo fica feliz com o pedido, mas diz que somente o dono das terras poderia autorizar ou não a união. O senhor das terras que era um homem muito generoso, autoriza o casamento, presenteia o casal e pede para ser padrinho da boda, de modo a honrar o casamento de vassalo fiel.

Sancho desesperado vai pedir ajuda ao rei para contornar a situação, porém ao chegar lá, depara-se com a má vontade do aristocrata que sem ao menos lhe ouvir o expulsa. O amigo do camponês tem então ideia de vestir-se de rei e chamar o senhor das terras para um julgamento, em que são dadas duas sentenças, a primeira de que D. Tello casasse com a camponesa, como castigo, já que seria um nobre casando com uma plebeia e a segunda de que cortassem a cabeça de D. Tello deixando metade de sua herança para a plebeia. “A peça acaba com o casamento de Sancho e Elvira que compreendiam assim que, enquanto os homens estiverem divididos, enquanto houver explorados e exploradores, igualmente haverá a justiça de uns e de outros. Só quando forem eliminadas as classes reinará uma só justiça” (BOAL, 1977 p.30).

Os papéis sociais eram perceptíveis na montagem, o que facilitava seu reconhecimento pelo público e possibilitava uma assimilação com os correspondentes opressores na realidade.

Além de servir como um espaço de reflexão sobre problemas de ordem ética este tipo de teatro também poderia ser usado para “didatizar” questões mais materiais, tal como era empregado no Nordeste para orientar os lavradores da forma correta de utilizar os inseticidas, em cenas em que as verduras eram ameaçadas pelo vilão, que era o inseto, sendo acudidas pelo herói que era o inseticida.

Cultural

Boal defende que para um teatro ser popular, é necessário que esteja presente em cena o entendimento do povo acerca dos fenômenos e das relações sociais, mas isso não significa que seu conteúdo precise ser necessariamente político.

Nenhum tema é incomum, mas existem alguns prioritários que possam aparecer com maior frequência. Isso por vezes cria a ilusão de que essa é uma poética monotemática, mas na realidade ela apenas revisita frequentemente as principais lutas traçadas pelo povo.

A crítica feita ao psicologismo do teatro é feita devida a limitação ao apresentar uma visão da sociedade específica de um indivíduo, suscitando uma empatia no espectador que se reserva na condição de observador passivo do teatro convencional pré-brechtiano.

Os temas propostos pela classe dominante são temas secundários, pois a sua pretensão é exatamente desviar o foco do povo para assuntos menos importantes, e cria uma ilusão de “desimportância” de temas relevantes ao povo.

Daquilo que consegue maior repercussão da cultura popular, a burguesia procura mostrar a sua própria versão dos conteúdos. O carnaval é um exemplo dessa apropriação, hoje em dia transformada numa festa de camarotes amplamente celebrada pela burguesia, não perdeu suas raízes populares.

Como exemplo deste tópico, Boal menciona um espetáculo realizado na Bahia por um CPC, no qual a lenda do Bumba Meu Boi foi readaptada. Na narrativa popular tradicional, conta-se a história de um casal de escravo em que a mulher, grávida, fica com desejo que comer a língua do boi mais vistoso de seu patrão. O marido, para satisfazer a sua vontade, mata o boi, prepara a língua para mulher e divide o resto do boi entre seus vizinho.

Na versão apresentada pelo CPC o boi era o Brasil, que tinha suas partes divididas e roubadas (minério, café, petróleo), No fim, ele se recompunha e atacava o açougueiro, que neste caso tinha uma cartola azul e vermelha em alusão a figura americana do “Tio Sam”.

I) Teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo

Este talvez seja o caso do Arena e de tantos outros grupos profissionais que propõe a descentralização de suas produções e uma democratização da arte, mas que por ter o teatro como ofício, precisam do rendimento da bilheteria do público burguês e pequenos burguês para dar continuidade ao trabalho.

O espetáculo que assume a perspectiva do povo nos fenômenos sociais durante a apresentação também pode ser reconhecido como popular mesmo que o espectador final não seja o povo. Existe uma vantagem nisso, uma vez que as plateias brasileiras ditas burguesas não são formadas exclusivamente por indivíduos da classe dominante.

Existem nesse público indivíduos que podem reproduzir as ideias e valores da burguesia, mas não desfrutam dos mesmos privilégios que ela e muito menos exploram outras classes da mesma maneira.

Compartilham das mesmas ideias, porque pequena parcela está submetida aos meios de comunicação e produção que pertencem a classe dominante. São em sua maioria seres sociais híbridos (pensam como burgueses, mas não vivem como burgueses, falam como burgueses, mas não comem como burgueses) e por isso as suas principais políticas, são mais suscetíveis a transformação

A possibilidade de ver um problema social, apresentado de uma perspectiva que não a da burguesia a qual está habituada, possa suscitar novas reflexões e conclusões, num processo de construção e alimentação do pensamento crítico, político e social para além dos disseminados nas grandes mídias, reafirmando as contradições da burguesia e contribuindo para deteriorá-la.

A burguesia, prescreve o teatro que deve ser consumido pelo povo, mas não o consome. Ela assiste e consome as manifestações do imperialismo e neocolonialismo cultural.

Boal elenca ainda os três principais motivos para se ter um teatro popular feito para uma plateia que não o povo são:

- O capitalismo no Brasil contribuiu para mercantilização da arte, de forma que para sobreviver os grupos de teatro precisam comercializar

seus espetáculos, vendo-os como mercadoria para plateias pagantes ou para o governo.

- Não existe uma plateia brasileira propriamente burguesa, essa plateia dita burguesa inclui estudantes, professores, profissionais liberais, que são interlocutores válidos para atividade teatral.
- Mesmo a plateia burguesa ou a que se identifica mais claramente com o pensamento burguês, deve ser atingida pelo pensamento popular.

Ainda do ponto de vista de um teatro popular para um público que não o povo, existem duas possibilidades:

Implícitos

Aqueles espetáculos que não revelam de imediato seu conteúdo, como por exemplo *O Círculo de Giz Caucásiano* de Bertolt Brecht que aborda a reforma agrária por meio de uma metáfora sobre um bebe, que não é de quem o pariu, mas sim de quem o fez crescer e dele cuidou, como a terra, que deve ser de quem a faz produzir e não de quem tem um título legal sob ela.

Explícito

Uma perspectiva popular evidente a uma plateia que não é o povo. Tem boas intenções e ideais, mas um pouco utópica já que tem poucas chances de subsistir.

II) Teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo

Amplamente patrocinada pelas classes dominantes, é a única que não tem nada de popular além de uma aparência e é consumida pelo povo em níveis exorbitantes.

Essa difusão se dá por meio de dois processos principais:

- Evitando temas realmente relevantes e discussões sobre problemas sociais enfrentados pelo coletivo (salários, greves, transformações sociais), para se focar

em questões individuais. Apresentando a sociedade da perspectiva de uma pessoa e como se a solução para os seus problemas se desse de forma individual também.

- A valorização de ideias e características que perpetuem a situação social atual, numa concepção conformista.

Também se apresenta de forma explícita e implícita,

Explícito

O exemplo dado por Boal dessa categoria é um espetáculo da organização “Rearmamento Moral”, cujo o objetivo principal era “semear o pensamento de que primeiro deve-se purificar as mentes e espíritos dos homens, para que depois, o homem seja capaz de transformar a sociedade.” (p.37-38)

Chamada “O Tigre”, encenação retratava a vida de uma família japonesa extremamente rica, detentora de fabricas e *status* social e com uma série de conflitos nas relações familiares.

Segundo o texto, a má conduta da família influencia negativamente no comportamento dos funcionários das fabricas, que decidem exigir aumento de salário.”. A solução desta questão, aparece com um amigo da família, que diz conhecer um livro que é capaz de miraculosamente corrigir desvios de comportamento.

Com a leitura deste livro pelo o patriarca, aos poucos os membros da família e os trabalhadores são motivados uma mudança comportamental miraculosa, estabelecendo uma harmonia na relação entre os familiares e o fim das reivindicações dos trabalhadores, que agora compreendiam a dificuldade dos patrões em administrar tamanha quantidade de dinheiro e aceitavam o salário de bom grado.

Ao final do espetáculo, numa tentativa de persuadir os espectadores sobre a autenticidade do feitio do livro miraculoso, algumas pessoas compartilhavam testemunhos reais de suas experiências. Os exemplos iam desde racistas que após lerem o livro passaram a amar judeus a indígenas que eram antropófagos e depois da leitura do livro não conseguiam mais comer carne.

Lembremos que esta encenação era pensada pela classe dominante para ser consumida pela classe trabalhadora tinha, com o claro objetivo de incitar seus valores junto a um pensamento conformista na faixa da população menos favorecida.

Implícito

Neste contexto, Boal usa como exemplo a peça *Demônio Familiar* de José de Alencar, em que a figura do escravo e sua rotina são narradas com afeto, romantizando sua relação com seus senhores, que apenas o corrigem por afeto e para torna-lo alguém melhor.

Numa estratégia de crítica a aparência das relações sociais sem questioná-las, é construída uma boa relação entre o escravo e seus senhores e em nenhum momento problematizada a existência da escravidão,

São mencionadas por Boal, três tipos de arquétipos de conduta das personagens hollywoodianas, identificadas por George Soul, que viriam a integrar nossas produções nacionais de novela e algumas teatrais:

Self made man - todos tem capacidade de ascensão social, dependendo apenas do seu esforço. (Meritocracia)

The best things in life are free - a felicidade pode ser encontrada nas menores coisas, mais simples, que não precisam ser compradas.

High-life – grandes quantias dinheiro vem acompanhada de tédio e a infelicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Teatro de Arena surge no contexto teatral paulista em um momento de imposição dos valores estéticos e temáticos na produção artística nacional, buscando um caminho em contrapartida a essa hegemonia cultural, com uma nova disposição do espaço cênico e na criação de uma técnica de interpretação nacional.

Com uma preocupação política mais direcionada a vanguarda estética, o grupo tem seus objetivos e projetos políticos estabelecidos com a chegada de Augusto Boal, que após a experiência no curso de dramaturgia e direção na Columbia University, propõe ao grupo uma nova abordagem temática em cena, em busca por um teatro brasileiro que discutisse questões pertinentes a uma população proletária em crescimento.

São organizados Seminários de Dramaturgia para colaboradores do coletivo e intelectuais convidados, com o objetivo de incentivar e efetivar a produção de uma dramaturgia nacional. Textos importantes saíram destes encontros, ajudando o grupo a se consolidar na cena artística e a cativar novos espectadores, dando início a uma fase nacionalista que influenciaria inclusive outros grupos de teatro.

Ao passo da conquista desse protagonismo do povo no teatro, o Arena problematiza a formação majoritária de sua plateia pela classe dominante. Na compreensão de que os motivos para que isso se perpetue vão além de uma identificação propriamente temática do povo com as peças teatrais. Os artistas propõem uma descentralização da sua produção artística, levando os espetáculos até os trabalhadores, nos sindicatos, nas praças, nas universidades, na periferia, nas cidades do interior de São Paulo e no nordeste brasileiro.

Com a promulgação do A.I.5, o grupo é obrigado a interromper suas atividades e seguir novas estratégias de produção artística, assumindo na clandestinidade um trabalho de inserção do público popular na produção teatral, repensando a função social do teatro e instituindo um ambiente de resistência democrática.

Reconhecendo que a relação do Arena com o público até então ainda pertencia a uma ideologia burguesa, de onde o artista detém os meios de produção do objeto artístico e ao povo cabe apenas consumi-lo finalizado, Boal tenta idealizar

estratégias de tornar o povo sujeito da ação dramática, produzindo-a, protagonizando-a e consumindo-a.

Este projeto será colocado efetivamente em prática pela primeira vez no início dos anos 70, na experimentação da técnica de *Teatro-Jornal*, com o intuito de improvisar notícias de jornais em um curto espaço de tempo, em resistência a censura, propondo um ambiente de debate político a respeito da arbitrariedade do governo e o caráter parcial das mídias informativas.

Ao mesmo tempo em que as cenas eram encenadas em espaços periféricos de São Paulo, o conjunto de técnicas usadas para viabilizar a improvisação das notícias era explicado, uma a uma, aos coletivos de estudantes, professores e trabalhadores. Pretendia-se alcançar um grande número de pessoas, a fim de que elas formassem grupos de *Teatro-Jornal* autônomos.

Nisso esboçou-se o futuro trabalho de Boal, que após sair voluntariamente em exílio para a Argentina em 1971, passa a desenvolver novas técnicas de atuação artística e política, as quais viriam originar o *Teatro do Oprimido*, com uma preocupação cada vez maior de tornar o povo agente político ativo.

O *Teatro do Oprimido* propõe uma quebra permanente com a característica catártica do teatro, colocando o espectador, agora “espect.-ator”, num espaço de exercício da autonomia no reconhecimento das opressões, que não substitui a necessidade da participação crítica e efetiva do indivíduo em busca por mudanças na sociedade, mas propõe a discussão e a exploração de caminhos que a viabilizem, num processo pedagógico que não termina ao fim da ação dramática, continua latente no indivíduo num processo de ação política educativa.

Durante os anos de parceria entre Augusto Boal e o Teatro de Arena, o teatro brasileiro viveu uma revolução em suas estruturas, na forma, no conteúdo e na função social. A importância desse episódio na trajetória de construção da poética política de Boal é indiscutível, visto que é no decorrer das fases do Arena que o seu raciocínio militante é desenvolvido, num crescimento progressivo, superando as contradições e estabelecendo novas iniciativas.

Revisitar este trajeto é parte significativa na compreensão dos propósitos que trouxeram a necessidade desse tipo de trabalho, num reconhecimento do caráter

político pedagógico do teatro que se torna aliado a resistência popular democrática unindo a arte dramática a ação social. Esse processo é essencial para que uma vez que a trajetória da poética e suas práticas sejam assimiladas, essas não sejam subvertidas inconscientemente ou conscientemente a um discurso antagônico, servindo de ferramenta de manipulação de opressão.

Foi a partir dessas experiências em busca de um teatro popular, que se permitiu a abertura de um diálogo que questionasse a função do teatro na sociedade e que repensasse a sua produção e o público a que se dirigia. Esse interesse está diretamente relacionado a um contexto político de valorização de uma ideologia contrária a dominação arbitrária de classes detentoras do poder ideológico e econômico a grande massa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

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

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular** :uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. **O arco-íris do desejo** :método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro**: memórias imaginadas, São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política** :Arena, Oficina e Opinião, São Paulo: Proposta Editorial: Secretaria de Estado da Cultura, 1982.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**, São Paulo: Funarte 2007.

Textos Online:

ANDRADE, Clara: **“Teatro-Jornal” de Augusto Boal e a Descoberta do Teatro do Oprimido**, Anais do Simpósio da International Brecht Society, vol.1, 2013. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/“Teatro-jornal”-de-Augusto-Boal-e-a-descoberta-do-Teatro-do-Oprimido.pdf>>. Acesso em 10 Nov.2017.

COSTA, Patrícia Ribeiro da. **AGITPROP: teoria e prática da comunicação dos movimentos sociais na campanha “o preço da luz é um roubo!”**. 20f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Sociais Aplicadas. 2013.

DA SILVA, Flavio Jose Rocha. **Uma história do Teatro do Oprimido**. Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política. ISSN 1982-6672, v. 7, n. 19, p. 23-38, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/17313>

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. **Partido Comunista do Brasil**, Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/QuestaoSocial/PartidoComunista>>. Acesso em: 04 Nov 2017a.

_____. **A cassação do partido comunista nos anos de guerra fria**. Disponível em: _____ em: _____ em:

<<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/DoisGovernos/CassacaoPC>>. Acesso em: 04 Nov 2017b.

OLIVEIRA, Marcus Roberto de. **A ideologia anticomunista no Brasil**. Rev. Sociol. Polit., Curitiba , n. 23, p. 185-188, Nov. 2004 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782004000200019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 04 Nov 2017.

Vídeo:

TELECURSO. **Ensino Médio - Teatro - Aula 5**; Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=prTZbQuF1jE> >; Acesso em: 15 Nov 2017.