

DE NOVA IORQUE AO TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO

ALGUNS ENCONTROS E DESENCONTROS DE
AUGUSTO BOAL COM O TEATRO DE BER-
TOLT BRECHT

RESUMO



O artigo aborda a trajetória de Augusto Boal desde a sua juventude e estudos em Nova Iorque até a sua chegada ao Teatro de Arena de São Paulo. O objetivo é apontar como ao entrar em contato com o teatro épico de Bertolt Brecht, Boal e seus companheiros do Arena passam a fazer parte de uma genealogia teatral que remonta às principais práticas do teatro de esquerda do século XX.

Palavras-chave:

Augusto Boal; Bertolt Brecht; teatro épico.

De Nova Iorque ao Teatro de Arena de São Paulo-

ANDERSON ZANETTI¹

> Alguns encontros e desencontros de Augusto Boal com o teatro de Bertolt Brecht

Para a proposta de se discutir o teatro de Augusto Boal a partir de movimentos de encontros e desencontros com o pensamento e a obra de Bertolt Brecht, o primeiro procedimento é traçar um panorama histórico que envolve ambos os teatrólogos. De início, destaque-se que as “conhecidas diferenças” de gerações e contextos socioculturais não podem causar enganos pela aparente obviedade cronológica e territorial de cada biografia.

Em outras palavras, se a concepção de história for entendida como ordem cronológica sucedida por eventos determinados por unidade de passado, presente e futuro, as “diferenças” temporais e socioculturais encerram-se na leitura de qualquer biografia desinteressada acerca de cada teatrólogo. Porém, como salienta Eric Hobsbawm (2010), essa concepção de história cronológica da tradição ocidental, reforçada pelo pensamento burguês, não é uma ferramenta que abarca as contradições das transformações sociais.

Para Hobsbawm (2010), o conceito de história entendido como genealogia pode contribuir muito mais para se entender certas práticas humanas, posto que genealogia indica a busca por ancestrais cuja identificação se faz pela familiaridade no modo de pensar e agir e, portanto, na forma de transformar o mundo. Nesse sentido, cabe traçar brevemente as raízes genealógicas que sustentam os pensamentos e as poéticas de Bertolt Brecht e Augusto Boal. Como o pressuposto é considerar a produção do alemão como o paradigma central do trabalho do brasileiro, ou seja, como o teatro épico brechtiano é a “pedra angular” que faz a poética de Boal se movimentar, é importante notar como o brasileiro entra em contato com certas tradições de esquerda até tentar encontrar em Brecht as melhores saídas para alguns impasses enfrentados pela sua poética.

¹ Anderson Zanetti é diretor de teatro e professor universitário graduado em filosofia pela Unesp de Marília (SP), mestre e doutor em artes cênicas pelo I.A da Unesp de São Paulo (SP). O artigo foi escrito a partir da pesquisa do doutorado defendido em 2015 com financiamento da CAPES e orientação do Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi.

Na juventude, Augusto Boal teve pouco contato com movimentos sociais, inclusive com movimentos de trabalhadores. Por ter crescido no período getulista dos anos 1930 e 1940, ainda jovem, Boal viu o Brasil passar por profundas mudanças na política trabalhista. Getúlio Vargas centralizou o poder estatal de maneira a dismantelar as organizações trabalhistas e conseguiu fazer com que os sindicatos se anexassem ao Estado para se submeterem à legislação e com isso não representar a força das pressões da classe trabalhadora. Segundo Boris Fausto (2000), a preocupação de Vargas tinha duas frentes: a primeira almejava enfraquecer os partidos e organizações de esquerda (fortes no período); a segunda pretendia obter o apoio da classe trabalhadora ao Estado, a partir de medidas como a regulamentação do trabalho feminino, do trabalho de menores, concessão de férias e jornada de oito horas diárias de trabalho. Por conta desses fatores sociais, o contato que Boal teve com a classe trabalhadora aconteceu mais na esfera da relação interpessoal, em virtude do trabalho no balcão da padaria do pai, localizada no bairro da Penha, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro.

Augusto Boal começa a entrar em contato com as questões mais amplas da situação social e política do país quando vai cursar Química Industrial na hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na universidade, o jovem entra para o Diretório Acadêmico e passa a cuidar dos eventos culturais. Depois de levar Nelson Rodrigues para dar uma palestra na universidade, Boal mantém contato com o dramaturgo e a partir dele passa a frequentar a boemia carioca, o que o faz conhecer alguns intelectuais e artistas do período. Entre as novas amizades, uma de destaque é a de Abdias no Nascimento. Além de Boal travar conversas importantes acerca de arte e política com o artista e ativista negro, o jovem estudante recebeu de Abdias uma carta de indicação para procurar e conhecer Langston Hughes, poeta, dramaturgo e ativista negro norte-americano. E isso foi o que Boal fez quando foi estudar por dois anos em Nova Iorque.

De 1953 a 1955, além de fazer pós-graduação em Engenharia Industrial com ênfase em plástico, Boal se matriculou em um curso de dramaturgia ministrado por John Gassner na *Columbia University*. Mais do que ter contribuído em sala de aula, foi o

professor e teórico norte-americano que ajudou o jovem brasileiro a entrar como aluno ouvinte no *Actors' Studio*.

Esse poderia ter sido o momento no qual Boal entraria em contato com uma genealogia teatral de esquerda orientada pelo teatro épico de Brecht, posto que além de o dramaturgo alemão ter passado parte de seu exílio em Nova Iorque na década anterior, Lee Strasberg, principal diretor do *Actors' Studio*, além de ter sido aluno de Boleslavski e Ouspenskaia, ambos discípulos de Stanislavski, foi amigo de Bertolt Brecht. Contudo, a chegada de Boal ao *Actors' Studio* coincidiu com a fase na qual o rigor metodológico voltado aos trabalhos de ator tinha mais ênfase do que propostas dramatúrgicas abertamente de crítica social e política, como havia ocorrido com grupos dos anos 1930 e meados de 1940.

Os vários grupos de teatro de esquerda que eclodiram nos EUA nas décadas de 1930 e 1940, na verdade, tiveram como matriz genealógica os movimentos de trabalhadores imigrantes europeus, que ao chegarem ao solo norte-americano trouxeram a cultura e as práticas das vanguardas russas e alemãs. Em *Panorama do rio vermelho* (2001), Iná Camargo Costa traça o percurso desses grupos até a instauração em 1947 do *House Un-American Activities Committee* (HUAC) presidido pelo senador McCarthy. No período, o HUAC além de intimar artistas norte-americanos de Hollywood suspeitos de filiação ao Partido Comunista, levou para depor em *Washington* artistas emigrantes alemães, entre os quais estava Bertolt Brecht.

Com a política que ficou conhecida como “maccarthismo”, ou simplesmente “caça às bruxas”, o teatro norte-americano visto por Boal na primeira metade dos anos 1950 sofreu um processo de despolitização que não favoreceu o encontro do brasileiro com uma genealogia teatral que o levasse, por exemplo, à experimentos como os vistos e feitos por Bertolt Brecht naquele mesmo país. Apesar de enfrentar alguns problemas nos EUA para realizar seus projetos, além de ter mantido contato nos anos 1930 com artistas norte-americanos simpatizantes ao seu trabalho, que resultou na montagem de *Mother*, pela *Theatre Union*, Brecht encontrou em Nova Iorque uma comunidade de intelectuais e artistas emigrantes alemães muito atuante.

Até o período do “macarthismo” ocorreram muitas experiências de colaboração artísticas entre os norte-americanos e o “teatro de emigração alemã”. Cito dois importantes nomes além de Brecht: Max Reinhardt e Erwin Piscator realizaram trabalhos grandiosos em Nova Iorque. Só para se ter ideia, segundo Patricia-Laure Thivat “a encenação de *A midsummer Night’s Dream* que Reinhardt dirigiu em 1934 no *Hollywood Bowl*, um gigantesco teatro ao ar livre, foi um acontecimento na vida teatral americana e juntou até 20 000 espectadores por representação” (THIVAT, 2011, p. 42). Piscator, por sua vez, fez inúmeros trabalhos de adaptações de clássicos à realidade do contexto de exílio e também criou o *Dramatic Workshop* na *New School of Social Research*, que contribuiu para a formação de atores, encenadores e cenógrafos radicados nos EUA que depois iriam trabalhar na Broadway.

No caso de Brecht, o maior exemplo de colaboração entre emigrados alemães e norte-americanos foi o projeto de adaptação da peça Galileu, que teve início em 1939 com o roteirista Ferdinand Reyher e depois de passar por alguns percalços acabou por ser encenada em 1947 com a colaboração de Charles Laughton. Com relação a esse trabalho, Patricia-Laure Thivat destaca:

Só em 1947, oito anos depois da versão dinamarquesa, é que Brecht pôde realizar o seu projeto, com a colaboração de Charles Laughton, que desempenhava o papel de cientista. O espetáculo, encenado por Joseph Losey, foi um dos acontecimentos mais marcantes do teatro do exílio, apesar da data tardia da sua representação. Para a versão americana, o autor, marcado pelos eventos de Hiroxima, alargou o tema do cientista exilado até à demonstração do papel e da responsabilidade dos pensadores e dos cientistas no mundo do século XX (THIVAT, 2011, p. 45).

Acerca do tempo em que Brecht esteve exilado nos EUA e lá teve contato com a comunidade de intelectuais e artistas de emigrados alemães, cabe ressaltar outro aspecto. Apesar de frequentar os círculos de debates entre os emigrados, a formação de esquerda de Brecht decorria, principalmente, de sua participação ainda muito jovem no Conselho de Operários e Soldados em Augsburg², criado em 1918 na revolução alemã, e de todo o período em que viveu e produziu na República de Weimar (1919 a 1933), fato esse que proporcionou uma visão crítica endógena em relação ao pensamento e comportamento de muitos de seus compatriotas. Em outras palavras, a participação como membro do Conselho fez Brecht desenvolver uma visão radical do que seria uma verdadeira democracia direta, ao passo que a boêmia na República de Weimar deu-lhe uma perspectiva não elitizada acerca da produção cultural em seu país, o que, por tabela, fez o dramaturgo cultivar, por um lado, uma crítica extremamente “ácida” em relação ao aspecto comercial da cultura norte-americana e, por outro, ser implacável com os compatriotas coniventes com as elites dos EUA, como pode ser visto em inúmeras passagens do seu *Diário de trabalho* (2005).

Apesar de se dedicar muito no período dos estudos em Nova Iorque, sendo inclusive correspondente do jornal *Correio paulistano*, o jovem Boal fascinado com a notoriedade de John Gassner e de seus famosos ex-alunos, como Arthur Miller e Tennessee Williams, tentava entender tudo aquilo que presenciava nos EUA. Na ocasião, com sua pouca experiência não só política, mas de vida, Boal dava-se por satisfeito com a indicação que John Gassner fez para que o fosse aluno ouvinte do *Actors’ Studio*, como consta em uma passagem de *Hamlet e o filho do padeiro* (2000):

Gassner conseguiu que eu fosse admitido em sessões do Actors’ Studio, como ouvinte – melhor dito, vidente, pois via mais do que entendia. O temporário local de trabalho chamava-se Marlin Theatre, teatrinho, e eu ficava a poucos metros dos atores – fascinado vendo ator criar personagem. Desde aquelas sessões tenho fascínio por atores que vivem de

² Sobre os Conselhos, consultar: LOUREIRO, Isabel. *A Revolução Alemã*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

verdade seus personagens – não fazem de conta. er ator criando, metamorfoseando-se, dando vida às suas potencialidades adormecidas, é uma das maravilhas da natureza humana (BOAL, 2000, p. 126-127).

Assim como havia ocorrido com Brecht, a dificuldade de Boal em dominar a língua estrangeira existia, como pôde ser notado na passagem anterior, porém com o passar do tempo esse problema diminuiu. Como o brasileiro ressalta em diversas passagens de *Hamlet e o filho do padeiro* (2000), o maior desafio era mesmo compreender tudo o que se passava nos EUA naquele período. Com relação a esse fascínio acrítico pelo *Actors' Studio*, por exemplo, é somente o Boal maduro que redige a autobiografia que irá trazer o ponto de vista crítico em relação à escola norte-americana de preparação de atores, principalmente a certo caráter técnico calcado na subjetividade em detrimento das relações sociais, algo que também Brecht muito questionava no teatro norte-americano. Na seguinte, passagem Boal destaca sua crítica:

Stanislavski, dando liberdade aos atores, não esquecia a inter-relação - esta interdependência é social, existe no tempo e no espaço concretos não apenas na subjetividade incomensurável do ator. O Actors' Studio criou uma espécie de realismo expressionista... Nos diálogos, o que se mostrava, em cena ou na tela, era o que ia na cabeça de cada um e não na relação entre os dois. Difícil equilíbrio. (BOAL, 2000, p. 154).

Na verdade, ao fazer essas críticas à adaptação do método de Stanislavski realizadas no *Actors' Studio*, Boal já está partindo do seu referencial de experiências desenvolvidas nos seus quinze anos como

diretor e dramaturgo do Teatro de Arena de São Paulo. Isso não quer dizer que o teatrólogo não teve nenhuma experiência crítica nos EUA. Depois de assistir a uma conferência de Langston Hughes, Boal entrega a carta escrita por Abdias do Nascimento e estabelece contato com o poeta norte-americano, que lhe apresenta o *Harlem*, bairro próximo a *Columbia University* onde ouviu algumas vezes Hughes e outros militantes do movimento de defesa dos direitos dos negros nos EUA³.

A importância do contato com os negros de esquerda norte-americanos foi fundamental para, no mínimo, ao final dos dois anos em Nova Iorque, despertar em Boal uma percepção crítica acerca da cultura dos EUA que fora do círculo do *Harlem* dificilmente ocorreria. Principalmente porque, no âmbito geral, além de haver um processo de despolitização do teatro de esquerda estadunidense, um processo semelhante havia afetado a *intelligentsia* branca norte-americana que, como ressalta Wright Mills (1965), ocupava-se em fazer a crítica à abundância tecnológica como um possível índice de desenvolvimento humano, ou seja, Boal teve o privilégio de entrar em contato com uma visão de esquerda crítica à própria visão hegemônica de esquerda da *intelligentsia* norte-americana, uma vez que para a população negra excluída, tal crítica à abundância de bens materiais e acesso aos meios de comunicação não correspondia, necessariamente, a sua condição social.

Apesar da pouca idade e do breve contato com o círculo de artistas e intelectuais do *Harlem*, certamente isso abriu os olhos de Boal para questões que no Brasil a esquerda ainda não se ocupava efetivamente. E provavelmente foi essa experiência que contribuiu para que a formação de esquerda de Boal, que começa de fato quando dirige os jovens comunistas advindos do Teatro Paulista do Estudante (TPE), fosse um processo contínuo de postura crítica à visão da esquerda hegemônica brasileira. Tal aspecto da postura crítica em relação à esquerda hegemônica no Brasil é destacado porque, ao mesmo tempo em que é por meio dela que efetivamente o teatrólogo se politiza, principalmente com a parceria de longa data com jovens do TPE filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), Boal nunca escondeu sua insatisfação com o pensamento de esquerda do período em que esteve no Teatro de Arena, sobretudo com a linha do próprio PCB e sua ligação com a União Soviética.

³ Para saber um pouco mais sobre a produção dramaturgical do período, consultar também: GASSNER, J. W. *Rumos do teatro moderno*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. BETTI, Maria Silvia. *O impulso e o salto: Boal em Nova Iorque (1953-55)*. Revista Sala Preta - USP. Endereço eletrônico: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97308> . Consultado em 15.01.2017.

Curiosamente, é a partir de uma espécie de experiência não amalgamada da modernidade, tal como algo referido por Fredric Jameson (1999) acerca da formação de Brecht na Alemanha das vanguardas estético-políticas, que Boal e seus companheiros do Arena passaram a fazer parte de uma genealogia de esquerda no teatro brasileiro que teve como matriz as principais experiências do teatro de esquerda do século XX. Quer dizer, é a partir de referências daquilo que está na tradição e daquilo que está nas vanguardas, daquilo que é nacional e do que é estrangeiro, que Boal e o grupo do TPE fizeram em pouco tempo no Arena aquilo que o teatro de esquerda moderno fez em décadas.

Além de ser somente no teatro da Rua Teodoro Baima que Boal de fato irá conhecer e pesquisar profundamente a obra de Bertolt Brecht, como o teatrólogo destaca na coletânea *Brecht no Brasil – experiências e influências* (BADER, 1987, p. 251), o seu encontro com o grupo do TPE acabou promovendo a primeira e maior virada histórica do Teatro de Arena de São Paulo. Em pouco tempo, essa junção de diferentes experiências de esquerda (a de Boal, em Nova Iorque, e a do TPE, em São Paulo) começou a dar frutos. A primeira montagem, por exemplo, já caracteriza um caminho em direção aos temas sociais envolvendo o trabalhador e a miséria, como foi o caso da adaptação da obra *Ratos e homens*, de John Steinbeck, que conta história de dois trabalhadores rurais à procura de emprego em fazendas norte-americanas, depois da Crise de 1929 (Grande Depressão).

Mesmo que um pouco distante da linha de trabalho de Brecht, a primeira fase de Boal no Arena, por força das circunstâncias, fez com que a adaptação das pesquisas stanislaviskianas estudadas no *Actors' Studio* cumprisse um papel importante para o trabalho de ator dos elencos com quem teatrólogo trabalhou até 1958. Como as atuações importadas e estilizadas dos atores do TBC não serviam de parâmetro para o grupo do TPE, ao aplicar as técnicas do diretor russo na preparação do elenco, Boal colaborou para que visões de mundo pessoais manifestadas na sala de ensaio fossem elevadas ao plano do contexto social, o que, de certa maneira, preparou terreno para posteriormente se trabalhar com o teatro épico de Brecht e, com isso, explorar mais a perspectiva de esquerda daquele grupo.

Depois de *Ratos e homens* e de outras adaptações de peças estrangeiras em perspectivas realista, os integrantes do Arena passaram a se reunir periodicamente afim de discutir a necessidade de fomentar uma dramaturgia nacional. A partir da influência desses encontros, Gianfrancesco Guarnieri escreveu *Eles não usam Black-Tie*, peça que foi dirigida por José Renato Pécora em 1958.

De certa maneira a obra era reflexo das contradições acumuladas pelo Arena, tanto do ponto de vista da infraestrutura como da superestrutura. Da perspectiva da infraestrutura, a pobreza material com a qual o grupo montou *Black-Tie* e peças anteriores era algo discutido por Oduvaldo Vianna Filho desde a fundação do Arena. Vianinha chamou a atenção para o fato de que a falta de recursos para se montar peças com cenários pomposos, somados à ausência de condições para fazer publicidade eficaz, levaria, inevitavelmente, o Arena a entrar em contato com uma parcela mais politizada do público paulistano, a qual se identificaria com aquelas condições econômicas (FILHO, 2008).

De fato essas contradições apontadas por Vianinha atraíram a classe média politizada paulistana que lotou o pequeno teatro da Rua Teodoro Baima para ver o drama social escrito por Guarnieri. O espetáculo traz para o palco a vida do operário brasileiro e os dilemas dos anseios individuais em oposição às necessidades da classe trabalhadora. *Black-Tie* representa os interesses particulares de Tião, protagonista da peça, desencadeados na fábrica em que trabalha em contraposição ao movimento grevista, cujo líder sindicalista é seu pai.

É possível, como destaca Sábato Magaldi (1984), que o forte efeito dramático também tenha sido outro principal ingrediente de sucesso de *Black-Tie* junto ao público pequeno-burguês paulistano. Mesmo sem entrar na perspectiva dialética, que discute as contradições entre forma e conteúdo, Sábato de fato nota o aspecto que agradou o gosto do público pequeno-burguês, a forma do drama moderno. Porém, o que Sábato não salienta, inclusive por não estar em abordagem dialética, é que *Black-Tie* poderia ser vista como indício do que aparece, por exemplo, na ideia adorniana de forma como precipitação do conteúdo.

Tal perspectiva é usada por Peter Szondi (2001) para ressaltar que as alterações formais do drama são sintomas de conteúdos sociais latentes em seu interior, o que teria dado vazio ao teatro épico do século XX, sobretudo aquele de perspectiva brechtiana. Em outras palavras, do ponto de vista das contradições do Arena no plano da superestrutura, pode-se considerar que a montagem de *Black-Tie* aparece como precipitação da forma épica que estaria por vir, por exemplo, em *Revolução na América do Sul* e nos musicais *Zumbi* e *Tiradentes*, uma vez que a dramaturgia de conteúdo social agiu como um desvelamento dos próprios limites da proposta de encenação dramática feita por Guarnieri e pelo diretor do espetáculo.

De uma maneira ou de outra, o sucesso atingido por *Black-Tie* e tudo aquilo que a peça gerou em termos de debate, acabou por dar fôlego ao Arena, e isso fez surgir o Seminário de Dramaturgia, coordenado por Augusto Boal. Entre os colaboradores, alguns dos principais intelectuais e críticos do período frequentavam os encontros, tais como Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, o alemão Anatol Rosenfeld e o diretor italiano Juggerro Jacobbi. Em relação aos dois últimos, inclusive, destaca-se a importância fundamental de seus conhecimentos sobre a estética hegeliana e as perspectivas marxistas⁴.

A partir dos trabalhos e discussões feitas no Seminário de Dramaturgia, a primeira peça escrita por Augusto Boal foi *Revolução na América do Sul*. Do ponto de vista político, o espetáculo é um ataque frontal ao imperialismo norte-americano. Empregando ironia corrosiva e comicidade contagiante, Boal usa um “Anjo da Guarda” para cobrar os royalties de tudo o que o trabalhador José da Silva faz. Este é a figura que alegoriza o povo brasileiro inclusive nos seus aspectos mais negativos, como em relação à complacência e à falta de consciência política. Quanto aos aspectos formais, o autor lançou mão de tudo o que pôde ser assimilado nas discussões acerca de Brecht, sobre teatro de revista e até sobre o circo.

⁴ Consultar: VANNUCCI, Alexandra. *A missão italiana – história de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁵ Sobre as principais diferenças do ponto de vista político e estético do *Show Opinião* - considerando a primeira resposta a ditadura militar - e as peças *Zumbi* e *Tiradentes*, ver: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra; Graal, 1996.

A peça é composta por fragmentos, canções, cartazes e uma condução de tempo de ritmo acelerado. Segundo Iná Camargo Costa (1996), todos esses aspectos estão em sintonia com o do teatro épico brechtiano, os quais, processados por Boal, faz de *Revolução* um espetáculo de teatro épico feito bem à brasileira.

Revolução na América do Sul foi um dos pontos de passagem da chamada “nacionalização dos clássicos” (a exemplo do que o Arena fizera com *Ratos e homens* e outras obras estrangeiras), para a fase seguinte, que ficou conhecida como a série “Arena conta”: *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena canta Bahia* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Arena conta Bolívar* (1970). Das quatro peças da série “Arena conta”, apenas *Arena conta Bolívar* não foi montada no Brasil, por motivos ligados à censura do regime militar. *Arena canta Bahia* chamou a atenção por reunir toda uma geração de jovens cantores e compositores baianos, entre os quais estavam Maria Bethânia, que já tinha participado do *Show Opinião*⁵, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Por outro lado, foram *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* as peças que mais provocaram discussão na crítica no que diz respeito às propostas estéticas e políticas.

Do ponto de vista musical, *Arena conta Zumbi* impressionou com a beleza das músicas de Edu Lobo, que compôs a maioria delas, e com as de Ruy Guerra e Vinícius de Moraes, que compuseram *Reza e Gangazumba*. O texto, apesar de tratar da derrota de Palmares, procurava a exortação por todos os lados, inclusive inspirando-se no poema *Aos que virão nascer*, de Brecht, que está na última fala de Ganga Zumba já cercado pelo inimigo, momento no qual o ator dirige-se ao público como que o chamando para a luta. Contudo, do ponto de vista político, a peça enfrentou várias limitações, sobretudo por comparar dois fatos históricos tão distantes: a luta armada do Quilombo dos Palmares, que durou por volta de cem anos, e o momento débil da esquerda brasileira logo após o golpe civil-militar de 1964.

A partir da consolidação de expedientes brechtianos pesquisados na série “Arena conta”, Boal sistematizou em *Arena conta Tiradentes* uma técnica denominada como “Sistema Coringa”, por meio da

qual um ator podia transitar pelas cenas como mediador do jogo cênico, ao mesmo tempo em que comentava e explicava determinados acontecimentos. Essa função desempenhada pelo ator (que ao mesmo tempo procurava mostrar e analisar a cena mostrada) passou a ser nomeado como “Coringa”. Acerca do funcionamento do “Sistema Coringa” em *Arena conta Tiradentes*, ou do que Boal também chamou de *menur de jeu*, o comentarista, o “paulista de 67”, Anatol Rosenfeld destaca o seguinte:

O sistema, que deve funcionar como estrutura e convenção permanente de peças e enredos variados (mesmo não concebido de acordo com ele), foi aplicado pela primeira vez em Arena conta Tiradentes. É o Coringa, isto é, o Teatro de Arena (ou os autores e atores) que narra o caso à sua maneira, procurando analisar e interpretar um movimento libertário que, contando embora com condições para ser bem-sucedido, fracassou frugorosamente (ROSENFELD, 1996, p.18).

Anatol Rosenfeld, na verdade, faz duas críticas importantes. A primeira é que, ao tentar buscar em Brecht uma saída para certas limitações poéticas presentes nos trabalhos do Arena daquele momento, Boal e Guarnieri ficaram mais longe do teatro do alemão, sobretudo porque, segundo Anatol, “Brecht provavelmente não teria concordado com a separação e a junção um tanto mecânica do típico e particular” (ROSENFELD, 1996, p.15). Depois, segue Anatol, o comentarista que narra a história, o “paulista de 67”, ao confabular com o público de sua época, distancia-se das personagens, inclusive do herói, que no caso de Tiradentes é aquele a quem os dramaturgos não querem o distanciamento, mas a empatia.

Em *Tiradentes*, os problemas da visão política, mais do que em *Zumbi*, começaram já na proposta formal. Em relação ao segundo ponto de vista da análise desenvolvida por Anatol Rosenfeld acerca do “Sistema Coringa”, cabe ressaltar o problema do herói mítico que, de certa maneira, sintetiza toda a visão do crítico a respeito do assunto.

Do ponto de vista histórico, em tempos de capitalismo, seria inviável tentar construir um tipo de herói mítico à maneira clássica, por assim dizer. Um herói, como o discutido por Hegel, só seria possível numa época de heróis (*Heroenzeit*), na qual a subjetividade do protagonista está fundida com a objetividade do mundo, o qual, conseqüentemente, por conter a subjetividade do herói, poderia mudar a partir da força e vontade dele. Em síntese, na época heroica, a sociedade ainda não tem consciência separada da subjetividade dos heróis e líderes políticos, da mesma maneira que estes ainda não têm consciência de si como indivíduos. Como Tiradentes vive num mundo que, apesar de ser escravista, é também mercantilista, e mais do que isso, sua convivência social é rodeada pela ideologia liberal dos inconfidentes mineiros, não proporcionar consciência do meio político ao protagonista é torná-lo um ser *quixotesco*, cuja inteligência é bem limitada.

É por caminho similar ao de Anatol Rosenfeld que Roberto Schwarz (1978) e Iná Camargo Costa (1996) discutem a agudeza dos problemas políticos que surgiram com a adoção de uma proposta formal equivocada. Assim como para o crítico alemão radicado no Brasil, Schwarz e Iná Camargo destacam que o maior deslize cometido pelos dramaturgos foi dar tratamento brechtiano aos inimigos de Tiradentes e tratamento naturalista ao herói.

De um lado Boal, extremamente apegado a Stanislavski, e de outro Guarnieri, invariavelmente ligado à forma do drama, sobretudo pelo sucesso de *Blackie-tie*, peça que não comportou seu conteúdo épico e paradoxalmente deu régua e compasso para as demais obras do dramaturgo. Foi não abandonando essas características, e em certa medida não tendo consciência crítica em relação a elas, que os dramaturgos tentaram “superar” Brecht por meio de uma digressão das perspectivas estéticas conquistadas até ali.

Em um movimento de retorno formal, os dramaturgos propuseram um herói na pele de Tiradentes que fosse interpretado de forma naturalista e procurasse a empatia do público. Já aos inimigos do herói, valeriam as conquistas do “Sistema Coringa”: todos os atores fariam todos os papéis, de modo a buscar o efeito de distanciamento. Disso decorreu

que a tentativa de “superação” de Brecht, por parte de Boal e Guarnieri, partiu de um equívoco de entendimento sobre os próprios procedimentos brechtianos: os dramaturgos não perceberam que ao dar tratamento épico aos traidores, e naturalista ao herói, ofereceram um entendimento racional ao público que não superaria o maniqueísmo superficial, posto que os inimigos seriam crápulas, mas racionais, e o herói seria bom e inocente, um tipo de apelo emocional insipiente do ponto de vista do senso crítico. Para Roberto Schwarz, no artigo *Cultura e política* (1978), isso seria um sintoma da ausência crítica em relação ao populismo e seus manejos emocionais em relação ao povo. Para Schwarz, esse populismo, extrapolou a esfera do Estado governado pela direita e se alojou também no pensamento da esquerda, e as propostas estéticas de Boal e Guarnieri seriam um reflexo disso.

Tratando mais estritamente sobre Boal, se esses encontros e desencontros ocorridos com o teatro de Brecht até a série “Arena conta” foram reflexo das contradições do momento histórico do país sob perspectiva estética, não se pode dizer que a consciência política do teatrólogo deixou de avançar. Se até ali a poética de Boal não avançou na direção de uma relação mais estreita com a epistemologia do materialismo dialético, tal como Brecht sempre procurou fazer, isso não ocorreu exclusivamente por conta de limitações individuais do brasileiro.

Em outras palavras, o que apareceu como insuficiência dialética nas propostas formais de Boal no período do Arena esteve ligado à impossibilidade do conteúdo se concretizar, e a testemunha disso é a formação cultural do Brasil. Por outro lado, quando percebidos os limites de concretização de certos conteúdos históricos, Boal procurou diminuir o quanto possível a distância entre sua arte e a realidade social. Um experimento posterior a *Zumbi* e a *Tiradentes*, inclusive, mostrou a insatisfação de Boal em relação às limitações técnicas de que dispunha naquele contexto e como o diretor tentou seguir adiante.

O Teatro Jornal, último experimento de Boal antes de ser preso e depois sair do Brasil, apareceu como uma tentativa mais direta possível de se comunicar com o público e interferir na realidade social.

Depois de voltar de algumas expedições do Nordeste, o teatrólogo ficou impressionado com o método pedagógico de Paulo Freire e o seu poder de trabalhar com a matéria social imediata do educando, cujo processo de aprendizagem é indissociável do processo de conscientização política (FREIRE, 2000).

Essa foi uma das motivações de Boal que o fez trabalhar com jornais diários e dramatizar as notícias que faziam parte do cotidiano do público. Ao pesquisar o Teatro Jornal praticado pelo Arena, bem como certa genealogia do teatro de esquerda no mundo que fez experiências semelhantes a essa sistematizada pelo brasileiro, Eduardo Campos Lima destaca:

Desde o início, portanto, a ideia era que tais técnicas, de fácil compreensão, fossem transmitidas diretamente ao público durante as apresentações, para que os espectadores (participantes) as disseminassem, logo em seguida, formando novos grupos de Teatro Jornal. Sendo a plateia formada em grande parte por estudantes envolvido nas lutas políticas, a experiência constituiu-se, desde sua concepção, como teatro de agitprop – o intuito era contribuir para a mobilização, por meio da arte (LIMA, 2014, p. 100).

De fato as pesquisas de Boal acerca de Brecht, e depois de Piscator, colocaram definitivamente o Arena em uma genealogia que remonta às principais vanguardas do teatro de esquerda do início do século XX, sobretudo por fazer do Teatro Jornal uma prática de agitprop, isto é, uma modalidade cênica das mais radicais feitas em perspectiva revolucionária. Segundo Eugenia Casini Ropa (2014), o agitprop surgiu para suprir a necessidade do proletariado a fim de desenvolver sua própria linguagem artística. Na Alemanha, o agitprop foi alimentado pelo programa do Partido Social-Democrata Operário (*Sozialdemokratische Arbeiterpartei - SDAP*), fundado em 1869, que elaborou uma teoria para a educação cultural do cidadão alemão calcada em ideias socialistas. Assim, uma das primeiras medidas, no campo do teatro, foi estimular os operários a fazerem suas

próprias peças, de modo a debater os problemas enfrentados no trabalho. De maneira geral, as peças eram compostas por diálogos e cenas breves que visavam transmitir de maneira clara as ideias do partido. Com o passar do tempo, principalmente com o intercâmbio estabelecido com os russos no período da República de Weimar, o agitprop alemão foi sofrendo desdobramentos estéticos que ampliaram seu raio de alcance. Durante o auge do movimento operário na Alemanha, as trupes de agitprop viajavam praticamente todo o interior do país difundindo o ideário da agenda revolucionária. Nas praças, parques e pátios de fábricas, milhares de trabalhadores ouviam as palavras de ordem das trupes formadas por atores-operários. As experimentações estéticas eram das mais variadas, passando pela dança performática, números circenses, pelo uso de máscaras e de megafones.

Municiado de todas essas técnicas comuns ao agitprop, o Teatro Jornal organizado por Boal no Arena, seguia uma difusão como se fosse procedimentos de tática de guerrilha, o que, de fato, fazia sentido. Isso porque, àquela altura dos acontecimentos, Augusto Boal era integrante de uma célula do movimento guerrilheiro conhecido como Ação Libertadora Nacional (ALN), como destaca Mário Magalhães, no livro *Marighella – O guerrilheiro que incendiou o mundo* (2012). Segundo o autor, Boal participava de reuniões organizadas por Marighella, abrigava em sua casa companheiros da ALN, e se arriscou em operações secretas levando correspondências para a organização.

Por conta da sua participação na ALN, depois de sair de um ensaio da montagem da peça *Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, Boal foi sequestrado e levado ao Presídio Tiradentes, em São Paulo, onde por três meses foi torturado e adquiriu sequelas para o resto da vida. Depois de libertado, Boal saiu do Brasil e procurou exílio em alguns países da América Latina, tais como Argentina, Equador, Uruguai, Venezuela, Peru e Chile. Nesses países, o teatrólogo brasileiro deu continuidade às experiências acumuladas durante seus quinze anos de Teatro de Arena e sistematizou as técnicas daquilo que ficaria conhecido como Teatro do Oprimido, uma das modalidades teatrais mais praticadas em todo o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADER, Wolfgang (org.). Brecht no Brasil – experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BOAL, Augusto. Hamlet e o filho do padeiro. Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 2000.
- BRECHT, Bertolt. Diário de trabalho. Vol. II. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. _____; Panorama do Rio Vermelho – ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: Edusp, 2000.
- FILHO, Oduvaldo Vianna. Teatro, Televisão, Política (ensaio: Do Arena ao CPC). Rio de Janeiro: Funart, 2008.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- GASSNER, J. W. Rumos do teatro moderno. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- HOBSBAWM, Eric. Sobre História – ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JAMESON, Fredric. O método Brecht. Petrópolis: Vozes, 1999.
- LIMA, Eduardo Campos. Coisas de jornal no teatro. São Paulo: Outras Expressões, 2014.
- LOUREIRO, Isabel. A Revolução Alemã. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- MAGALDI, Sábato. Um palco brasileiro: O Teatro de Arena de São Paulo. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984.
- MAGALHÃES, Mário. Marighella – o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.
- MILLS, C. Wright. Poder e política (Versão resumida de Power, Politics and People, compilada por Irving L. Horowitz). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.
- ROPA, Eugenia Casini. A dança e o agitprop. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSENFELD, Anatol. O mito e o herói no moderno teatro Brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VANNUCCI, Alexandra. A missão italiana – história de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BETTI, Maria Silvia. O impulso e o salto: Boal em Nova Iorque (1953-55). Revista Sala Preta - USP. Endereço eletrônico: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/97308>. Consultado em 15.01.2017.

ABSTRACT

The article approaches the trajectory of Augusto Boal from his youth and studies in New York until his arrival at the Arena Theater of São Paulo. The goal is to point out how Boal and his Arena companions, when getting in touch with Bertolt Brecht's Epic theater, become part of a theatrical genealogy that goes back to the main practices of the left-wing theater of the twentieth century.

KEYWORDS

Augusto Boal; Bertolt Brecht; Epic theater.