

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

SANDRA ALVES FIUZA

O ATOR E O CURINGA NO TEATRO DE AUGUSTO BOAL:
do Teatro de Arena de São Paulo ao Centro de Teatro do Oprimido – Rio (1956-1989)

UBERLÂNDIA (MG)
2021

SANDRA ALVES FIUZA

O ATOR E O CURINGA NO TEATRO DE AUGUSTO BOAL:
do Teatro de Arena de São Paulo ao Centro de Teatro do Oprimido – Rio (1956-1989)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
História, da Universidade Federal de Uberlândia,
para obtenção do título de doutora em História.

Linha de Pesquisa: História e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos

UBERLÂNDIA (MG)
2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F565 Fiuza, Sandra Alves, 1971-
2021 O ator e o curinga no teatro de Augusto Boal [recurso eletrônico]: do Teatro de Arena de São Paulo ao Centro de Teatro do Oprimido – Rio (1956-1989) / Sandra Alves Fiuza. – 2021.
Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.496>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. História. I. Paranhos, Kátia Rodrigues, 1961-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto – CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	TESE DE DOUTORADO, Ata 9, PPGHI				
Data:	Oito de outubro de dois mil e vinte e um	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	11513HIS019				
Nome do Discente:	Sandra Alves Fiuza				
Título do Trabalho:	O ator e o curinga no teatro de Augusto Boal: do Teatro de Arena de São Paulo ao Centro de Teatro do Oprimido - Rio (1956-1989)				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	História e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Cruzando os mares: teatro, política e cultura em Portugal e no Brasil nos anos 1960 e 1970				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques (UFU), Narciso Laranjeira Telles da Silva (UFU), Berilo Luigi Deiró Nosella (UFSJ), José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA), Kátia Rodrigues Paranhos orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Kátia Rodrigues Paranhos, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **José Denis de Oliveira Bezerra, Usuário Externo**, em 08/10/2021, às 17:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kátia Rodrigues Paranhos, Usuário Externo**, em 08/10/2021, às 17:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 08/10/2021, às 20:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Berilo Luigi Deiró Nosella, Usuário Externo**, em 09/10/2021, às 10:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria do Perpetuo Socorro Calixto Marques, Professor(a) do Magistério Superior**, em 11/10/2021, às 17:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3071725** e o código CRC **3AF5435D**.

DEDICATÓRIA

Para

Inês e Orlando.
Guilherme, Nicolas, Luisa e Eduardo.

“Quero oferecer tudo o que sei fazer
Quero agradecer por tanto que nem sei
Quero dedicar tudo o que em mim brilhar”.

Caetano Veloso

As quitandas de salvação, carreando pelos tabuleiros
os abençoados vinténs, tão valedores, indispensáveis.
Eram as costuras trabalhadas,
os desfiados, os crivos pacientes.
A reforma do velho, o aproveitamento dos retalhos.
Os bordados caprichados, os remendos instituídos,
os cerzidos pacientes...
Tudo economizado, aproveitado.
Tudo ajudava a pobreza daquela classe média, coagida, forçada
a manter as aparências de decência, compostura, preconceito,
sustentáculos da pobreza disfarçada.

Cora Coralina, *Moinho do tempo*

“Mas a fortuna não estava à tua espera?” (...) “Você não teve forças pra chegar lá?”

(...)

“É uma pergunta difícil, amigos, para qualquer homem jovem... essa pergunta que precisei enfrentar, e que milhares no momento atual ponderam, em tempos insurrectos... saber se seria o caso de seguir de modo irrefletido as trilhas em que se encontra ou de considerar qual seja sua aptidão ou inclinação e retrair seu caminho de acordo com ela. Tentei fazer assim e fracassei. Mas não admito que esse fracasso tenha provado que minha opinião estava errada, nem que meu sucesso a teria provado correta; ainda que seja dessa maneira que avaliemos hoje tais tentativas... ou seja, não por sua validade essencial, mas por seus acidentais resultados. Se tivesse acabado me tornando um desses cavalheiros de vermelho e negro que vimos agora há pouco aparecerem aqui, todos teriam dito: ‘Vejam como foi sábio aquele rapaz ao seguir a inclinação de sua natureza!’. Mas como terminei não longe de onde comecei eles dizem: ‘Vejam como foi tolo aquele camarada ao seguir uma aberração de sua mente!’.

“Contudo, foi minha pobreza, e não minha determinação, que aceitou ser derrotada. São necessárias duas ou três gerações para se fazer o que tentei fazer em uma; e meus impulsos... afetos — vícios, talvez assim deveriam ser chamados — eram fortes demais para não prejudicar um homem em desvantagens no mundo; que devia ter o sangue-frio de um peixe e o egoísmo de um porco para, de fato, ter alguma chance de se tornar um dos homens de valor desta nação. (...).”

Thomas Hardy, *Jude, o obscuro*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a minha orientadora Kátia Rodrigues Paranhos. Sou grata pela confiança e liberdade conferidas na condução desse trabalho e pela ajuda decisiva no processo de escrita desta tese. Sou grata pela compreensão e paciência durante todos esses anos do doutoramento diante das dificuldades que a vida inevitavelmente nos coloca. Obrigada por acreditar, por esperar!

Agradeço ao professor Adalberto Paranhos, pela leitura rigorosa e criteriosa que fez do meu trabalho, e que muito contribuiu com a minha escrita acadêmica. Agradeço ao professor Narciso Telles e à professora Maria Calixto pela leitura atenta, pelo incentivo e pelas importantes contribuições feitas durante o exame de qualificação para enriquecer as reflexões apresentadas nesse trabalho. Aos membros da banca final, já agradeço de antemão as contribuições que virão.

Meu carinho e agradecimento especial aos professores do Instituto de História da UFU que participaram da minha formação durante a graduação e a pós-graduação: Gizelda Costa da Silva, Jacy Alves de Seixas, Christina da Silva Roquette Lopreato, Hermetes Reis de Araújo, Kátia Rodrigues Paranhos, Maria Clara Tomaz Machado, Antônio de Almeida, Rosângela Patriota, Vera Lúcia Puga, Alcides Freire Ramos, João Marcos Alem, Paulo Roberto de Almeida, Newton Dângelo e Heloisa Helena Pacheco Cardoso, pela generosidade, pelas lições, por ter passado adiante o gosto pela História e pela atividade docente.

Agradeço aos professores e colegas do Curso de História do Pontal da UFU, pelo apoio e incentivo através de constantes e diferentes ações, impossíveis de serem enumeradas, especialmente, Angela Aparecida Teles, Giliard da Silva Prado, Aurelino José Ferreira Filho, Dalva Maria de Oliveira Silva e Marco Antônio C. Sávio. Meu carinho e agradecimento ao Astrogildo Fernandes da Silva Júnior, bravo companheiro na luta pela valorização do trabalho dos professores e professoras de História.

Agradeço aos colegas de doutoramento com os quais tive a possibilidade de dialogar. Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em História da UFU, pelo profissionalismo e disposição no apoio prestado na secretaria. Agradeço ao Antonio Calori de Lion pelas transcrições das entrevistas realizadas com primor.

Este trabalho contou com a colaboração da Biblioteca Central Santa Mônica da UFU. O desempenho em intermediar empréstimos, manter e disponibilizar um excelente acervo de textos teatrais e publicações sobre teatro demonstram um efetivo compromisso com a formação de pesquisadores e a divulgação do conhecimento. Sou grata aos funcionários da Funarte, pelo atendimento atencioso e por terem disponibilizado documentos do seu acervo teatral, fundamentais para a minha pesquisa.

Agradeço aos primeiros artistas do Centro de Teatro do Oprimido – Rio (CTO-Rio), Valeira Moreira, Silvia Balestreri, Licko Turle, Luiz Vaz e Claudete Felix, que durante as entrevistas compartilharam comigo suas experiências e percursos teatrais, principalmente por terem redefinido a minha pesquisa, provocando um novo ânimo para concluí-la. Agradeço a disponibilidade, a conversa tão boa, as informações valiosas. Isso tudo me ajudou a chegar um pouco mais perto da atmosfera daqueles tempos e a compreender melhor as práticas do Teatro do Oprimido nos anos 1980. Vocês estiveram comigo nas narrativas que produziram e que se tornaram fontes documentais para o trabalho de uma historiadora, mas, de alguma maneira, também acompanharam a minha escritura como leitores imaginados e imaginários.

Devo agradecer, ainda, Alessandro Conceição, curinga que lá em 2010 me recebeu na sede do CTO, na Lapa, Rio de Janeiro, e a todos os organizadores das *Jornadas de Teatro do Oprimido e Universidade*, em especial Helen Sarapek, por sua disposição para uma entrevista que, infelizmente, não aconteceu por causa da reformulação da pesquisa.

Sou imensamente grata a Cecília Thumim Boal por garantir, com seu empenho inabalável, o acesso público a todo o acervo documental de Augusto Boal por meio do Instituto Augusto Boal. Os documentos reunidos ali, muitos inéditos, têm permitido um avanço surpreendente dos estudos sobre o teatro de Augusto Boal, o que contribui inevitavelmente para ampliar o conhecimento a respeito da história do teatro político e confirmar a relevância do teatrólogo para o teatro nacional e mundial.

Agradeço a Eliene por trazer à minha casa, em passagens de curta duração, a sua trupe animada: Gabriel, Ravi, Marcílio, Mailson e Neto, e também a cachorrinha Carminha e o gato Nicolau. Por nos contar as peripécias vividas nas fronteiras, nos entre-lugares — Coxim, Uberlândia, Guarda-Mor — e mundo afora. Por vocês trazerem na bagagem não só um queijo, um peixe, um incenso, uma orquídea, mas um pouco dos sentidos tramados por tantas outras pessoas para repartir conosco.

Agradeço a amiga Jaqueline por dividir comigo suas histórias e experiências, pelas frequentes ajudas, por sua disposição em fazer, refazer, mudar o rumo, e até mover o mundo, se assim for preciso.

Expresso meu apreço a querida amiga Cristiane, pela simpatia e carinho que sempre me dispensou e pela convivência retomada; ao amigo André, pela presença amorosa em tempos de desordem; ao amigo Miguel, por ter lido um texto caótico com bondade, por ter sugerido questões motivadoras quando parecia impossível dar qualquer passo. Sou grata ao quarteto fantástico — Miguel, Aguinaldo, André e Peterson — pelos nossos alegres encontros, com muito café ou cerveja, bom humor, ironias, versos e rimas.

Agradeço a Thaís pela nossa grande amizade, por lembrar que os ensinamentos da História também podem nos ajudar a entender a história das nossas relações, feita não só do vivido, mas da incansável ressignificação do nosso passado, no todo dia do presente. Às vezes precisamos voltar para o vilarejo (como fez Leo Macías, personagem de Almodóvar) e para as rodas de conversas de mulheres... Sim, precisamos revisar sempre, e rir com o outro.

Agradeço a Roberta, Carol, Diogo e Guilherme pela amizade reconfortante, pelos conselhos e trocas. Pela convivência calorosa e cheia de afeto, amplificada pela presença de nossos filhos e filhas, dos que já estavam e dos que foram chegando aos poucos — Guilherme, Nicolas, Helena, Luisa, Henrique, Augusto e Maitê — povoando nossas cozinhas, jardins, salas e quintais.

Agradeço ao meu sogro Nário, pelo apoio e torcida e, principalmente, por ser o vovô querido do Nicolas e da Luisa.

Sou grata às minhas irmãs Neide e Claudia e ao meu irmão Udson, por apoiarem meus projetos e pelos laços solidários que nos envolvem. Pelas conversas calorosas sem fim e o sentimento festivo que nos anima. Expresso a minha gratidão aos que vieram depois de nós: Isabela, Júlia, Valentina e Benjamim; vocês fortalecem nossas lutas e renovam nossas esperanças.

Sou grata aos meus pais Orlando e Maria Inês, por serem a expressão de uma vida vivida com presença, constância e liberdade, guias que sustentam a minha forma de ser e também de levar a vida. Muito obrigada, por seus olhares confiantes, por oferecerem abrigo, calma e amor.

Agradeço aos meus lindos filhos Guilherme e Nicolas e minha linda filha Luisa por serem o centro vital, criativo e inteligente, em torno do qual orbito.

Sou grata ao meu companheiro Eduardo, um leitor atento que seguiu de perto cada pequeno passo, contribuindo constantemente com suas ideias e interessantes reflexões sobre esta pesquisa; a sua ajuda em todas as etapas foi imprescindível. Obrigada pela sua companhia nas viagens ao Rio de Janeiro, nos debates e eventos acadêmicos sobre teatro, por realizar comigo a entrevista com Valéria Moraes, por ler e reler meus escritos e criar espaços quase impossíveis para que eu fizesse o meu trabalho. Sou grata pela sua excepcional camaradagem nas trocas intelectuais e numa vida compartilhada.

RESUMO

Esta tese propõe a análise do ator e do curinga na trajetória do teatrólogo Augusto Boal a partir de uma abordagem histórica. O objetivo principal é compreender as diferenças e os traços de continuidade entre o trabalho do ator, do ator-curinga (o ator desvinculado do personagem) e do narrador curinga do Teatro de Arena de São Paulo, e entre esses e o curinga do Teatro do Oprimido. Nesse sentido, o argumento principal sustentado é o de que as experiências de formação e do trabalho do ator no interior de uma organização de trabalho coletivo específica vivenciadas no Teatro de Arena, e da posterior diluição e popularização da atividade do diretor nas práticas do Teatro do Oprimido, foram condensadas respectivamente nas formas do ator curinga do Teatro de Arena e do curinga do Teatro do Oprimido.

O entendimento dos deslocamentos feitos em direção à não especialização da atividade do ator na prática teatral boalina compõem parte significativa das análises desse trabalho. Mediante as reflexões dos participantes do Teatro de Arena de São Paulo acerca do seu trabalho, busca-se evidenciar as práticas oposicionistas em relação ao ator do teatro de ator — do *star system* — e ao estilo de interpretação do Teatro Brasileiro de Comédia. Ao seguir o fio das incorporações “seletivas” na constituição da *performance* do ator do Teatro de Arena no contexto de engajamento político teatral dos anos 1960, procura-se mostrar o diálogo com o ator *compère*, uma convenção revisteira; com o narrador, o cantador dos folhetos do Nordeste; e com o ator brechtiano, que ao representar mostra a personagem, atuando como um narrador/comentador. Além disso, a tese interpreta as memórias de atores amadores, animadores culturais e curingas do Teatro do Oprimido acerca das suas experiências de trabalho durante a participação no projeto da Fábrica de Teatro Popular, em 1986, e no processo de fundação do Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, em 1989, e busca compreender a atuação desses artistas e as novas configurações do teatro político praticado por Boal e sua trupe no contexto da redemocratização nos anos 1980.

Palavras-chave: Augusto Boal; Teatro de Arena de São Paulo; CTO-Rio; ator; curinga; teatro-fórum.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to analyze the actor and the joker in the trajectory of the theatrologist Augusto Boal from a historical approach. The main goal is to understand the differences and traces of continuity between the work of the actor, the joker-actor (the actor disconnection from the character) and the narrator joker of Arena Theater of São Paulo, and also between them and the joker from the Theater of the Oppressed. The main argument is that the actor's training and work experiences within a specific collective work organization in the Arena Theater and the later dilution and popularization of the director's activity in the Theater of the Oppressed practices were respectively condensed in the joker-actor from the Arena Theater and the joker from the Theater of the Oppressed.

The understanding of the movements made towards the non-specialization of the actor's activity in Boal's theatrical practice is a significant part of this thesis's analyses. Through the reflections made by the participants of the Arena Theater of São Paulo about their work, it seeks to highlight the oppositional practices regarding the theater actor — from star system — and the performing style of the Brazilian Comedy Theater (TBC). By following the thread of the “selective” incorporations in the constitution of the actor's performance at the theatrical political engagement of the 1960s, this thesis attempts to present a dialogue between the *compère* actor, a *teatro de revista* convention; the narrator, the Brazilian North-eastern pamphlets poet singer (*cantador de folhetos*); and the Brechtian actor, who presents the character on stage, acting as a narrator/commentator. In addition, this thesis interprets the memories of amateur actors, cultural animators, and jokers from the Theater of the Oppressed about their work experiences during their participation in the Brazilian Popular Theater Factory project (*Fábrica de Teatro Popular*), in 1986, and in the foundation process of the Theater of the Oppressed Centre in Rio de Janeiro, in 1989, and seek to understand these artists' acting, and the political theater new configurations practiced by Boal and his troupe during redemocratization in the 1980s.

Keywords: Augusto Boal; Arena Theater of São Paulo; CTO-Rio; actor; joker; forum theater.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	As reformas do palco do Teatro de Arena de São Paulo.	51
FIGURA 2	O Anjo dominador e o Líder. Nelson Xavier e Vera Gertel, em <i>Revolução na América do Sul</i> .	127
FIGURA 3	O Líder se ajoelha e abraça o povo – José da Silva. Nelson Xavier e Flávio Migliaccio, em <i>Revolução na América do Sul</i> .	127
FIGURA 4	As expressões faciais dos atores. Cenas de <i>Revolução na América do Sul</i> .	128
FIGURA 5	A luta, a dança no ringue. Atores em cena de <i>Revolução na América do Sul</i> .	129
FIGURA 6	O bonde pra Vila Mazei. Mímica de passageiros aglomerando-se atrás do motorneiro. Atores e atrizes no ensaio de <i>Revolução na América do Sul</i> .	129
FIGURA 7	José da Silva consegue comer depois de votar. O ator Flávio Migliaccio, em <i>Revolução na América do Sul</i> .	131
FIGURA 8	Zequinha Tapioca, no centro do palco, segura sua marmita. O ator Xandó Batista, em <i>Revolução na América do Sul</i> .	132
FIGURA 9	Cenário e indumentária de Flávio Império para <i>Arena conta Zumbi</i> .	155
FIGURA 10	“Os atores criam, na coreografia, os movimentos.”	156
FIGURA 11	Movimento e iluminação em <i>Arena conta Zumbi</i> .	161
FIGURA 12	Guarnieri, o personagem Curinga, interpreta o Juiz.	172
FIGURA 13	A interpretação stanislawsiana do alferes Joaquim José da Silva Xavier.	173
FIGURA 14	O julgamento de Tiradentes.	173
FIGURA 15	O ator David José interpreta Tiradentes condenado à força.	174
FIGURA 16	Figurino de Flávio Império para o personagem Gonzaga.	176
FIGURA 17	Figurino de Flávio Império para a personagem Marília.	177
FIGURA 18	Cartaz de estreia da peça <i>Murro em ponta de faca</i> .	193
FIGURA 19	Palco do Teatro TAIB (2013).	193
FIGURA 20	O espaço cenográfico de <i>Murro em ponta de faca</i> , por Gianni Ratto.	195
FIGURA 21	O fazer e desfazer as malas dos exilados.	196
FIGURA 22	As lições de Cecília Thumim.	280
FIGURA 23	Boal, Cecília e Rosa: arte e política na formação teatral de artistas populares.	281
FIGURA 24	A turma da oficina de Teatro do Oprimido, na Fábrica de Teatro Popular.	282
FIGURA 25	Espectadores atentos acompanham o espetáculo-fórum <i>Família</i> .	290
FIGURA 26	Cartaz do espetáculo <i>Somos 31 milhões... E agora?</i>	300

LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

AMES-RJ – Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários do Rio de Janeiro

ANL – Aliança Nacional Libertadora

ASIs – Assessorias de Segurança e Informação

CAp – Colégio de Aplicação

CEDOC-Funarte – Centro de Documentação e Informação da Funarte

CEDIDATE – Centro de Estudo e de Difusão das Técnicas Ativas de Expressão

CENACEN – Centro de Estudos Nacionais de Artes Cênicas

CENIMAR – Centro de Informações da Marinha

CENUN – Coletivo Estadual de Negros Universitários

CIEPs – Centros Integrados de Educação Pública

CIE – Centro de Informações do Exército

CIEx – Centro de Informações do Exterior

CISA – Centro de Informações da Aeronáutica

CNV – Comissão Nacional da Verdade

CPC – Centro Popular de Cultura

CTO-Rio – Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro

DOI-CODI – Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

DSIS – Divisões de Segurança Interna

EAD – Escola de Arte Dramática

ECEME – Escola de Comando e Estado-Maior do Exército

ESP – O Estado de S. Paulo

FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

FEFIEG – Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara

FEFIEJ – Federação das Escolas Federais do Estado do Rio de Janeiro

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

FUNDACEN – Fundação Nacional de Artes Cênicas

GATIG – Grupo Amador de Teatro da Ilha do Governador

GTE – Grupo de Teatro Experimental

GUT – Grupo Universitário de Teatro

ICIB – Instituto Cultural Israelita Brasileiro

IVL – Instituto Villa-Lobos

MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo
MCP – Movimento de Cultura Popular
MDB – Movimento Democrático Brasileiro
MFPA – Movimento Feminino pela Anistia
OTO – Oficina de Teatro Óperon
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PCdoB – Partido Comunista do Brasil
PDT – Partido Democrático Trabalhista
PEE – Programa Especial de Educação
PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro (atual MDB)
PRN – Partido da Reconstrução Nacional
PSD – Partido Social Democrático
PSTU – Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado
PT – Partido dos Trabalhadores
SESI – Serviço Social da Indústria
SNI – Serviço Nacional de Informações
TAIB – Teatro de Arte Israelita Brasileiro
TBC – Teatro Brasileiro de Comédia
TNP – Théâtre National Populaire
TO – Teatro do Oprimido
TMDC – Teatro Maria Della Costa
TPE – Teatro Paulista do Estudante
UBES – União Brasileira dos Estudantes Secundaristas
UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNE – União Nacional dos Estudantes
UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UPES – União Paulista dos Estudantes Secundaristas
USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Em busca do curinga	17
----------------------------------	-----------

CAPÍTULO 1

O ator do Teatro de Arena	38
1.1 A EAD e a formação do ator	38
1.2 O ator no palco arena	48
1.3 Os amadores entram em cena	58
1.4 As lições de Boal e a interpretação no Teatro de Arena: um laboratório de emoção, intuição, improvisação e uma dose de neorealismo	69
1.5 Os jovens dramaturgos e seus personagens extraordinários	81
1.6 “Gente em cena”: um novo ator no Teatro de Arena	94
1.6.1 O teatro do ator	96
1.6.2 Os atores do TBC: “mais do que coadjuvantes, mas menos do que estrela”	100
1.7 A hierarquia das especializações do ator e o estilo TBC colocados em questão	102

CAPÍTULO 2

O ator compadre, o ator de mil caras e o ator curinga: entre a revista, Brecht e o Nordeste	107
2.1 Brecht, “um companheiro de trabalho”, no Teatro de Arena	107
2.2 Flávio Império: o cenógrafo-artesão e a cenografia-curinga	116
2.3 O ator compadre em <i>Revolução na América do Sul</i> (1960)	124
2.3.1 O compadre José da Silva	132
2.3.2 A irônica voz do dramaturgo e os recursos anti-ilusionistas: o coro, as canções e os títulos	139
2.3.3 A excursão pelo Nordeste e o encontro com o contador de histórias	144
2.4 Um ator, muitos personagens: a desvinculação ator/personagem em <i>Arena conta Zumbi</i> (1965)	151
2.5 O Curinga em <i>Arena conta Tiradentes</i> (1967)	165

CAPÍTULO 3

Após longo exílio, Boal volta aos palcos brasileiros: <i>Murro em ponta de faca</i>, estúgios e oficinas de Teatro do Oprimido (1978-1986)	185
3.1 Notícias do exílio e a encenação de <i>Murro em ponta de faca</i> (1978)	185
3.1.2 A recepção de <i>Murro em ponta de faca</i> na imprensa	204

3.2 Notícias do Teatro do Oprimido: o CEDITADE no Brasil (1979-1980)	210
3.2.1 Recepção crítica do Teatro do Oprimido no Brasil	216
3.3 As fábricas de escolas e de teatro: política, cultura popular e educação	225
3.3.1 A escola como espaço e centro culturais	238
3.3.2 A animação cultural nos CIEPs.....	241

CAPÍTULO 4

O plano piloto da Fábrica de Teatro Popular (1986) e a fundação do Centro de Teatro do Oprimido – Rio (1989)	243
4.1 Percursos de jovens artistas e o encontro com o Teatro do Oprimido	243
4.1.1 Claudete Felix e Marias do Brasil: diálogos entre o presente e o passado	244
4.1.2 Licko Turle, festeiro e viajero: do teatro comunitário da Ilha do Governador ao Teatro do Oprimido	248
4.1.3 Luiz Vaz, “para animar a festa”: das festas populares ao Teatro do Oprimido	253
4.1.4 Formação política e artística da atriz Valéria Moreira: a Escola de Teatro e os laboratórios com Amir Haddad	259
4.1.5 Silvia Balestreri, o teatro e a psicologia: a arte da composição	266
4.2 Atores, amadores e animadores culturais na Fábrica de Teatro Popular (1986)	275
4.2.1 Os animadores culturais	275
4.2.2 A oficina de Teatro do Oprimido	278
4.2.3 Processo criativo da peça <i>Família</i> e o espetáculo-fórum	285
4.2.4 O “treinamento de curinga”	292
4.3 Os curingas na fundação do Centro de Teatro do Oprimido-Rio (1989)	294
4.3.1 Política e arte em <i>Somos 31 milhões... E agora?</i> (1989): o reencontro e a campanha presidencial de 1989.....	294
4.3.2 E agora, somos um grupo de teatro? A formação do CTO-Rio.....	298
4.3.3 O curinga artesão-mestre e sua oficina de atores e atrizes	303
4.3.4 Escrita e autoria	315

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Aos que ainda virão”	323
------------------------------------	------------

REFERÊNCIAS

Fontes de Pesquisa	338
Bibliografia	348

APRESENTAÇÃO

Em busca do curinga

Por muito tempo considerei o curinga¹ uma invenção engenhosa de Augusto Boal (1931-2009). Sempre me instigou o fato dessa figura ter permanecido para designar um artista teatral a desempenhar papéis tão diversos. As ideias teatrais de Boal associadas a essa invenção foram constantemente recriadas e reafirmadas. Em sua autobiografia buscou, em episódios remotos da sua vida, a semente da qual germinou para contar que, durante as brincadeiras teatrais da infância com seus irmãos e primos, talvez tenha imaginado uma tática de interpretação em que se dispensava a vinculação fixa entre os atores — as crianças — e as diversas personagens que inventavam:

Ensaivamos aos domingos (...). Irmãos e primos eram os atores. Como havia muitos personagens, tinham que representar vários papéis. Talvez tenha sido aí que comecei a imaginar o *Sistema coringa*: acontecia que o mesmo personagem fosse representado por vários irmãos e cada irmão representava vários personagens. Não existia a propriedade privada dos personagens pelos atores: cada cena era contada por quem estivesse disponível, cada personagem por quem dele mais gostasse.²

Boal tinha uma enorme capacidade de oferecer representações, imagens, e explicações sobre suas descobertas teatrais. O trabalho desenvolvido e testado coletivamente, em geral, ganhava um lugar privilegiado nessas histórias. Tinha a fama de ser um ótimo contador de histórias.³ Um vídeo compartilhado no *YouTube*,⁴ feito a partir de uma compilação de filmagens de *workshops* ministrados por ele, é exemplar. Nele, Boal conta o episódio durante o qual diz ter tido o *insight* para a criação do teatro-fórum.

“Um dia, eu estava no Peru...”, inicia a sua narrativa. A partir dessa primeira cena, outras, retiradas de várias gravações de Boal contando essa mesma história em diferentes línguas, tempos e lugares, são postas em sequência, de modo que, ao final de cada cena, a seguinte continuava a história exatamente daquele ponto, criando assim uma narrativa linear

¹ Neste trabalho, optei por adotar as seguintes grafias: curinga, teatro-invisível, teatro-fórum, teatro-imagem, teatro-legislativo, com a ressalva de que as citações feitas ao longo do texto obedecerão a grafia exatamente como aparece nos documentos de época.

² BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 81-82 (Grifos do autor).

³ Boal tinha plena consciência dessa característica e era capaz de brincar com isso e alertar o seu leitor: “Essa história já contei duas vezes, no *Teatro do Oprimido* e no *Arco-Íris do desejo*. Não vou contar uma terceira, fiquem sossegados. Vou comentar”. BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 196.

⁴ DOSSE, Joana. A “senhora corpulenta” e a origem do teatro fórum. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8F4aSWRUqek>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

pela montagem filmica na forma de colagem. Com cenas bem encaixadas e encadeadas como uma bela colcha de retalhos, uma narrativa cativante sobre o mito da origem do teatro-fórum era contada: a história da “senhora corpulenta”, uma espectadora, que substituiu uma atriz no palco para representar em seu lugar o desfecho de uma situação dramática.⁵ Se o conteúdo apresentado pela narrativa de Boal revelava o mecanismo primordial pelo qual se estruturou depois o teatro-fórum (uma forma de operar a tomada da ação pelo espectador), a estratégia da montagem expunha a *expertise* narrativa de Boal e sua capacidade de repetir histórias de modo sempre inventivo e interessante.

As invenções e as histórias contadas por Augusto Boal nos ensinam com simplicidade muito dos longos e complexos processos da prática teatral. São inúmeros os artistas que empenharam sua energia na realização desse trabalho, investindo criatividade e reflexão teórica a respeito do que se faz, o como se faz, para que e porque se faz. As narrativas de Boal constituíram práticas sociais, porém, se vistas isoladamente ou como a narrativa dos acontecimentos, podem ofuscar a compreensão histórica do desenvolvimento do teatro que coletivamente ele criava e ensinava.⁶ Por isso, este estudo propõe uma abordagem histórica do teatro de Augusto Boal, com o objetivo de compreender aspectos relacionados às práticas do trabalho do ator e do curinga.

A ideia de que um ator interpretando vários personagens durante uma encenação, sem identidade fixa entre ator/personagem, se realizou em 1965, no Teatro de Arena de São Paulo, com a peça *Arena conta Zumbi*, escrita por Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

Essa forma interpretativa — a desvinculação ator/personagem — se manteve apenas parcialmente durante a montagem do espetáculo *Arena conta Tiradentes*, em 1967. Aos atores foram atribuídas funções diferentes na encenação, como a do protagonista e a função do narrador, designado como Curinga.

⁵ Boal descreveu essa situação pela primeira vez no ensaio “Uma experiência de teatro popular no Peru”, publicado em 1974, no qual registra a sua participação no setor de teatro do Programa de Alfabetização Integral (ALFIN), inspirado no método de alfabetização de Paulo Freire. Boal ofereceu formação sobre a linguagem teatral voltada para a prática do teatro popular, tendo como princípio que, o teatro como linguagem pode “ser utilizado por qualquer pessoa, tenha ou não atitudes artística”. Boal ensinou técnicas e métodos teatrais com o objetivo de socializar os meios da produção teatral e modificar a condição do espectador, de objeto a sujeito, de testemunha a protagonista: “mostrar, através de exemplos práticos, como pode o teatro ser posto ao serviço dos oprimidos, pra que estes se expressem e para que, ao utilizarem esta nova linguagem, descubram igualmente novos conteúdos” (p. 138). Cf. BOAL, Augusto. Uma experiência de teatro popular no Peru. In: *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 136-183.

⁶ As reflexões de Peter Gay sobre a escrita histórica podem jogar luzes para uma compreensão do estilo da escrita de Boal. Ver GAY, Peter. *O estilo na história*. Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Durante o trabalho teatral desenvolvido nos anos 1970, após sair do Brasil exilado, Boal atribuiu o nome Curinga para uma atividade específica do teatro praticado segundo o “método” que formulou e sistematizou — o Teatro do Oprimido.

Definitivamente, o curinga do Teatro de Arena não é o mesmo curinga do Teatro do Oprimido. Mas, apesar das notórias transformações da prática teatral, a palavra curinga foi mantida. E como bem lembrou o historiador Marc Bloch, “para desespero dos historiadores, os homens não tem o hábito, a cada vez que mudam de costumes, de mudar de vocabulário”.⁷ Bloch também alertou sobre os perigos do “ídolo das origens”: não se deve “confundir uma filiação com uma explicação”. Nesse sentido, conhecer os primórdios do curinga nos anos 1960 não nos permite explicar as suas razões nos anos 1980 e 1990.

Boal quis manter o curinga e presumo que uma das “razões de sua manutenção”⁸ — da permanência do nome —, tenha ligação com o fato de que Boal, ao continuar as pesquisas e experimentações teatrais no exterior, obviamente dialogasse com as suas realizações artísticas do passado. Na condição de desterrado, talvez buscasse capitalizar o impacto do “sistema do coringa” ocorrido no passado,⁹ como uma tática necessária à divulgação do seu trabalho no presente. Uma alusão ao seu importante trabalho no Teatro de Arena, pelo qual obteve reconhecimento no Brasil e no exterior.

Então, provisoriamente, pude afirmar que o curinga permaneceu como um elemento do teatro boalino, mas que ao longo da sua trajetória havia se transmutado, cumprindo novos papéis, ganhando outros significados, funções, usos e sentidos de tal maneira que seria inviável tentar descrever e entender essa trajetória variada sem considerar a historicidade das práticas teatrais a que esteve vinculado, desde os anos 1960.

Um estudo sobre o ator, anterior à encenação de *Zumbi*, tornou-se importante para investigar a emergência do “novo ator” surgido no Teatro de Arena de São Paulo. Não para buscar as “origens” ou explicar o “mais próximo pelo mais distante”,¹⁰ mas porque entre o trabalho do ator, do ator curinga e do personagem Curinga — do grupo teatral Teatro de

⁷ BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 59.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 58.

⁹ Durante a participação do Teatro de Arena em eventos e festivais de teatro na América Latina e Estados Unidos, Boal fazia apresentações sobre a *teoria do curinga*. No seu acervo digital encontra-se um conjunto de 50 diapositivos (*slides*), confeccionados em 1970, integrantes de uma montagem fotográfica com cenas de espetáculos, intitulada “The Joker System / El Sistema Comodín / O Sistema Coringa”, e folhetos de divulgação da exibição audiovisual (em português, espanhol e inglês) com o título “O sistema coringa: rituais e máscaras no comportamento do ator”. Para ver este material, consultar o acervo do Instituto Boal, abrigado no sítio eletrônico www.augustoboal.com.br.

¹⁰ BLOCH, Marc. *Apologia da história*, op. cit., p. 56.

Arena de São Paulo — e entre aqueles e o curinga, do Teatro do Oprimido, certamente haveria o que se pode chamar de “coexistência da persistência com a transformação”.¹¹

Quando comecei esta pesquisa, fui em busca de encontrar nas práticas dos artistas do Teatro do Oprimido os traços que se mantinham como resíduos das práticas cênicas que fez surgir o ator curinga e o Curinga nos anos 1960 e cujo funcionamento Boal descreveu como sistema curinga. Para conhecer os contornos do curinga do TO a minha principal referência era o Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro, instituição que havia iniciado a prática e a difusão do “método Boal” no Brasil.

Assim, programei fazer uma sondagem em relação ao tipo de documentação que poderia ter acesso no Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio), e imaginava encontrar registros de peças teatrais realizadas pelos artistas do CTO-Rio, nas quais o personagem curinga figuraria como ator na dramaturgia escrita por Boal ou pelos artistas do CTO-Rio. Movida por essas expectativas, fui à cidade do Rio de Janeiro conhecer o CTO-Rio¹². No entanto, para minha decepção, não existia uma dramaturgia nos moldes do que eu conhecia, assim como não existia uma atividade teatral baseada em um texto prévio.

Creio que estava mobilizada pela imagem atual do curinga, presente na narrativa dos participantes do CTO-Rio a respeito de suas atividades, divulgadas em seu sítio eletrônico e pela *Metaxis*, a revista do Teatro do Oprimido do CTO-Rio. A instituição contava com programas regulares de cursos para a formação em Teatro do Oprimido. Julgava que para tornar-se um curinga — e, portanto, um ator do TO, como pensava naquela época — o artista teria obrigatoriamente que passar pela formação oferecida pelo CTO-Rio. Nessa imagem disseminada, o centro aparecia como a única instituição com legitimidade para ensinar a metodologia, o que revelava uma reserva em relação a quem teria credenciais para formar o curinga, anunciada nos seguintes termos:

o Centro de Teatro do Oprimido tornou-se a única instituição com o aval e a direção artística direta de Augusto Boal para o desenvolvimento e difusão desta metodologia: laboratórios, oficinas abertas, intercâmbios nacionais e internacionais e eventos possibilitam que o Centro de Teatro do Oprimido continue em fase de construção, pesquisa e multiplicação no Brasil e no exterior.¹³

¹¹ Cf. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 388.

¹² Esse contato ocorreu em 2010, quando visitei a sede do CTO, no Rio de Janeiro, Av. Mem de Sá, n. 30, Lapa. Fui recebida pelo curinga Alessandro Conceição, que me apresentou os vários espaços enquanto falava dos trabalhos desenvolvidos e projetos em andamento.

¹³ Centro de Teatro do Oprimido. Disponível em: <<http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/historia>>. Acesso em 27 jan. 2013 apud TURLE, Licko. O Centro de Teatro do Oprimido no Brasil: primeiros passos. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (orgs.). *Augusto Boal: arte, pedagogia e política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013, p. 92.

Não encontrei uma dramaturgia produzida pelo CTO-Rio. As fontes imaginadas como necessárias para analisar a figura do curinga do Teatro do Oprimido, não existiam. Apesar disso, quis conhecer o trabalho que o curinga do TO realizava, e a este respeito perguntei sobre como seria essa formação específica do curinga, se era similar à formação do ator ou se formava um tipo de ator específico do Teatro do Oprimido. Será que o que eu chamara de ator curinga, ou o curinga como ator, ou o ator do Teatro do Oprimido, existia? Ou o curinga do TO não seria um ator?

Como o curinga do TO atuava na cena de maneira bem diferente do ator curinga do espetáculo *Arena conta Tiradentes*, compreendi que as novas características do curinga tinham relações com as transformações das práticas teatrais em determinadas condições sociohistóricas, que precisavam ser investigadas. Assim, a pesquisa se voltou para as práticas e seus praticantes — os artistas, ora nomeados como curingas — e o modo como experimentavam a atuação teatral, buscando identificar quais atividades desenvolviam e, principalmente, perguntando sobre quais eram as suas identidades artísticas e profissionais.

As dificuldades encontradas inicialmente não demoveram a ideia de que a figura do curinga foi adquirindo outras funções na dinâmica do TO que ultrapassavam a atividade do ator, mas que, todavia, não diluíam totalmente a sua identidade como ator. E sobre isso, perguntava: esses artistas se identificavam como atores? Para eles, o curinga ainda era um ator? Se essa presunção não se confirmasse no decorrer da pesquisa, restaria saber quais eram os processos de trabalho dos artistas do TO. Afinal, quais atividades teatrais os curingas do TO de fato realizavam?

Já tendo mapeado a produção escrita de Boal, procurei identificar a presença dos curingas na sua narrativa, mas pouca informação oferecia. Na autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro*, Boal indica que a história do seu retorno ao Brasil, em 1986, seria encontrada inteira no livro *Teatro legislativo*.¹⁴ Ali ele registra sucintamente que, passados três anos do Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular, alguns artistas que fizeram parte dessa experiência o procuraram, em 1989, para propor a criação de um Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro. Aceita a proposta, esse grupo fundou o CTO do Rio de Janeiro, uma espécie de filial, ou extensão, do CTO de Paris, circunstâncias sobre a qual Boal comentou com as seguintes palavras: “Em 1989, um pequeno grupo de teimosos sobreviventes da experiência dos CIEPs veio me procurar e propor a criação de um CTO no Rio.”¹⁵

¹⁴ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 318.

¹⁵ BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*: versão beta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 35.

Eis que temos em poucas palavras uma versão objetiva da origem e da criação do CTO-Rio. Observo que os fatos estão organizados numa lógica cronológica: 1986, Boal retorna ao Brasil e trabalha no projeto da Fábrica de Teatro Popular; 1989, o CTO-Rio é criado. No entanto, os sujeitos não estão individualmente nomeados. Um grupo de pessoas já conhecidas de Boal se associaram e realizaram um feito, propuseram a criação de uma instituição teatral. Tudo isso nos é apresentado na forma de uma narrativa despida de percalços e conflitos. Ao escrever sobre a criação do CTO-Rio, Boal fixa uma data. Sabemos que aceitou a proposta de criação de um centro de Teatro do Oprimido e quem fez a proposta. Segundo Boal, “um pequeno grupo de teimosos...”. Mas quem são eles? Por que ao lermos os escritos de Boal não somos informados claramente sobre quem são esses artistas?

No caso específico dessa pesquisa, toda a obra de Boal foi fundamental para conhecer as dimensões artística, educativa e política do Teatro do Oprimido. No entanto, a apropriação quase que exclusiva dos registros produzidos por Boal — e que se tornaram uma referência inescapável quando se trata de estudos sobre o teatro boalino — me levou a perguntar sobre a presença de outros personagens que participaram e atuaram nesta história. Tenho percebido que as experiências dos atores, curingas, multiplicadores e educadores nem sempre foram descritas. Seus pontos de vistas e contribuições individuais ganharam pouco espaço nos escritos de Boal.

A descrição e interpretação sobre a prática teatral produzida por Boal nem sempre têm sido problematizadas pelos críticos. Ao lado disso, a recomposição da trajetória do teatro boalino feita pelos estudos acadêmicos tem se apoiado excessivamente nas interpretações do próprio Boal, impedindo de se abrir um espaço mais amplo para a compreensão da historicidade da prática teatral sob outros pontos de vista. A partir dos anos 2000, surgiram estudos que priorizaram outras perspectivas abordando as diferentes práticas teatrais que utilizam o método do Teatro do Oprimido, bem como a ampliação das fontes documentais para além dos textos escritos por Boal. Mas, em grande parte, as análises ainda estavam fortemente ancoradas e enclausuradas nas próprias interpretações de Boal.

Com efeito, os documentos utilizados pelo historiador devem ser alvo de questionamentos, pois os escritos do dramaturgo, tomados como documentos, se tornaram objeto e sujeito das ações do TO, adquirindo uma força implacável a direcionar a historiografia teatral, definindo os marcos, os fatos e as interpretações.¹⁶

¹⁶ MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (org.). *Repensando a história*. São Paulo/ANPUH: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

Parece-me que a ausência de questionamento sobre as interpretações de Boal resultou na consolidação de uma memória sobre o TO, subsumindo a variedade das práticas teatrais que não podem ser traduzidas unicamente a partir dos escritos do seu criador. Frente a estas constatações, novas questões foram formuladas: como se deslocar do espectro interpretativo de estudos sobre o TO que se apropriaram da obra boalina como a principal fonte de informação? Como produzir outra historicidade? Como um estudo histórico sobre o TO nos permitiria entrever outros pontos de vista? Quais atores sociais participaram da experiência com o TO? Como eles próprios apreenderam, apropriaram, reinventaram ou criticaram o método e se aventuraram a propor outros caminhos?

Evidentemente, sem descartar a versão produzida por Boal, penso que, para alterar a perspectiva da observação e criar narrativas históricas multifacetadas sobre o TO — nas quais apareçam a participação dos diversos sujeitos sociais, cujas disputas e intencionalidades permeiam a dimensão dessa prática teatral —, seja necessário incluir outros registros documentais. Dessa maneira, selecionar, conhecer e proceder a crítica de uma documentação mais ampla permitiria evidenciar a atuação desses artistas, seus pontos de vistas e as maneiras pelas quais vivenciaram experiências no passado, bem como as próprias marcas que imprimiram às práticas do TO. Foi com essa perspectiva que iniciei um estudo sobre os artistas que trabalharam com Augusto Boal no CTO-Rio.

A primeira aproximação se deu a partir da leitura dos trabalhos acadêmicos de Silvia Balestreri Nunes.¹⁷ Suas pesquisas sobre o TO foram fundamentais para a reformulação da minha investigação a respeito do curinga. Por causa da sua proximidade com Boal, Nunes buscou adotar uma posição mais autônoma para traçar o próprio caminho e conquistar uma distância necessária, transitando do lugar de aprendiz para o de analista crítica. Questionou a figura do Boal como um grande pai, heroico, de autoridade inquestionável, ganhando liberdade para refletir sobre a sua própria experiência com o TO.

As interpretações feitas por Nunes abriram uma porta pela qual fiz a minha entrada no universo dos artistas do CTO-Rio, iniciando a partir dali uma compreensão mais ampla da atividade teatral daquele grupo. No decorrer da pesquisa as suas memórias se transformaram em fontes documentais importantíssimas, pois também atuou como curinga do primeiro grupo

¹⁷ Refiro-me aos trabalhos: NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?* 1991. 110 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Departamento de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991; NUNES, Silvia Balestreri. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor.* 2004. 166 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

de TO no Brasil sob coordenação de Boal. Sobre os mesmos acontecimentos, Nunes oferecia outra perspectiva de análise, distinta das consagradas por Boal.

Inicialmente, o *corpus* documental da pesquisa era muito amplo, continha uma grande quantidade de documentos produzidas pelo próprio Boal, tais como textos dramáticos, romances, textos teóricos, entrevistas, autobiografia; fontes relativas à trajetória artística de Augusto Boal e os documentos produzidos pela crítica teatral, entre outros. Com o esforço empreendido para realizar o levantamento documental, a leitura e a sistematização dessas fontes creio que também me vi envolta nessa rede da grande figura do Boal.

Observei que o contato com as pesquisas de Nunes provocou mudanças importantes no meu trabalho, pois senti a necessidade de desvencilhar-me da marcante narrativa de Augusto Boal sobre o Teatro de Arena e o Teatro do Oprimido. Para tanto, conhecer as experiências de outros artistas do CTO-Rio se tornou fundamental. Conheci Helen Sarapeck, Licko Turle e Claudia Félix durante o evento Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, na sua segunda edição, em 2014. Licko e Helen estavam à frente da organização do evento e Claudia Félix, curando a peça *Marias do Brasil*. Em 2016, durante o evento sobre os 30 anos do CTO, conheci Silvia Balestreri e Valéria Moreira pessoalmente. Em 2018, finalmente conheci Luiz Vaz, quando o entrevistei. Graças a esses eventos fui tendo contato com vários curingas, Bárbara Santos, Olivar Bendelak, Geo Britto, Flávio Sanctum e Alessandro Conceição.

A experiência de todos os artistas que participaram das diferentes fases do CTO-Rio certamente importava ao meu propósito de historicizar a atuação do curinga no Teatro do Oprimido. Porém, essa abrangência inviabilizaria a pesquisa. Foi preciso recuar e circunscrever a investigação em torno da experiência dos artistas que fundaram o CTO, em 1989. Ao fazer isso, voltei ao ano de 1986 e ao projeto do plano piloto da Fábrica de Teatro Popular, ocasião em que Valéria, Silvia, Licko, Claudete e Luiz Vaz se conheceram durante uma oficina de Teatro do Oprimido ministrada por Boal.

No entanto, ao delimitar o período de 1986 a 1989 para o estudo do curinga do TO — marcos respectivos do encontro entre os curingas na oficina ministrada por Boal e da fundação do CTO-Rio — me deparei com a insuficiência de fontes escritas, limitadas aos trabalhos acadêmicos de Silvia Balestreri e de Licko Turle¹⁸ e às poucas informações contidas

¹⁸ Ver SILVA, Noeli Turle da. *A poesia da negritude na poética do teatro do oprimido* – um estudo de caso. 2004. 89 f. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004; TURLE, Licko. O Centro de Teatro do Oprimido no Brasil: primeiros passos. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (orgs.). *Augusto Boal*, op. cit.

no livro *Teatro legislativo* (1996), de Boal. A quais outras fontes poderia recorrer? Como teria acesso aos indícios das experiências dos curingas?

Nessa etapa da pesquisa a entrevista oral se tornou fundamental, pois assim os artistas poderiam rememorar momentos importantes das suas trajetórias pessoais e artísticas e fornecer um quadro rico de suas ideias e experiências, bem como pistas sobre as formas de elaboração da memória, do que desejassem silenciar e esquecer e do que tivessem necessidade de expressar. Mas seria possível recompor os fatos? Como reconstruir o processo histórico a partir das fontes orais? Segundo o historiador italiano Alessandro Portelli, referência nos estudos da História Oral, ao interpretar fontes orais, a dimensão do evento deve ser observada.

Quando trabalhamos com fontes orais, então, devemos traçar um caminho complexo cobrindo três níveis distintos, mas interconectados: um fato do passado (o evento histórico), um fato do presente (a narrativa que ouvimos) e uma relação fluida, duradoura (a interação entre esses dois fatos).

(...)

A história oral, então, é história dos eventos, história da memória e história da interpretação dos eventos através da memória. A memória, na verdade, não é um mero depósito de informações, mas um processo contínuo de elaboração e reconstrução de significado.¹⁹

Dessa forma, as fontes orais foram produzidas e consideradas na sua inter-relação entre “o evento histórico” e “a narrativa que ouvimos”, e a “interpretação” dos “eventos através da memória”. O apoio de Portelli, ao definir as particularidades das fontes orais para os historiadores, foi fundamental. Para ele, as fontes “são narrativas individuais, informais, dialógicas, criadas no encontro entre historiador e narrador”.²⁰ E que, portanto, “não são encontradas”, são “cocriadas pelo historiador”.²¹

Ao entrevistar os artistas que participaram da fundação do CTO-Rio, o objetivo consistia em conhecer três faces de suas experiências: os percursos de vida e no teatro, a atuação no Teatro do Oprimido e as atividades como atores curingas. Para tanto, a entrevista foi orientada à produção de narrativas sobre suas identidades culturais e os vínculos entre a formação escolar, intelectual e profissional. E, para além da tentativa de reconstituição dos eventos, o que obviamente me interessava, esperava compreender os eventos que os envolviam na história do Teatro do Oprimido e o “significado do evento dentro da vida dos narradores”²². As entrevistas foram realizadas pessoalmente com cada curinga, em épocas e

¹⁹ PORTELLI, Alessandro. História oral: uma relação dialógica. In: *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 18.

²⁰ Idem, ibidem, p. 9.

²¹ Idem, ibidem, p. 10 (Grifos do autor).

²² Idem, ibidem, p. 12.

lugares diferentes. Entrevistei Valéria Moreira, Silvia Balestreri e Licko Turle nessa ordem, em outubro e novembro de 2016, e Luiz Vaz e Claudete Felix, em julho de 2018.

Tudo que resulta da ação humana pode ser evidência histórica na busca por compreender as experiências do passado, e o teatro como qualquer atividade social também interessa ao historiador. Para esta pesquisa selecionei fontes produzidas por uma variedade de testemunhos, entre atores, curingas, diretores, dramaturgos, cenógrafos, críticos etc. O *corpus* documental foi constituído pelos seguintes documentos, agrupados aqui de acordo com sua natureza e características: a) fontes escritas (entrevistas e depoimentos publicados, biografias baseadas em depoimentos, autobiografia, textos de crítica teatral publicadas em jornais e revistas, textos teóricos publicados em revistas e livros, textos dramáticos, programas de espetáculos); b) fontes audiovisuais (vídeos documentários e de entrevistas, fotografias, cartazes); e c) fontes orais, produzidas através de entrevistas realizadas com os cinco artistas que participaram, em 1986, do plano piloto da Fábrica de Teatro Popular e, em 1989, da criação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro.

Dois acervos digitais com vastíssima documentação teatral foram fundamentais para esta pesquisa: o Acervo Augusto Boal e o Acervo Flávio Império. No Acervo Augusto Boal — abrigado no sítio do Instituto Augusto Boal — consultei uma grande quantidade de documentos digitalizados. De modo especial, os jornais foram importantes aliados. Colecionados por Boal ao longo da sua vida, os textos de jornal foram recortados da edição. Os recortes organizados em subgrupos relativos aos espetáculos do Arena, em sua grande maioria, não têm identificação de autoria, local, data etc. De toda forma, a organização feita por agrupamento de textos de jornal sobre um mesmo espetáculo permitiu supor o contexto da produção e, com a checagem junto a outros materiais, foi possível conferir aos textos uma data aproximada. Os recortes de jornal foram consultados também sempre que precisei confirmar cursos ou outros acontecimentos ligados à divulgação das atividades de formação do ator e do autor empreendidas pelo Arena.

Ao proceder a análise documental dessas fontes, foi possível captar um certo “vocabulário” e uma ativa circulação de ideias entre os jornalistas, os críticos e os artistas do grupo. Muitas das descrições feitas pelos jornalistas e críticos eram imediatamente incorporadas pelos artistas. As análises e opiniões da crítica ajudavam os artistas a ampliar os sentidos do que tinham concretizado no palco, permitindo reavaliar e reformular propostas quando os críticos apontavam seus “erros”. Quando era conveniente, os artistas se apropriavam das interpretações da crítica, capitalizando-as para a composição da narrativa do Arena. Com isso, os artistas podiam se aliar aos críticos, por exemplo, para criar um *frisson*

em torno de algum espetáculo fazendo reverberar o sucesso pretendido. De outra parte, os jornalistas e críticos também se apropriavam do discurso dos artistas, como se as explicações dos sentidos pretendidos fossem os mais corretos e devessem fazer parte do seu texto publicado no jornal. Assim, confirmavam um modo de ver, como a dizer que tinham sido espectadores atentos aos significados emitidos por uma determinada peça.

O uso dos textos da crítica teatral como documento histórico tem implicações importantes para a pesquisa histórica, pois ao se debruçar sobre os vestígios da prática teatral, os historiadores se deparam com o resultado dos vários processos de seleção, exclusão e hierarquização dessas fontes documentais específicas.²³ Então, para realizar leituras contextualizadas desses registros, foi preciso avaliar o modo como os críticos construíram critérios e apreciações valorativos em relação às peças, aos espetáculos e às formas teatrais.

Embora não tenha realizado um estudo exaustivo da produção crítica dos espetáculos teatrais produzidos pelo Teatro de Arena publicados em jornais e revistas, em dois momentos analisei a recepção crítica do teatro de Augusto Boal posterior a essa fase. Primeiro, investiguei a repercussão do espetáculo *Murro em ponta de faca*, encenado em 1978, para compreender o modo pelo qual Boal, da Europa, se relacionava com a imprensa no Brasil e, dessa forma, procurava ocupar um espaço relevante no contexto das lutas pela Anistia. E, depois, acompanhei as notícias publicadas em jornais e revistas durante as visitas que Boal fez ao Brasil, em 1979 e 1980, para analisar principalmente a reação dos críticos ao “novo” teatro apresentado pelo dramaturgo, o Teatro do Oprimido.

No Acervo Flávio Império também estão disponíveis muitos documentos relativos aos espetáculos do Arena. Consultei sobretudo os programas de espetáculos, buscando informações sobre o elenco de atores, diretores, cenógrafos. Nos programas de espetáculos localizei textos escritos pelos artistas à época de cada encenação, biografias e trajetórias artísticas dos autores, diretores e atores, além de capas belíssimas com desenho e composição gráfica de Flávio Império. Compreendi que o programa cuidadosamente produzido antes da estreia de cada espetáculo constitui um importante espaço para a construção dos seus significados. Ali, ideias teatrais e propostas estéticas são apresentadas, defendidas e contrapostas às outras. É, portanto, documento rico para captar a imagem de si que os artistas do Arena pretenderam projetar no presente e no futuro.

As fontes audiovisuais aparecem em menor quantidade neste estudo. Contudo, se mostraram imprescindíveis, principalmente por terem possibilitado acesso às impressões e

²³ Cf. PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um “vaudeville”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 61-89, set. 1987-fev. 1988.

relatos de artistas do Arena não encontrados em outras fontes. Selecionei dois documentários como fontes documentais *A aventura do teatro paulista: Teatro de Arena* (1981), com entrevistas e direção do jornalista Júlio Lerner — produzido pela Rádio e Televisão Cultura de São Paulo — e *Arena conta Arena: 50 anos* (2004), com entrevistas da atriz Isabel Teixeira e dirigido por Tatiana Lohman, Sergio Roizemblit e Isabel Teixeira — produzido pela Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. Também foi consultado o programa de entrevistas da Rede Rio TV, do Rio de Janeiro, *Flávio Migliaccio: autorretrato* (2019). Os depoimentos, considerados em seu modo específico de apresentação (documentários e programas de entrevistas), foram questionados sobre suas intencionalidades em relação às imagens projetadas e ao projeto comemorativo. Os artistas, ao rerepresentarem suas experiências do passado, pareciam desejar separá-las dos conflitos que lá existia. As possibilidades abertas à incerteza do futuro e os projetos perdedores, muitas vezes foram esquecidos. Reconhecer que os documentários construíram uma narrativa imagética sobre um grupo teatral exigiu analisar sua linguagem filmica e refletir sobre como as entrevistas e depoimentos estavam a serviço dessa narrativa, para a qual vários recursos (captação e edição de imagem e som, e montagem) foram utilizados no processo da sua fabricação. Assim, foi possível observar as intervenções no modo de captação das imagens e na montagem das cenas para impor determinado ritmo, mais lento ou mais acelerado, a depender do efeito buscado. Na composição da narrativa, a iluminação, além de operar como uma seta indicativa a direcionar o olhar do espectador, participa ativamente da composição de uma expressão mais confidencial ou de grandeza épica dos fatos contados e das próprias ações de um indivíduo ou de um grupo.

O estudo se valeu ainda de registros fotográficos de alguns espetáculos²⁴ para observar o trabalho do ator em suas expressões e gestos. No entanto, mais do que a *performance* do ator, aqui o interesse se voltou para as impressões dos atores e diretores sobre o seu próprio trabalho e as lembranças das suas experiências. Os depoimentos de testemunhos que participaram do Arena em diferentes momentos da sua existência permitiram sondar os modos pelos quais os vários artistas organizaram suas memórias criando representações e narrativas sobre o trabalho do ator teatral. As entrevistas foram concedidas a jornalistas, estudiosos e entrevistadores diversos, com objetivos diferentes dos propósitos da minha

²⁴ As possibilidades de usos de fotografias para o estudo da cena e do ator do Teatro de Arena se ampliaram bastante com o processo de digitalização de acervos fotográficos dos espetáculos do grupo teatral. São exemplos, o trabalho realizado pelo Centro de Documentação e Informação da Funarte (CEDOC-Funarte), disponibilizando seu acervo no Portal Brasil Memória das Artes e a disponibilização dos acervos pessoais de Augusto Boal e Flávio Império, nos respectivos sítios eletrônicos www.flavioimperio.com.br e www.augustoboal.com.br.

pesquisa e, no momento em que ocorreram, os artistas já guardavam uma grande distância dos eventos vividos. Tais características trouxeram diversas implicações aos procedimentos de leitura das fontes, como a reflexão acerca das intencionalidades do narrador ao reconstruir a sua trajetória e o instigante exercício para entender as novas configurações criadas a respeito dos eventos passados.

Sem dúvida, estas narrativas comportam muitas camadas de sentido formadas e conformadas pela passagem do tempo. Sofreram ainda influências das interpretações lançadas pela crítica especializada e dos estudos acadêmicos, contribuindo para remodelar não apenas o vivido como também os conteúdos selecionados no processo de rememoração do passado. Em face disso, procurei problematizar as interpretações hegemônicas da historiografia do Teatro de Arena para compreender melhor os significados que os próprios artistas atribuíram a sua experiência.

Os depoimentos dos testemunhos ofereceram diversas evidências para compor fragmentos de uma história do ator no Brasil e das transformações no modo de atuação do ator. Especialmente, ajudaram a compreender as diferenças e os traços de continuidade entre o ator, o ator curinga e o curinga na história do Teatro de Arena, e o curinga nas práticas do Teatro do Oprimido.

Considerando a pertinente observação de Portelli de que “o que faz com que as fontes orais sejam importantes e fascinantes é precisamente o fato de que elas não recordam passivamente os fatos, mas elaboram a partir deles e criam significados através do trabalho da memória e do filtro da linguagem”²⁵, o contato com narradores contando suas próprias histórias redimensionou a maneira de formular as minhas questões, e as particularidades dessas fontes exigiram modos específicos de interpelá-las.

Apesar das fontes orais me conduzirem para novos modos de me relacionar com os vestígios do passado – cuja matéria é feita de rememorações sobre as experiências vividas –, a sua utilização para o estudo das práticas teatrais não prescindiu do recurso ao método crítico,²⁶ para analisar as intenções que mobilizaram as ações dos agentes em diferentes épocas, identificar as divergências e contradições em suas posições e interpretar como as disputas travadas no presente puderam revelar as disputas por instituir as memórias a serem projetadas no futuro. Desse modo, a inclusão de fontes orais na investigação sobre o curinga no TO foi crucial para ampliar a compreensão histórica das práticas teatrais investigadas.

²⁵ PORTELLI, Alessandro. História oral: uma relação dialógica. In: *História oral como arte da escuta*, op. cit., p. 18.

²⁶ Ver PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Acrescentaram ao processo da pesquisa a necessidade de manejar diferentes procedimentos de leitura de documento para compreender os variados significados atribuídos pelos artistas às atividades do ator, do curinga e do animador cultural.

Tomei a reminiscência pessoal como “uma evidência oral específica das experiências de vida do informante”²⁷ dos artistas, que a estruturaram a partir do que acreditavam ser importante, buscando responder como eram as coisas e o modo como interpretavam a experiência vivida. Como nos mostra Portelli, “os narradores são apoiados pelas estruturas mediadoras da linguagem, da narrativa, do ambiente social, da religião e da política”.²⁸ Assim, busquei considerar não apenas as intenções individuais, mas também o contexto que amparou tais intenções, as condições históricas e os condicionamentos estruturais. E, obviamente, procurei não fazer uma “apreciação reverente”, como bem recomenda Portelli.²⁹ Mas, certamente, as fontes orais possibilitaram descrever melhor os movimentos de mudanças das formas interpretativas e dos significados do curinga no decorrer do tempo. O contato com os atores e curingas rememorando e elaborando suas próprias versões sobre o trabalho artístico feito enriqueceram a interpretação histórica. Conheci pessoas extraordinárias, ouvi e li suas histórias. E, assim, outras faces da prática teatral apareceram.

A perspectiva teórica desta pesquisa considera a interdependência e a homologia entre a produção material e de significados, cuja proposição orienta a observação das maneiras pelas quais a expressão teatral condensa e formaliza a experiência social. E para que os vestígios da existência da prática teatral e das condições da sua prática fossem interpretados no âmbito dessa pesquisa, o diálogo interdisciplinar entre a História, o Teatro e a Crítica Literária se tornou fundamental. Nesses termos, a pesquisa se circunscreve nos campos dos estudos de história e teatro³⁰ e cultura e sociedade³¹.

²⁷ PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 172.

²⁸ PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 108.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 106.

³⁰ Ver PATRIOTA, Rosângela. O teatro como objeto da pesquisa histórica. In: *Anais do XVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH, Rio de Janeiro, 1991, p. 229-234; CHARTIER, Roger. *Do palco à página: Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. PARANHOS, Kátia. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 26, n. 2, p. 187-205, ago. 2017.

³¹ Ver WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002; WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010; MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. 8. ed., São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

Observando as exigências do ofício do historiador, de ser crítico em relação às suas fontes e aos procedimentos teóricos e metodológicos adotados, o método crítico³² orientou a análise das fontes teatrais, tanto no processo da investigação das pistas sobre o que aconteceu quanto na interpretação dos sentidos vivenciados pelos testemunhos. Assim, interroguei sobre as condições da produção teatral, as intenções de tal criação, os significados partilhados à época da montagem de peça, bem como busquei identificar as interpretações cristalizadas que influenciaram a recepção da obra, não apenas no seu próprio tempo, mas também no futuro, reafirmando assim versões e representações por meio de uma história do teatro.

Para acessar os processos culturais e as disputas travadas pelos agentes históricos em torno dos significados e interpretações, recorri ao método da desmontagem do documento, proposto pelo historiador francês Jacques Le Goff.

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si próprias. (...) É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.³³

Desse modo, os diversos documentos teatrais foram tomados como monumentos e, assim, inquiridos: Que contexto permitiu sua existência? Que sociedade o fabricou? Por que foi preservado? Quais são suas intenções? De quais disputas e conflitos participaram? O que nos desejaram mostrar — atores, curingas, autores, diretores, cenógrafos, figurinistas e iluminadores — ao produzir coletivamente o acontecimento teatral? Como lembraram suas experiências? Quais memórias foram selecionadas? As reflexões de Le Goff sobre as armadilhas do documento-monumento me levaram a ler os diversos tipos de documentos buscando desmistificar os seus significados aparentes, para perceber como eles foram “montados” com a intenção de garantir no futuro seu “testemunho”.³⁴

A partir dessa perspectiva, busco me situar em relação às pesquisas históricas que constituíram as práticas teatrais como um campo da investigação. Esta pesquisa sobre o teatro de Augusto Boal dialoga com as reflexões da historiadora Kátia Rodrigues Paranhos a respeito das relações entre história e teatro e teatro e história apresentadas em seu texto

³² Ver PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*, op. cit.

³³ LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 538.

³⁴ Idem, *ibidem*, op. cit.

“História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada”.³⁵ A autora percorre possíveis percursos metodológicos de pesquisa, para os quais evoca alguns autores e suas contribuições.

O caráter “efêmero” do evento teatral, a junção de diferentes artes e técnicas que envolvem a sua existência e as características das fontes para uma história do teatro — “lacunares”, “suspeitas” e “difíceis de serem interpretadas” — são as ideias que destaca dos escritos da historiadora do teatro Jaqueline de Jomaron.

Para Paranhos, pesquisar história e teatro implica em “interrogar os textos, as imagens e os sons como fontes”, cujas interpretações devem levar em conta a historicidade dos significados, afirma a autora, reportando ao historiador Roger Chartier, para quem é preciso “compreender como é historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação”.

A historiadora destaca as observações feitas pela diretora e pesquisadora de teatro Martha Ribeiro sobre os modos de interpretar o texto teatral a partir de questões que ajudem a assegurar uma interpretação contextualizada e, ao mesmo tempo, respeite o que o próprio texto apresenta internamente. Para tanto, salienta algumas das perguntas sugeridas por Ribeiro as quais são relevantes para os estudos históricos do teatro: “a qual tipo de leitor o texto se dirige? O que o texto pede ao leitor? Que tipo de cooperação o texto espera de seus leitores?”. Paranhos registra a importância da observação integrada das múltiplas facetas do acontecimento teatral, como o público, a arquitetura teatral, autor e ator, apontadas por Denis Guénoun. E ainda, indica observar a “materialidade” da fonte textual que, na acepção de Chartier, pode nos mostrar as relações entre produção, lugar de produção e transmissão.

Para o aprofundamento da análise das fontes documentais desta pesquisa, foi importante o modo como a historiadora Rosangela Patriota demonstrou, em seu estudo sobre a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo, procedimentos específicos da história para interpretar a crítica teatral e a produção acadêmica da área do teatro.³⁶

A presença da experiência de diversos sujeitos participantes do Teatro de Arena na sua pesquisa demonstra como a variedade de pontos de vistas enriquece a interpretação histórica a respeito de uma determinada prática teatral, assim como os procedimentos utilizados na leitura das fontes teatrais formam um instrumental importante para os pesquisadores da História e do Teatro. Ao tomar a crítica e os estudos teatrais como

³⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda*: Revista de Literatura Brasileira, op. cit.

³⁶ Cf. PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara T.; PATRIOTA, Rosangela (orgs.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Edufu, 2001, p. 171-210.

documentos, Patriota observa que, muitas vezes, eles são marcados pela ocorrência de dois tipos de apropriações: das interpretações formuladas e divulgadas pelos textos matrizes/canônicos de teoria teatral e das periodizações elaboradas pelos próprios agentes. Se as hierarquizações e marcos são reproduzidos pela crítica como expressão do próprio acontecimento, a autora defende que cabe ao analista, ao historiador, submeter tal produção ao método crítico para historicizá-la e questionar sobre suas intencionalidades.

Por fim, a autora defende que as regras do método crítico são guias fundamentais para a seleção, análise e interpretação das fontes históricas. Do mesmo modo, os procedimentos e instrumentais de análises dos estudos teatrais auxiliam os historiadores.

De maneira geral, este trabalho compartilha com Raymond Williams, historiador marxista galês, o seu modo de ver a cultura como um “sistema central de práticas, significados e valores”, “que não é meramente abstrato, mas organizado e vivido”. A partir dessa perspectiva investiguei o teatro de Augusto Boal como prática social, o que é diferente, segundo Williams, do “procedimento habitual de isolar o objeto e então descobrir seus componentes”. Para compreender o trabalho do ator no Teatro de Arena e o trabalho do curinga no CTO-Rio, observei tanto “a natureza de uma prática” quanto as “condições da prática”.³⁷ Desse modo, procurei incorporar seu modo de examinar historicamente as ideias e a experiência teatral como prática social, o que para Williams significa “observar (...) obras e ideias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual.”³⁸

As noções residual³⁹ e emergente⁴⁰ foram fundamentais ao exercício interpretativo desta pesquisa. Permitiram observar as várias “formações” teatrais — as companhias do teatro do ator, os grupos amadores e profissionais, o CTO-Rio — e as “formas”, bem como

³⁷ WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, São Paulo, n. 66, 2005, p. 217, 223 e 224.

³⁸ WILLIAMS, Raymond. Ideias trágicas. In: *Tragédia moderna*, op. cit., p. 34.

³⁹ “Por ‘residual’ quero dizer que algumas experiências, significados e valores, que não podem ser verificados ou expressos nos termos da cultura dominante, são, apesar de tudo, vividos e praticados sobre a base de um resíduo — tanto cultural quanto social — de alguma formação social prévia. [...] Uma cultura residual está normalmente a certa distância da cultura dominante efetiva, mas temos de reconhecer que, em atividades culturais reais, ela pode ser incorporada. Isso porque uma parte ou versão dela — especialmente se o resíduo for de alguma área importante do passado — terá de ser, em muitos casos, incorporada se a cultura dominante efetiva quiser ter significado nessas áreas, pois em certas áreas a cultura dominante não pode permitir muitas dessas práticas e experiências anteriores a ela sem pôr em risco seu domínio. Assim, as pressões são reais, mas alguns significados e práticas genuínos e residuais sobrevivem em alguns casos significativos”. Cf. WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, op. cit., p. 218-219.

⁴⁰ “Por ‘emergente entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas significações e experiências, são criadas continuamente. Mas a tentativa de incorporá-las é imediata, só porque são parte — e ainda assim nem mesmo uma parte definida — da prática contemporânea efetiva”. Cf. Idem, *ibidem*, p. 219.

historicizar as posições e incorporações de valores alternativos à cultura dominante ou oposicionistas, em relação aos vários elementos da tradição teatral e ao trabalho do ator.

O caminho percorrido por Williams na sua reflexão das “ideias trágicas” também ofereceu apoio à minha proposta de examinar as “ideias do curinga”. O crítico afirma que “interessa ao historiador da cultura” abordar as ideias trágicas não pelo “contraste”, mas refletindo sobre “a relação entre o moderno e tradicional”.⁴¹ De modo análogo, penso que para compreender a ideia do curinga não basta identificar a continuidade — uma convenção criada por Boal nos anos 1960 e que permanece ainda hoje no seu teatro —, mas a maneira pela qual o curinga, o das experiências passadas, foi selecionado e interpretado no presente do TO. Oriente-me aqui pelo questionamento de Williams sobre os mecanismos da “seleção”, ou seja, “o modo pelo qual, de um vasto campo de possibilidades do passado e do presente, certos significados e práticas são enfatizados e outros negligenciados e excluídos”.⁴²

O modo como Williams entende peça e encenação, texto literário e representação teatral em *Drama em cena*, não “como entidades separadas, mas como a unidade na qual elas têm a intenção de se transformar”⁴³, está presente nas minhas análises da dramaturgia de Augusto Boal, tomada aqui como um texto criado para o palco, onde finalmente se completa a escritura dramática.

O conceito de formalização elaborado pelo sociólogo e crítico literário Antonio Candido me levou a observar melhor as relações entre as formas teatrais e a realidade. A proposta metodológica decorrente da questão: “qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra”? — permitiu compreender o que Candido definiu como a presença do “externo” na estrutura das obras.⁴⁴

Esta pesquisa propõe um estudo para compreender tanto as diferenças quanto o que há de comum entre o trabalho do ator e do curinga — do Teatro de Arena de São Paulo — e entre aqueles e o curinga, do Teatro do Oprimido, supondo que as aproximações e as transfigurações da sua forma nos indicam como modificaram e foram modificados por mudanças de circunstância histórica.⁴⁵

Sobre tais relações, o estudo formula a seguinte proposição: os deslocamentos feitos em direção à não especialização da atividade do ator na prática teatral boalina encontrava lugar tanto nas experimentações que Boal promoveu ainda no Arena — tendo a formação e o

⁴¹ WILLIAMS, Raymond. Ideias trágicas. In: *Tragédia moderna*, op. cit., p. 34.

⁴² WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista, *Revista USP*, op. cit., p. 217.

⁴³ WILLIAMS, Raymond. Introdução. In: *Drama em cena*, op. cit., p. 38.

⁴⁴ Ver CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 32.

⁴⁵ CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 193.

trabalho do ator como foco central — como na configuração que foi sendo dada ao curinga do Teatro do Oprimido — particularmente na modalidade do teatro-fórum — para a qual a função do ator se tornou difusa diante das inúmeras atividades que passou a desenvolver. Assim, as experiências de formação e do trabalho do ator no Teatro de Arena que culminaram no questionamento da especialização do ator, e da diluição da atividade do diretor nas práticas de teatro popular foram condensadas na forma do ator curinga e do curinga do TO.

* * *

No primeiro capítulo deste trabalho, trato da formação e do trabalho do ator do Teatro de Arena. Inicialmente, analiso as diferentes formações culturais surgidas na metrópole paulista entre os anos 1940 e 1950 — os grupos teatrais amadores (Grupo de Teatro Experimental – GTE e Grupo Universitário de Teatro – GUT), a escola para atores (Escola de Arte Dramática – EAD) e o grupo de teatro profissional (Teatro Brasileiro de Comédia – TBC) — com o objetivo de compreender a correspondência entre as aspirações e os valores da crescente classe média e as formas teatrais selecionadas como expressão da cultura a ser difundida e consumida pelas elites paulistas. No segundo momento, a reflexão se volta para o Teatro de Arena e os processos de continuidade e mudanças das suas práticas interpretativas em relação às predominantes, desde o desafio do espaço cênico em arena até a presença dos atores amadores vindos do Teatro Paulista do Estudante (TPE) e do diretor Augusto Boal. Por fim, são apresentadas e discutidas a participação de Boal na formação do ator e do autor de dramaturgia, bem como a sua contribuição para a emergência de um novo tipo de ator e de um estilo de interpretação do Arena.

O segundo capítulo é dedicado a entender como Boal selecionou as convenções do teatro de revista, os recursos épicos e circenses e a estrutura do narrador das expressões populares do Nordeste com a intenção de integrar à sua escrita dramática um ponto de vista político. Na primeira parte, busco mapear a presença de Bertold Brecht e a contribuição do cenógrafo e figurinista Flávio Império na ênfase anti-ilusionista do Teatro de Arena. A segunda parte é um esforço de análise da relação ator-personagem-narrador em três peças escritas e encenadas sob a direção de Augusto Boal, *Revolução na América do Sul* (1960), *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), com o objetivo de entender como Boal selecionou das tradições estéticas elementos para usar na criação de personagens e de novas formas interpretativas. Nesse sentido, analiso o trabalho do ator compadre, do ator

desvinculado do personagem e do curinga e as relações destas formas interpretativas com o processo de questionamento da hierarquia da especialização do ator, iniciado pelo grupo ainda na década anterior.

Depois de ter sido preso e exilado em 1971, Boal não pôde mais vir ao Brasil. A história da volta e as novidades teatrais trazidas na bagagem por Boal são as questões centrais apresentadas neste terceiro capítulo. Na primeira parte, analiso como Boal participa das lutas pela anistia no Brasil. Mesmo sem poder pisar em solo brasileiro, o teatro de Boal “volta”, em 1978, através da encenação da peça *Murro em ponta de faca* e da imprensa, onde o dramaturgo ocupa um espaço para divulgar a peça e falar sobre a condição do exilado, além de explicar as transformações ocorridas no seu teatro, agora chamado de Teatro do Oprimido. Em seguida, focalizo a função e a atuação do curinga nesse novo teatro a partir dos “estágios” de TO realizados por Boal no Brasil, em 1979 e 1980. As intenções que animavam Boal e sua trupe francesa são cotejadas com a crítica teatral, uma vez que o público e os críticos brasileiros tinham fixado uma determinada imagem de teatro político, associada ao Teatro de Arena. No terceiro momento, apresento o Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular, implementado por Boal em 1986, contextualizando o audacioso projeto de educação popular — o Programa Especial de Educação (PEE) e os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs) — coordenado pelo antropólogo Darcy Ribeiro durante o governo de Leonel Brizola (PDT), do Estado do Rio de Janeiro (1983-1987).

O capítulo quatro é centrado na trajetória de cinco artistas populares, Valéria Moreira, Silvia Balestreri, Licko Turle, Claudete Felix e Luiz Vaz, e o encontro deles com Boal e o Teatro do Oprimido. Na primeira parte, apresento suas histórias de vida e experiências importantes que ajudaram a compor suas identidades artísticas — a iniciação teatral, os vínculos familiares e a formação escolar e acadêmica. Na segunda parte, remonto as atividades da oficina ministrada por Boal, em 1986, durante o Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular. Para esta reconstituição foram fundamentais as lembranças e os relatos feitos pelos participantes. Além disso, percorri os passos iniciais dados por Licko, Silvia, Valéria, Claudete e Luiz para fundar o CTO-Rio em 1989, constituindo então o primeiro grupo de artistas de Teatro do Oprimido no Brasil. Para compreender as ações do curinga e sua historicidade, analiso a atuação deles no teatro-fórum e os significados que elaboraram acerca dessa experiência, bem como aspectos importantes da formação teatral segundo a proposta do TO — as práticas de preparação do ator desenvolvidas durante as oficinas, o processo de criação dramaturgica, a direção de espetáculos. Por fim, examino quais foram as

lições transmitidas por Boal, a partir do ponto de vista desses curingas — artífices e mestres do teatro.

CAPÍTULO 1

O ator do Teatro de Arena

1.1 A EAD e a formação do ator

O idealizador do Teatro de Arena, José Renato Pécora (1926-2011), foi aluno da primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD) entre os anos 1948 e 1950 e, como tal, participou do projeto cultural que impulsionou a sua criação — de crítica e intervenção nas práticas interpretativas daquela época — levado a cabo por Alfredo Mesquita.

Alfredo Mesquita (1907-1986) era o filho caçula de Júlio Mesquita — o patriarca da família e dono do jornal *O Estado de S. Paulo*. Todavia, segundo sua biógrafa Marta Góes, ele “permaneceu à margem do centro de poder que significavam em São Paulo o jornal e a família Mesquita”⁴⁶. De toda forma, não desprezou a condição privilegiada dada pela sua origem social para se dedicar exclusivamente às atividades culturais e intelectuais que escolhera. Formou-se em Direito, mas fez opção pela literatura, escrevendo, publicando obras⁴⁷ e atuando ainda como livreiro, editor e patrono da revista criada pelo grupo Clima.⁴⁸

⁴⁶ GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*. São Paulo: Terceiro Nome; Loqui; Albatroz, 2007, p. 90.

⁴⁷ Alfredo Mesquita escreveu e publicou variados gêneros literários, entre contos, crônicas, romance, poema, reportagens, crônicas de viagem. Investigando sobre sua produção escrita encontrei referências às seguintes obras: *A esperança da família* (1933) e *A única solução* (1935), que reuniram os seus primeiros contos; as coletâneas de crônicas *Na Europa* (1936) e *Na Europa fagueira* (1942); o romance *Vidas avulsas* (1944); o livro infanto-juvenil *Silvia Péllica na Liberdade* (1945); a coletânea de reportagens *Viagem ao norte e nordeste* (1974); o livro *Contos do dia e da noite* (1977); o poema em prosa *As últimas férias* (1977); o livro infantil *O melão do seu Glicério* (1977) e o livro *Contos* (1985).

⁴⁸ Sobre o grupo Clima, ver o estudo da socióloga Heloisa Pontes, inspirado na abordagem teórica da sociologia da cultura desenvolvida por Raymond Williams em “O círculo de Boomsbury”, trabalho no qual analisa o grupo como uma formação cultural e uma “fração real da classe dominante” (WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 201-230, p. 213). “Formado no início de 1939, em São Paulo, por jovens estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (nascidos entre 1916 e 1920), unidos por fortes laços de amizade e por uma intensa sociabilidade, o Grupo Clima era integrado por Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Ruy Galvão de Andrada Coelho, Gilda de Mello e Souza, entre outros. Juntos lançaram-se na cena cultural paulista por meio de uma modalidade específica de trabalho intelectual: a crítica aplicada a teatro, cinema, literatura e artes plásticas. Décio e Paulo Emílio, amigos desde os tempos de colégio, eram filhos de médicos com destacada projeção nos círculos da elite paulista da época. O mesmo aplicava-se ao pai de Antonio Candido, médico conceituado, com vasta clientela no interior de Minas. Como o pai de Décio, ele também se formara na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e interessava-se tanto pela medicina como pela literatura. Rui Coelho, filho de um advogado de renome, e o mais novo do grupo, publicou seu primeiro trabalho — um longo ensaio sobre Proust — aos 21 anos, na revista *Clima*, que projetaria todos na cena cultural paulista, Gilda inclusive — a prima de segundo grau do “papa” do modernismo brasileiro, Mário de Andrade, e futura mulher de Antonio Candido. As afinidades que os uniram, decorrentes de suas origens sociais semelhantes, da vivência parecida que tiveram na infância e adolescência, do tipo de formação cultural que receberam de suas famílias e das escolas que frequentaram, foram reforçadas e sedimentadas ao longo do período em que cursaram a Faculdade de Filosofia. Para muitos deles, essa instituição

No entanto, foi ao teatro que destinou o seu mais duradouro empenho, participando ativamente das diversas faces da experiência teatral. Como dramaturgo e crítico de teatro, escreveu e publicou peças e críticas teatrais.⁴⁹ Dirigiu e montou espetáculos de sua própria autoria e de outros autores e, ainda, fundou um grupo de teatro amador e criou uma escola para atores.

Uma das primeiras realizações teatrais de Alfredo Mesquita, a encenação de *Noite de São Paulo*, em 1936, no Teatro Municipal de São Paulo, não revelou uma ruptura ou distância das características da produção do teatro cômico profissional predominante no Rio de Janeiro; a encenação sequer abandonou o uso do ponto. A esse respeito, a pesquisadora Heloísa Hirai Hecker analisou:

(...) ele ainda está muito mais perto de Procópio Ferreira do que da renovação do teatro, papel que iria desempenhar futuramente. Ele utiliza, por enquanto, uma cena de papel pintado, construída de acordo com os parâmetros de movimentação e de marcação vigentes no teatro de primeiro ator, até mesmo no que se refere à distribuição dos grupos e das massas humanas e ao uso do centro do palco e do proscênio.⁵⁰

O teatro profissional em São Paulo, entre o final do século XIX e início do século XX, produzia poucos espetáculos, segundo o sociólogo David José Lessa Mattos. Suas realizações geralmente seguiam “a tendência dominante nos palcos cariocas, na linha das comédias de costume e do teatro de revista”.⁵¹ Nesse período, o que predominava era o teatro realizado por grupos amadores surgidos nos bairros populares.⁵² As práticas teatrais estavam “diretamente relacionadas à presença maciça na cidade de grandes contingentes de trabalhadores europeus, principalmente italianos e espanhóis”. Assim, realizada “quase que

representou bem mais do que um espaço de profissionalização. Foi, antes de tudo, o centro irradiador que conformou o universo de sociabilidade do grupo. Ali construíram as relações pessoais, intelectuais, afetivas e, em alguns casos, amorosas, que marcariam para sempre suas vidas. Tais foram, por exemplo, os casos de Décio e Ruth de Almeida Prado e de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza”. PONTES, Heloisa. Cidades e intelectuais: os “nova-iorquinos” da *Partisan Review* e os “paulistas” de *Clima* entre 1930 e 1950. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 53, out. 2003, p. 37-38.

⁴⁹ No cenário teatral, Mesquita escreveu críticas teatrais publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo* e o livro *Notas para a história do teatro em São Paulo* (1937), além de inúmeras peças, como: *Noites de São Paulo* (1936), *A esperança da família* (1936), *Em família* (1937), *A grã-fina* (1938), *Casa assombrada* (1938) e *Dona Branca* (1938). Outras peças ainda foram escritas para encenações na EAD: *Um abrigo* (1952), *Mãe e filha* (1952), *O malentendido* (1959), *Luar pela janela* (1964), *Os pirâmidas* (1967).

⁵⁰ HECKER, Heloísa Hirai. *Alfredo Mesquita: teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960*. 2009. 94 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2009, p. 61.

⁵¹ MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002, p. 112.

⁵² Mattos se apoiou na pesquisa sobre o teatro operário em São Paulo realizada por Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima. Para conhecer este estudo, ver VARGAS, Maria Thereza (coord.). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/teatro.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

exclusivamente pelos imigrantes estrangeiros e por seus descendentes, desde cedo a arte do teatro e do espetáculo urbano adquire em São Paulo características eminentemente amadoras”, afirmou Mattos.⁵³

Não fazendo parte do entretenimento artístico e cultural das elites; mostrando-se incapaz de suplantar um certo provincianismo que predominava no meio sócio-cultural paulista, impossibilitado de formar companhias estáveis de artistas profissionais, desde os seus primórdios o espetáculo teatral paulista vai mesmo encontrar seu principal modo de expressão na atividade de uma série de grupos teatrais amadores, que atuavam junto a uma população formada basicamente de trabalhadores, confinada nos bairros populares. Desse modo, amadoristicamente, o teatro desenvolve-se seja integrado ao meio operário, como instrumento da ação do movimento social libertário de inspiração anarco-sindicalista; seja vinculado ao grosso da população imigrantes, como forma de recreação, de estreitamento da sociabilidade e de preservação das referências culturais europeias.⁵⁴

Considerando o amplo movimento teatral realizado pelos operários nesse período — um teatro amador de “caráter nitidamente político”⁵⁵ — perguntei se haveria algum fio a ligar essa experiência ao surgimento de grupos de teatro amador nos anos 1940, cuja expressividade e relevância influenciaram a direção do teatro profissional paulista. De acordo com Heloisa Pontes, nos anos 1940 os intelectuais paulistas estavam empenhados em promover a difusão cultural⁵⁶ e, no âmbito do teatro, tinham como referência as convenções estéticas que se assentavam na Europa, ligadas à primazia do texto dramático, ao papel do encenador, do trabalho do ator e da cenografia.

Em 1942, Alfredo Mesquita criou um grupo amador de teatro, o Grupo de Teatro Experimental (GTE). O lugar que a produção cultural e intelectual europeia, sobretudo francesa, ocupava na formação da elite brasileira eram balizas importantes na configuração o tipo ideal de teatro que se tinha no horizonte. Com a seleção de um repertório teatral centrado em obras consideradas da alta cultura, o GTE buscou oferecer um contraponto ao modo de produção teatral das companhias brasileiras as quais consideravam comerciais e não modernas. Suas encenações dos textos de Shakespeare, Molière, Alfred de Musset, Tennessee Williams — representantes das mais significativas criações da dramaturgia “universal” — eram pedagógicos na medida em que almejavam influenciar e formar os modos de apreciação estética do público a que destinava seus espetáculos.

⁵³ MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista*, op. cit., p. 113.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 114.

⁵⁵ VARGAS, Maria Thereza (org.). *Teatro operário na cidade de São Paulo*, op. cit., p. 13.

⁵⁶ PONTES, Heloisa. Cidades e intelectuais: os “nova-iorquinos” da *Partisan Review* e os “paulistas” de *Clima* entre 1930 e 1950, op. cit., p. 40.

Em 1943, Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Lourival Gomes Machado (1917-1967) fundaram o Grupo Universitário de Teatro (GUT), formado por estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Nesse mesmo ano, a trupe levou ao Teatro Municipal de São Paulo três peças de um ato, *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente; *Irmão das almas*, de Martins Pena e *Pequeno serviço em casa de casal*, de Mario Neme. Em 1945, estrearam no Teatro Municipal *Farsa de Inês Pereira e do escudeiro*, de Gil Vicente, e a peça *Amapá*, de Carlos Lacerda. Em 1947, realizaram o último espetáculo, *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh, texto traduzido por Antonio Candido.⁵⁷

Quando esteve na Europa, entre os anos de 1935 e 1937, Alfredo Mesquita realizou vários cursos de teatro. Estudou com o ator e diretor francês Louis Jouvet — discípulo de Jacques Copeau, diretor a quem Mesquita admirava declarando em muitos depoimentos que suas ideias lhe inspiravam.⁵⁸ Em 1941, Louis Jouvet e sua companhia deixaram a França durante a ocupação alemã, no contexto da Segunda Guerra, para realizarem uma turnê na América do Sul. A companhia estreou com grande sucesso no Rio de Janeiro, no dia 7 de julho de 1941, o espetáculo *A escola de mulheres*, de Molière. Durante esta primeira temporada, a companhia recebeu grande acolhida também em São Paulo e em outras cidades da América do Sul.⁵⁹

Marta Góes mostrou que apesar de Alfredo Mesquita ter grandes expectativas em relação aos seus ídolos do teatro francês, a temporada pela Europa durante a qual participou de seminários na Sorbonne e no Collège de France e de cursos oferecidos por Jouvet e por Gaston Baty, foram de certo modo decepcionantes. Foi a formação geral, asseverou Góes, que lhe ofereceu base segura para colocar em funcionamento a escola de ator planejada: o ambiente familiar, incentivador da “boa literatura”; as lições do professor Robert Garric, “no curso de letras da recém-fundada Faculdade de Filosofia”, permitindo-lhe aprofundar seus

⁵⁷ Sobre o GUT, sugiro a leitura do texto “50 anos do Grupo Universitário de Teatro”, de Mirian Lifchitz Moreira Leite, no qual rememora a sua participação no grupo, revelando aspectos importante para a recomposição de uma história do teatro amador paulista nos anos 1940. Cf. *Revista USP*, São Paulo, n. 18, p. 170-175, 30 ago. 1993. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26013>>. Acesso em: 8 set. 2020.

⁵⁸ O ator, diretor e crítico literário francês Jacques Copeau (1879-1949) fundou em 1913, em Paris, o Teatro Vieux-Colombier, onde manteve uma escola para formação de atores. Segundo o estudioso Jean-Jacques Roubine, Copeau havia se dedicado a “renovar a arte da representação, embora sempre proclamando a eminente superioridade do texto sobre todos os outros componentes do teatro” (p. 142). Copeau recomendava “a eliminação de toda maquinaria, de todo ilusionismo cenográfico”, destacou Roubine, para que o teatro fosse o “domínio” da “arte do ator” (p. 184). Cf. ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 142.

⁵⁹ PONTES, Heloisa. Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Morineau. *Pro-Posições*, Campinas, v. 17, n. 3, set./dez. 2006, p. 103.

conhecimentos sobre a história e a literatura francesa; além do seu autodidatismo no campo do teatro.⁶⁰

Analisando as influências do teatro francês nos projetos culturais da elite paulista, Pontes afirmou que houve não só por parte desses intelectuais a eleição da cultura francesa como modelo a ser seguido, mas que, da Europa, o governo da ocupação e, mais tarde, o da resistência francesa, viam no patrocínio à companhia de Jouvet uma espécie de política cultural para promover a difusão da cultura francesa em outros países.

Ao patrocinar a companhia de Jouvet, o governo de Vichy esperava fazer dela uma espécie de mensageiro, a provar em alto e bom som que a cultura francesa clássica continuava viva e poderosa. E ainda que não se possa atribuir a Jouvet a pecha de colaboracionista, ele serviu a Vichy. Antes de tudo, porque os integrantes de qualquer turnê no exterior, além de serem objeto de atenção das elites locais e demonstrações oficiais e mundanas, são “explícita ou implicitamente, os embaixadores do pensamento e da arte nacional”. Mas também serviu a Vichy por proporcionar à política cultural da ocupação alemã um álibi benfazejo de que se estaria preservando o “rayonnement” da cultura francesa no mundo.

(...)

Membros dos comitês de Resistência no continente logo se deram conta de que o objetivo central de Jouvet era assegurar a existência do teatro francês livre de ingerências extra-artísticas.⁶¹

Décio de Almeida Prado, em carta escrita para Cacilda Becker⁶² — atriz que atuou nos três primeiros espetáculos do GUT — em janeiro de 1949, ofereceu um registro de crítica cultural a respeito das ideias centrais que envolviam a intervenção no teatro a partir do movimento mais amplo protagonizado por sua geração, sobretudo no interior do círculo dos intelectuais da revista *Clima*, do qual Alfredo Mesquita também se aproximou quando cursou disciplinas no curso de letras da Faculdade de Filosofia.

Pois, agora, é esse mesmo ambiente que começa a se modificar. Ainda é cedo para considerarmos definitivas algumas poucas conquistas. Mas a presença, rica de ensinamento e estímulo, de vários atores e encenadores europeus entre nós, o número de atores novos que surgem e se firmam dia a dia, a frequência e o entusiasmo dos grupos amadores, a atenção apaixonada da imprensa, dos escritores, e até do público, desperto finalmente para o teatro, tudo parece indicar que estamos de fato no início de um grande movimento, cuja expansão ninguém pode prever até onde chegará. O jovem ator já não entra mais no palco, como outrora, só e desamparado. Há mestres

⁶⁰ GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita*, op. cit., p. 180-181.

⁶¹ PONTES, Heloisa. Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Morineau, op. cit., p. 103

⁶² Cacilda Becker (1921-1969) começou sua carreira no teatro amador no Rio de Janeiro, em 1941. Em 1943, quando veio para São Paulo, participou das três primeiras montagens no GUT, antes de ser contratada como atriz profissional pelo TBC.

para orientá-lo, há um público entusiasta para estimulá-lo, e até algumas escolas dramáticas, realmente dignas desse nome, começam a despontar.⁶³

Rememorando, em 1998, o ambiente daqueles anos, Décio de Almeida Prado retomou a narrativa do projeto modernizador ao qual pertencera, reforçando a sua visão acerca do descompasso teatral brasileiro daquela época e do papel assumido por seu grupo na transformação estética tendo o modelo francês como importante referência.

O teatro constituía-se, neste sentido, no terreno mais fértil porque o menos explorado. Em termos modernos, tudo nele estava por fazer. Tive a sorte de pertencer à geração que efetuou essa mudança, trazendo o palco nacional para o século XX, ele que nada fizera senão remoer os últimos restos do século XIX, tendo como modelos a comédia de costumes e a peça de tese. Saudei nas páginas de *Clima*, entre 1941 e 1944, as temporadas realizadas por Louis Jouvet, considerado por muitos o maior homem de teatro francês surgido entre as duas Grandes Guerras. Discípulo de Jacques Copeau, tornou-se por sua vez, durante muitos anos, o meu mestre em teoria teatral. Víamos no Brasil, pela primeira vez em toda a sua plenitude, essa coisa essencialmente moderna e um tanto misteriosa que chamávamos de *mise-en-scène*, antes de traduzi-la por encenação.⁶⁴

O projeto modernizador de teatro do qual a EAD era uma das representantes se expressava na própria organização curricular, cuja estrutura tinha em vista “elevar o padrão cultural do ator brasileiro”,⁶⁵ por meio do ensino das grandes obras teatrais da tradição ocidental. José Renato e muitos outros atores do Teatro de Arena⁶⁶ que estudaram na escola tiveram acesso a esta formação cultural, além do ensino a respeito dos fundamentos técnicos (preparação vocal e corporal) e a realização de um intenso trabalho interpretativo. Coursaram variadas matérias que compunham o currículo da EAD, como: “história do teatro, drama e comédia (interpretação), imitação vocal, mímica e francês”. Havia também aulas de língua portuguesa, durante as quais estudavam “interpretação de texto, redação e exercício de linguagem dialogada, além de regras gramaticais e estudos sobre as estruturas dos versos”. Na disciplina História do Teatro — centrada na história do teatro universal — estudavam o teatro greco-romano, clássico francês, elisabetano, bem como o teatro contemporâneo, através de leituras e análises aprofundadas “dos principais textos de cada período histórico”.⁶⁷

⁶³ PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 78.

⁶⁴ PRADO, Décio de Almeida. O “Clima” de uma época... *Teoria e debate*, n. 39, 1998. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/1998/10/01/o-clima-de-uma-epoca>>. Acesso em: 05 set. 2020. (Grifo do autor).

⁶⁵ GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita*, op. cit., p. 182.

⁶⁶ Muitos ex-estudantes formados pela EAD atuaram depois no Teatro de Arena, como: José Monah Delacy, Geraldo Matheus, Jorge Fischer, Floramary Pinheiro, Emilio Fontana, Nelson Xavier, Xandó Batista, Myriam Muniz, Sílvio Zilber, Vanya Sant’Anna.

⁶⁷ SILVA, Armando Sérgio da. Um novo ator para um teatro novo. In: *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1988, p. 60-61.

Por um período, de 1948 a 1952, a EAD ocupou o segundo andar do prédio que abrigava o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).⁶⁸ Desde o começo, suas trajetórias estiveram entrelaçadas. Franco Zampari, o empresário italiano vindo para o Brasil em 1920, havia idealizado um teatro voltado para as encenações dos grupos de teatro amador, fundando o TBC em 1948. Ao refletir sobre as relações entre a industrialização e a constituição das instituições culturais da cidade de São Paulo, a socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda procurou distinguir as diferentes formas pelas quais os imigrantes como financiadores das artes atuaram no período entreguerras e no pós-guerra.

Se os anos de 1920 e 1930 caracterizam-se, de modo geral, pela busca de formas expressivas próprias, o período pós-guerra, em São Paulo, será marcado pelo fortalecimento institucional, pelo mecenato cultural. A participação de estrangeiros, como a do engenheiro Franco Zampari, mas não apenas na realização e implementação, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), expõe a nova face assumida pelo mecenato cultural em São Paulo. Zampari levou para a organização do novo teatro os princípios da ação empresarial.⁶⁹

Desde a inauguração da EAD houve uma circulação de ideias e experiências geradas pelo contato entre os estudantes e os atores e diretores do TBC. José Renato e os demais alunos da primeira turma tiveram Cacilda Becker como professora de interpretação por alguns meses, antes de ser contratada pelo TBC como atriz profissional. Os alunos da EAD eram incentivados a assistirem aos espetáculos do TBC, para os quais o próprio Alfredo Mesquita conseguia os convites.⁷⁰ Assim, tinham a oportunidade de observar e acompanhar de perto o trabalho teatral realizado no TBC, ou eventualmente lá fazer pequenas atuações, como lembrou José Renato:

Quando o TBC foi inaugurado, a gente se portava como moscas em cima do doce. Participamos como figurantes de muitas peças, começando na primeira que Celi encenou no TBC, *Nick Bar (The Time of Your Life)*, de William Saroyan), quando usou alunos como figurantes. Depois dirigiu *Seis Personagens*, de Pirandello, na qual fomos figurantes, Xandó, eu, Leonardo e outros.⁷¹

⁶⁸ A escola funcionou por seis meses no porão do Externato Elvira Brandão, na Alameda Jaú, bairro paulistano dos Jardins; depois, de 1948 até 1952, no prédio do TBC, na Rua Major Diogo, no bairro do Bixiga; e de 1952 a 1968, funcionou no casarão, onde hoje é a Pinacoteca do Estado, na Avenida Tiradentes, no bairro de Higienópolis; por fim, a escola foi incorporada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde se encontra atualmente.

⁶⁹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. *Tempo Social*, São Paulo, v. 17, n. 1, jun. 2005, p. 143.

⁷⁰ GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita*, op. cit., p. 62.

⁷¹ RENATO, José. Depoimento. In: BASBAUM, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 34.

Diversos diretores estrangeiros⁷² vieram para o Brasil durante a década de 1940 fugindo da Segunda Guerra Mundial. Muitos trabalharam no TBC e alguns, em momentos distintos, foram também professores na EDA como o polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978) e os italianos Alberto D'Aversa (1920-1969), Ruggero Jaccobi (1920-1981) e Gianni Ratto (1916-2005). Ao assumirem essa função exclusivamente pedagógica ofereceram aos estudantes ensinamentos baseados em experiências artísticas organizadas como conteúdo teórico-prático acerca de concepções de direção, interpretação e cenografia. Efetivamente se criou um espaço institucional para intercambiar conhecimentos entre profissionais, artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros, cujos saberes e práticas os diretores tinham conquistados em escolas, universidades e companhias teatrais europeias.

Segundo Armando Sérgio da Silva, o contexto de surgimento da EAD se deu na esteira de um conjunto de ações localizadas, mas relacionadas, que foram mobilizadas pelos grupos de teatro amador do Rio de Janeiro⁷³ e São Paulo durante os últimos dez anos em favor da renovação do teatro profissional. Considerou que a criação da EAD, em 1948, por Alfredo Mesquita, uma instituição educativa totalmente dedicada ao trabalho do ator, se somava às reações de descontentamento dos amadores em relação ao “teatro profissional de comédia”, representado principalmente pelas companhias de Procópio Ferreira, de Dulcina-Odilon e a de Jaime Costa. Silva registrou que as críticas se dirigiam principalmente: ao trabalho empreendido para alcançar o sucesso comercial, que além de exigir dessas companhias um repertório ligeiro, para o qual um ensaiador promovia poucos e apressados ensaios, adotavam uma rígida hierarquia entre os atores produzindo espetáculos nos quais o ator principal marcava a sua função ocupando exclusivamente a área central do palco onde interpretava o personagem em que havia se especializado, e cujas características lhe conferiam enorme popularidade junto ao público. Falar bem o texto — e não necessariamente o trabalho de expressão corporal — era o que dava mostras da habilidade interpretativa, para o que o ator contava com apoio do ponto (profissional ocultado do público que ditava em voz

⁷² Outros diretores estrangeiros também trabalharam no TBC: os italianos Adolfo Celi (1922-1986), Flaminio Bollini Cerri (1924-1978) e Luciano Salce (1922-1989), e o belga Maurice Veneau (1926-2007).

⁷³ A prática do teatro amador no Brasil, segundo Maria Thereza Vargas, existiu desde o início da colonização e permaneceu como longa tradição sob variadas formas por todo o país. Mas, tornou-se um movimento organizado somente no final dos anos de 1930. Os principais grupos representantes desse movimento se formaram no Rio de Janeiro, e mantiveram intensa atividade por toda a década de 40, sendo os principais: o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), criado em 1938 e liderado pelo diplomata Paschoal Carlos Magno; o Teatro Universitário, fundado em 1939 por Jerusa Camões e Mário Brasini; e Os Comediantes, criado em 1938 por Jorge de Castro, Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa e Luiza Barreto Leite, logo seguidos por Agostinho Olavo, Gustavo Dória e Adacto Filho. VARGAS, Maria Thereza. Teatro amador. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006, p. 22-29.

baixa o texto para o ator). Desse modo, o trabalho do ator dirigido excessivamente para a improvisação, sobretudo para cativar o público, durante o processo de construção da personagem, era apoiado quase que exclusivamente pelos traços característicos da sua própria personalidade.

Para Silva, decididamente, os amadores do Rio de Janeiro e de São Paulo se inspiravam nas propostas de renovação teatral do francês Jacques Copeau contra o teatro de *boulevard*. Copeau tinha sólida formação literária e, por isso, pensava “o teatro como uma arte essencialmente cultural, contrapondo-o à cena ligeira e comercial que dominava os palcos franceses da época.”⁷⁴ Os grupos amadores encontravam afinidades. Eles defendiam e procuravam realizar encenações pautadas em princípios considerados modernizadores do teatro brasileiro, como a “valorização cênica do texto dramático, um teatro de equipe orientado por um diretor que deveria proporcionar a harmonia do espetáculo, valorizando também as artes do cenógrafo e do figurinista”.⁷⁵

Segundo Silva, Alfredo Mesquita também baseou-se em metodologias e características estruturais da escola francesa de Copeau para elaboração e implementação do projeto de formação do ator na EAD, assimilando “basicamente, quase a totalidade das ideias do renovador da cena francesa”.⁷⁶ Observando o contexto do seu surgimento, interpretou que o advento da escola criada pelas mãos de Alfredo Mesquita fez surgir um novo ator brasileiro. Assim, identificou as características do “velho teatro”, o bloco dos descontentes e suas afinidades em torno de um projeto de renovação teatral, para defender a tese de que, com a criação da escola, Alfredo Mesquita não pretendia simplesmente formar o ator, mas formar um “novo ator para um teatro novo”.⁷⁷ A jornalista Marta Góes, ao recompor a história de vida de Alfredo Mesquita, considerou que a EAD foi “a sua vocação definitiva, seu lugar na vida”. Através da escola, afirmou, ele desejava “transformar o teatro numa arte tão nobre quanto a música ou a literatura, e seus artistas em gente tão respeitável quanto os doutores da USP que sua família admirava”.⁷⁸

A agência de Alfredo Mesquita na formação do ator e para a história do ator no Brasil são temas que participam de disputas travadas em torno das memórias construídas e preservadas a respeito do teatro brasileiro. Muitos defendem em suas bandeiras, que essa geração de intelectuais dos anos 1940 se contrapôs às formas do “velho teatro” — um teatro

⁷⁴ SILVA, Armando Sérgio da. Um novo ator para um teatro novo, op. cit., p. 31.

⁷⁵ Idem, ibidem, p. 34.

⁷⁶ Idem, ibidem, p. 33.

⁷⁷ Cf. Idem, ibidem, p. 19-39.

⁷⁸ GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita*, op. cit., p. 39.

comercial, menor, de pouco valor. Diante disso, considero importante perguntar: ao ordenar o teatro moderno paulista dentro do quadro de influências da experiência cultural europeia, de que maneira os intelectuais dialogaram ou não com a tradição do teatro político europeu, que aqui inspirou e movimentou o teatro operário paulista surgido no final do século XIX, e ainda pulsante nas primeiras décadas do século XX?

O teatro amador desenvolvido no meio operário era composto praticamente por imigrantes, e inspirado nas “ideias socialistas e o pensamento anarquistas, que tão fortemente influenciaram os movimentos sociais europeus na segunda metade do século XIX”.⁷⁹ As suas práticas eram um importante meio “de divulgação dos ideais libertários, de fortalecimento da unidade operária, e também, como fator de educação, formação moral e emancipação intelectual dos trabalhadores”.⁸⁰ Desse modo, o teatro operário paulista, como dito anteriormente por Mattos, cumpria vários papéis junto aos trabalhadores, o de “recreação”, o de “estreitamento da sociabilidade”, mas, também o de “preservação das referências culturais europeias”.

Entretanto, em pleno “Estado Novo”,⁸¹ o tipo de teatro que a elite paulista começava a incentivar deixaria para trás as ligações com a política. Diante da tarefa de inventar uma tradição cultural que tivesse correspondência com as aspirações e valores da crescente classe média paulista, mas sem poder contar com a tradição do teatro cômico e da revista nos mesmos moldes daquele realizado no Rio de Janeiro, os intelectuais paulistas talvez tenham incorporados das formas de organização do teatro operário popular, as práticas do amadorismo. Assim, os grupos de teatro amador surgidos nos anos 1940, o GTE e o GUT, e, depois, o TBC — que surgira especialmente como espaço teatral para as encenações dos grupos amadores — incorporaram a tarefa de oferecer “recreação”, “estreitamento da sociabilidade” e a “preservação das referências culturais europeias”, porém, agora dirigidas às elites paulistas. Assim, capitalizaram esforços para inventar uma conciliação do gosto estético, não apenas para as elites cafeeira e industrial urbanizadas, mas também para a classe

⁷⁹ MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista*, op. cit., p. 114.

⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 115.

⁸¹ Sobre a produção literária dos operários durante a ditadura do governo de Getúlio Vargas, ver o interessante estudo de PARANHOS, Kátia Rodrigues. Engajamento às avessas: teatro e representações do mundo do trabalho no “Estado Novo”. *ArtCultura*, Uberlândia, MG, v. 11, n. 19, p. 109-117, jul.-dez, 2009. A historiadora ao analisar algumas dessas criações, inclusive da comédia de três atos *Julho, 10!*, afirmou que as diretrizes dadas pelo “Estado Novo” à essa produção assumiu a forma de um “‘engajamento às avessas’, ou seja, alinhado com a lógica do capital” (p. 113). No entanto, “apesar da condenação e da tentativa de ocultação das lutas dos trabalhadores, essa operação não deixa de conter a revelação da lembrança dessas mesmas lutas, ou melhor dizendo, representações do mundo do trabalho e do movimento operário” (p. 117).

média, que financiada pela elite industrial, e sob seu próprio comando forjou o que chamou de “modernização do teatro brasileiro”.

1.2 O ator no palco arena

A relação entre palco e plateia característica do “espaço cênico definido por uma área central de representação que tem à sua volta o público” é “antiquíssima”. Existia bem antes do palco italiano e remonta ao teatro grego na antiguidade clássica. No Brasil, o palco arena foi adotado “pelo teatro religioso do século XVI, que situava algumas cenas nos adros das igrejas”. Assim, esta forma permaneceu ligada às práticas culturais e religiosas populares, “dos folguedos populares apresentados ao ar livre e por alguns circos-teatro, que utilizam o picadeiro para apresentar comédias”.⁸²

José Renato Pécora experimentou as potencialidades do palco arena, quando ainda era aluno da EAD, montando com seus colegas de curso a peça *Demorado adeus*, de Tennessee Williams. Esta experiência, foi muitas vezes lembrada como tendo sido possível graças a orientação do professor da disciplina de História do Teatro, Décio de Almeida Prado, que lhe falou do *Theatre in the round*, de Margo Jones, livro no qual a diretora em Dallas, nos Estados Unidos, relatou suas experiências a respeito do palco arena.

Terminamos o curso em 1950 e foi durante esse ano que tivemos a primeira experiência de arena, dentro da escola. Décio de Almeida Prado havia me emprestado um livro sobre teatro de arena, de uma diretora norte-americana, Margo Jones, e eu achava que podia experimentar a ideia numa sala de aula. O teste foi com uma peça de Tennessee Williams, *Demorado adeus* (*The long goodbye*), tradução da Esther Mesquita, com Monah Delacy, Geraldo Mateus, namorado dela, (também aluno da escola, e que se revelou uma pessoa importante para todos nós), Armando Pascoal, Odilon Nogueira, enfim, vários jovens começando uma experiência que se revelaria fascinante e vital para nosso grupo. Esse espetáculo, que montamos dentro de uma sala, ampliou-se aos poucos e nos engajou a todos na paixão do teatro. É claro que o espetáculo não se livrou totalmente dos problemas do teatro convencional; ainda utilizamos algumas molduras de madeira como portas e janelas penduradas no teto, à guisa de cenografia; só mais tarde nos livramos disso.⁸³

⁸² FRAGA, Eudinyr; LIMA, Mariangela Alves de. Teatro de Arena. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 35.

⁸³ RENATO, José. In: BASBAUM, Hersch. *José Renato*, op. cit., p. 35-36.

No dia 11 de abril de 1953, José Renato estreou com sua companhia de teatro — a Companhia Teatro de Arena⁸⁴ — o espetáculo *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Ele liderava o grupo teatral composto por jovens atores iniciantes, como Monah Delacy, Sérgio Sampaio, Emílio Fontana — colegas da EAD — além de Sergio Britto, John Hebert e Eva Wilma.

José Renato tinha em mente garantir a viabilidade financeira de uma companhia teatral profissional. Centrado nos efeitos de luz e na atuação do ator, o palco arena, segundo Lima, não exigia cenários ilusionistas e facilitava o deslocamento da encenação para outros espaços, o que possibilitou ao grupo se apresentar em uma fábrica, em um colégio e em clubes, atingindo dessa forma itinerante um público diferente daquele que habitualmente frequentava salas teatrais como a do Teatro Brasileiro de Comédia.⁸⁵ Ir em busca de espectadores distintos daqueles que frequentavam as outras companhias existentes, mas também disputar com elas uma fatia desse público fazia parte das estratégias de sobrevivência do grupo. A aura de novidade que envolvia o Teatro de Arena era bem explorada e ajudava a projetar a companhia no cenário teatral paulistano.

Embora o Teatro de Arena tenha apresentado inicialmente a proposta distinta de levar o espetáculo a um novo público, que até então não frequentava o teatro, a partir de 1955, quando inaugurou sua sede própria, o modo de produção teatral se mostrava semelhante em muitos aspectos aos das companhias já estabelecidas, observou Lima. Como “teatro estável”, todas realizavam o “recrutamento de público”, tinham interesse pela “consolidação de uma experiência e menos pelas aventuras experimentais”⁸⁶.

O teatro em arena trazia inúmeras implicações para o trabalho do ator. John Herbert,⁸⁷ um dos atores que participou juntamente com José Renato da fundação do Arena, descreveu essa primeira configuração: o palco ficava no centro da sala, “com as cadeiras em

⁸⁴ Sob a direção de José Renato Pécora, e sem sede própria, a Companhia encenou nestes dois primeiros anos (1953 e 1954), os seguintes espetáculos: *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, as peças: *O demorado adeus*, de Tennessee Williams; *Judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena e *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard. Sobre os primórdios do Teatro de Arena, cf. LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias. *Dionysos*. Teatro de Arena. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/SNT, n. 24, p. 31-33, out. 1978.

⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 31-33.

⁸⁶ LIMA, Mariângela Alves de. Ator. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de Lima (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 36.

⁸⁷ John Herbert (1929-2011) não tinha muita experiência quando começou sua carreira no Teatro de Arena. Disse, em depoimento a Neusa Barbosa, que participou de um curso para atores no Centro de Estudos Cinematográficos para Formação de Atores e Técnicos de Cinema, orientado por Ruggero Jacobbi, e do qual José Renato também era professor. Em 1953, integrou o primeiro elenco da companhia, atuando no seu primeiro espetáculo *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, dirigida por José Renato. Cf. HERBERT, John. Depoimento. In: BARBOSA, Neusa. *John Herbert: um gentleman no palco e na vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

volta, e se prestava para a proposta de teatro de arena”.⁸⁸ Lima registrou que o palco — “um praticável elevando ligeiramente o plano do solo, com o objetivo de ampliar a visibilidade”⁸⁹ — era o principal elemento inovador em relação ao palco italiano presente na arquitetura da maioria dos teatros brasileiros.

John Herbert contou sobre a turnê que fizeram apresentando a peça *Uma mulher e dois palhaços*, de Marcel Achard, dirigida por José Renato:

Com essa peça, fizemos uma primeira tentativa de uma turnê pelo Brasil, com uma companhia. Montamos o espetáculo em São José dos Campos, na Escola Preparatória de Aviação. Depois viajamos para o Rio de Janeiro, no Ministério da Cultura, naquele prédio lindo, projetado pelo Oscar Niemeyer. Montamos a peça também em clubes e até no Palácio do Catete, a pedido do presidente da República, que na época era o Café Filho. Apresentamos o espetáculo para ele e vários ministros, numa das salas do Palácio.⁹⁰

Em 1955, o grupo inaugurou a sua sede própria em um prédio localizado na Rua Theodoro Baima, 94, que impressionava pelo exíguo espaço de 150 lugares, no centro do qual situava um pequeno palco arena, de 3 x 4 metros.

Com essa arquitetura teatral, o palco circular propiciava áreas de avanço da ação cênica em direção à plateia, e permitia ao público acesso mais igualitário à cena. Segundo Lima, o Teatro de Arena “transfere o espaço de representação para o centro da casa de espetáculos. Avança em direção ao público e coloca a cena no mesmo nível de altura do espectador, no mesmo foco de um olhar ‘normal’”. Ela observou que a ideia era “quebrar a caixa geométrica e treinar os atores em novas relações espaciais”.⁹¹

Flávio Império, arquiteto, cenógrafo e artista plástico — realizador de inúmeros trabalhos de cenografia e figurinos para o Arena — traduziu com desenhos de planta baixa as transformações pelas quais passou o teatro, desde a adaptação do prédio até as sucessivas reformas do palco. O desenho arquitetônico feito por ele mostra a primeira forma do palco, todo circundado pela plateia. De acordo com sua descrição, depois de várias reformas, o palco foi ampliado e, tomou consecutivamente, um pouco do espaço de uma das faixas da plateia. Ao fim, a sala transformou-se num palco semicircular.

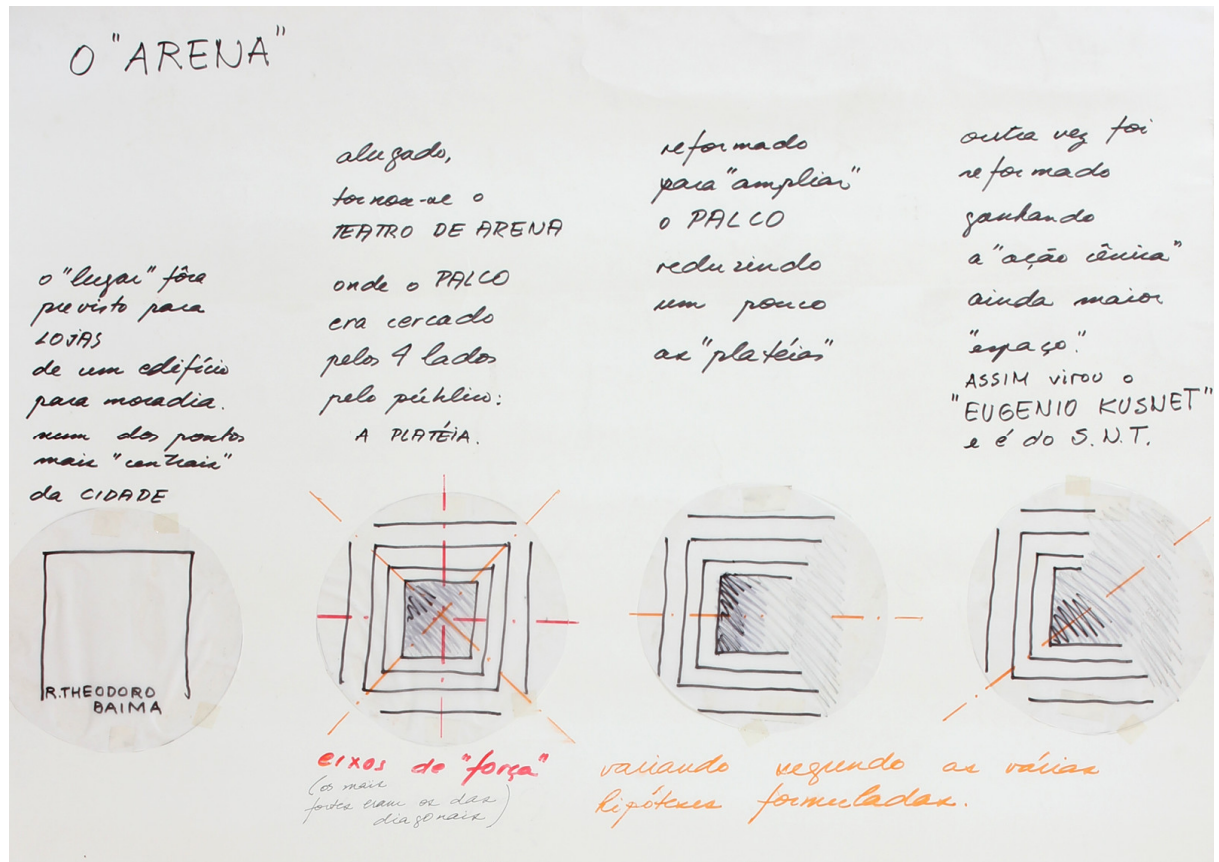
⁸⁸ HERBERT, John apud BARBOSA, Neusa. *John Herbert*, op. cit., p. 36.

⁸⁹ LIMA, Mariângela Alves de. *História das ideias*, op. cit., p. 33.

⁹⁰ HERBERT, John apud BARBOSA, Neusa. *John Herbert*, op. cit., p. 37-38.

⁹¹ LIMA, Mariângela Alves de. *História das ideias*, op. cit., p. 31.

FIGURA 1: As reformas do palco do Teatro de Arena de São Paulo.



O "lugar" fora previsto para LOJAS de um edifício para moradia, num dos pontos mais "centrais" da CIDADE. Alugado, tornou-se o TEATRO DE ARENA onde o PALCO era cercado pelos 4 lados pelo público: A PLATÉIA.

Reformado para "ampliar" o PALCO reduzindo um pouco as "platéias".

Outra vez foi reformado ganhando a "ação cênica" ainda mais "espaço". Assim, virou o "EUGÊNIO KUSNET" e é do S.N.T.

IMPÉRIO, Flávio. *O "Arena"*. Exposição Rever Espaços, 1983. Fonte: Acervo Flávio Império.⁹²

Flávio Império demarcou no desenho os "eixos de 'força'" do palco arena, demonstrando que seu primeiro formato, completamente rodeado pelo público, possibilitava ao público uma recepção mais ampla e significativa da ação cênica, principalmente por oferecer pontos de vistas múltiplos, diferente do ponto de vista permitido pelo palco italiano. Nesse estudo do espaço teatral, Flávio Império registrou a hipótese de que o avanço do espaço da ação cênica, através da diminuição da área do palco do tipo arena, está inversamente relacionado à leitura anti-ilusionista do espetáculo pelo espectador, pois diminui os "eixos de força" do palco, ou seja, reduz a extensão do campo de visão do espectador.

⁹² IMPÉRIO, Flávio. *O "Arena"*. Descrição das reformas do palco. Exposição Rever Espaços, 1983. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Considerando todos estes aspectos, o palco arena traria diversas implicações para a condução do diretor, para a construção dos cenários, para os espectadores e, sobretudo, para o desempenho dos atores, sobre o qual recaia mais responsabilidade “do que sobre os aparatos cênicos”, como bem acentuou Lima.⁹³

John Herbert participou do primeiro elenco do Arena. Era inexperiente, e o palco arena adotado pela companhia teatral oferecia ainda mais dificuldades a sua iniciação como ator: “não era nada fácil atuar nessas condições, especialmente para mim, que não tinha muita experiência. Os espectadores na primeira fila estavam a um metro de você e por todos os lados. Era um exercício e tanto de palco”.⁹⁴

O ator e diretor Sérgio Britto,⁹⁵ ao rememorar a sua experiência nesse palco — localizado a uma pequena distância do público —, revelou que a sua principal peculiaridade consistia no excessivo intimismo: “Você está num teatro que é praticamente intimista pois o público está tão perto de você que te cerca por todos os lados. (...) É um intimismo absoluto”.⁹⁶ No trabalho de direção, Sergio Britto recordou-se dos desafios lançados aos atores. Precisaram encontrar soluções criativas em relação à sua posição no palco, ao volume e a projeção da voz:

Então o ator tem que dosar uma coisa muito forte que é a sua energia e seu volume de voz. Parece que não é problema, mas é! Porque você tem que se habituar a falar com toda a energia que você possa sem deixar a tua voz crescer muito. Não pode gritar na cara das pessoas. A projeção tem que ser feita de outra maneira.

A direção tem que pensar que um ator não pode ficar muito tempo virado de costas para o mesmo público porque, daqui a pouco, aquele público que é enjoado, quer ver a cara daquele ator. Então tem que ter uma *esperta* movimentação para botar alguém de costas, alguém de frente... aquela mesma pessoa de costas e de frente... de lado ou do outro lado. Sempre variar! O diretor tem que ter essa preocupação. Porque, de repente, se marcar só pela lógica e pela cenografia — pelo espaço cênico no caso — pela cenografia, o cara vai botar um ator de costas para metade da plateia toda a

⁹³ LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias, op. cit., p. 31.

⁹⁴ HERBERT, John apud BARBOSA, Neusa. *John Herbert*, op. cit., p. 36-37.

⁹⁵ As primeiras experiências de Sérgio Britto (1923-2011) foram no teatro amador em interpretações de personagens shakespearianos. Fundou em 1949 o Teatro dos Doze, do qual Ruggero Jacobbi também atuou como diretor. Participou como ator da companhia Teatro popular de Arte, da atriz Maria Della Costa, e também como diretor em outros espetáculos do teatro paulista. Participou do primeiro elenco profissional do Teatro de Arena, estreando em 1953, a peça *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens. Nesse mesmo ano, dirigiu *Judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena. Em 1954, atuou como ator na peça *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, quando saiu do grupo e foi substituído por Jorge Fischer Junior, ex-aluno da EAD. Cf. Sergio Britto. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa15783/sergio-britto>>. Acesso em: 21 jul. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

⁹⁶ BRITTO, Sérgio. Interview de Sérgio Britto (Rio, août 1986). In: ROUX, Richard. *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953–1977) – Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991, p. 549.

peça. Não pode haver um ator que sente numa cadeira e fique a peça inteira sentado.⁹⁷

Os atores também eram constantemente provocados por situações imprevistas que aconteciam durante os espetáculos e terminavam por desenvolver habilidades bem diferentes de um tipo de atuação comum no palco italiano.

Segundo José Renato, o ator tinha “que ter presença de espírito suficiente para tentar driblar”⁹⁸ eventuais esquecimentos, problemas técnicos e até a queda de algum adereço postíço, pois o público acompanhava de muito perto qualquer deslize. Relembrando tais percalços, José Renato reconheceu que “o ator em arena tem que estar muito melhor preparado para o seu *métier*, para o seu personagem do que em palco normal”.⁹⁹

Com o tempo, ele foi compreendendo melhor os efeitos do espaço cênico no trabalho do ator. Havia uma nova exigência, “muito mais responsabilidade” por parte do ator, avaliou. Ao expor a personagem em um palco despojado de cenários, sem o auxílio do ponto, o ator se envolvia mais profundamente com as ideias que ele e o autor queriam transmitir ao espectador:

Então, pouco a pouco, fomos achando que essa pequena descoberta propiciava ao ator muito mais aprofundamento, muito mais responsabilidade, porque os fundamentos que ele necessita para conhecer os seus personagens, a análise que ele tem que fazer dos seus personagens, do texto que lhe cabe, é muito maior do que no palco normal. No palco normal existe sempre a irresponsabilidade da distância, a irresponsabilidade dos bastidores, da coxia, do ponto. Enfim, mil recursos que nesse espaço o ator não tem. Nesse espaço, ele só conta com sua criatividade, sua emoção, com sua capacidade de transmitir uma ideia. E pelo fato de haver um teatro despojado sendo praticado, verificamos também que as ideias que o autor queria transmitir através do seu texto eram de maneira muito mais profunda transmitida (...).¹⁰⁰

De maneira anedótica, José Renato contou sobre algumas situações nas quais o público fora incluído diretamente na cena pelo ator, enquanto este buscava soluções para problemas técnicos inesperados.

Era muito interessante. (...) houve problemas, muitas vezes, em que a um ator falhava algum isqueiro... O público emprestava, participava... Havia uma participação muito intensa no sentido de que a pessoa não queria que a coisa demorasse ou se interrompesse. Então auxiliava oferecendo o isqueiro. (...)

⁹⁷ BRITTO, Sérgio. Interview de Sérgio Britto (Rio, août 1986). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 549.

⁹⁸ RENATO, José. Interview de José Renato (Rio, août 1986). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 640.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 640-641.

¹⁰⁰ RENATO, José. Depoimento. In: *Arena conta Arena: 50 anos*. Direção Tatiana Lohman, Sergio Roizemblit e Isabel Teixeira. São Paulo: Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, 2004. 1 CD (26 min.), son., color. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=lqWwxydp2OI](https://www.youtube.com/watch?v=lqWwxydp2OI)>. Acesso em: 30 mai. 2018.

Houve momentos, também, em que tinha uma vitrola que devia funcionar. Tinha que funcionar em cena, não podia funcionar dublada, lá fora. Tinha que funcionar em cena e... houve momentos... em que engripava a vitrola, às vezes, em cena... Então, houve momentos em que o ator conversava com o espectador enquanto consertava a vitrola, improvisava... E numa conversa assim, conversando sobre esses problemas de ser uma coisa barata [risos] até que consertava a vitrola. E obtinha a opinião do espectador, inclusive, sobre esses acontecimentos... se, por acaso, ele não tinha sido vítima de um malogro, assim, de uma loja [risos] até que a coisa voltava a funcionar e entrava nos eixos.¹⁰¹

Curiosamente, o público também introduzia novas maneira de interagir com o palco e de observar os atores. Sobre isso, José Renato descreveu aspectos reveladores sobre a recepção de espetáculos do Arena:

(...) a impressão que eu tinha é que realmente o público ficava fascinado e preso muito mais atentamente do que fica em teatro normal. A impressão que a gente tinha é que... de repente as pessoas estavam assistindo como se olhassem, curiosas, um acontecimento que estavam vivenciando e presenciando... como se estivessem olhando na casa do vizinho, de repente abrindo uma janela, olhando pelo buraco da fechadura.¹⁰²

Boal avaliou que José Renato, com o palco arena, não só inaugurou uma “forma barata de se fazer teatro”, mas “introduziu espetáculos em que os atores eram valorizados ao extremo. A arena não permitia truques, não dissimulava: atores tinham que se apoiar uns aos outros.”¹⁰³

O palco disposto a uma pequena distância do público exigia do ator uma determinada *performance*, pois ele era visto pelo público em todos os ângulos, durante todo o espetáculo, sem qualquer descanso – o que as vezes era possível no palco italiano. A intensidade do trabalho do ator no palco arena foi bem observado e descrito por Boal:

(...) eu creio que uma das coisas que é essencial é o fato de que, na arena, é como se a gente estivesse sempre em *close*, trabalhando sempre em *close*... em *close-up*, como no cinema. Então, o ator que se afasta, por exemplo, da zona que é onde nós estamos e se aproxima da outra [Boal aponta outro lado da arena], entre em plano americano para nós mas ele entra em *close* para alguém. Ele tem sempre a obrigação de estar profundamente empenhado naquilo que ele faz porque ele não tem descanso. Ele está realmente em *close-up*. Isso obriga a um trabalho em profundidade muito maior do que no teatro italiano quando, às vezes, o ator vira de costas para a plateia e é como se houvesse um sossego, uma tranquilidade.¹⁰⁴

¹⁰¹ RENATO, José. Interview de José Renato (Rio, août 1986). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 639-640.

¹⁰² Idem, ibidem, p. 637.

¹⁰³ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 140.

¹⁰⁴ BOAL, Augusto. Interview de Augusto Boal (Rio, août, 1986). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 622.

De modo parecido, Paulo José também assinalou como características do espaço cênico interferia na atuação do ator: “A interpretação no Arena não podia ser grande, tinha que ter o tamanho certo, o tamanho da vida”¹⁰⁵. O ator não ficava sempre em posição frontal em relação a plateia. Quando um dos atores ficava de costas para o espectador, a atuação dos demais comunicava de modo coletivo e integrado, a totalidade da ação. As posições e a movimentação dos atores no palco atendiam a uma intenção deliberada de oferecer uma visão integrada das cenas a todos os espectadores. De acordo como Paulo José,

(...) havia sempre alguém de costas para um setor da plateia. Então, muitas vezes, a ação principal está com um ator que está de costas — sempre está de costas para alguém — mas o espectador percebe, exatamente, tudo o que está acontecendo com ele pelo rebatimento que a atuação dele tem nos outros que estão apenas ouvindo. É a ideia que os outros funcionam como espelhos¹⁰⁶.

A pequena distância entre atores e espectadores ajudava a instaurar uma intensa cumplicidade. Paulo José falou a respeito desse sentimento: “Não queríamos ter personagens em cena, mas pessoas vivendo aquela situação que o espectador, por uma dessas sortes mágicas do teatro, teve a possibilidade de ficar do lado delas, como participando de um ato muito íntimo”.¹⁰⁷

Como esses relatos revelam, os atores precisaram aprender maneiras apropriadas e eficientes de se posicionar no palco e projetar a voz, e adotar uma movimentação mais concentrada para comunicar a ação dramática, com “expressões faciais” mais vigorosas e “movimentos corporais” sem exagero.¹⁰⁸ Segundo Flávio Império, a ação da arquitetura teatral na relação entre os atores e espectadores, se via refletida inteiramente na *performance* do ator quase minimalista, como procurou descrever:

Num espaço tão exíguo, as técnicas vocais, corporais etc., podiam ficar reduzidas a um plano quase mínimo, onde um simples sussurro e o movimento de um dedo eram imediatamente captados pela plateia. Por outro lado, essa extrema proximidade não permitia o menor deslize, a menor desconcentração. Qualquer bobeadade era igualmente “captada” pelos espectadores. Por parte da plateia também, qualquer reação de empatia ou de crítica ou de entusiasmo era imediatamente sentida pelos atores. Essa grande intimidade, envolvendo os atores por todos os lados, exigia uma grande descontração e naturalidade a cada instante do espetáculo.¹⁰⁹

¹⁰⁵ JOSÉ, Paulo. Depoimento. In: CARVALHO, Tania. *Paulo José: memórias substantivas*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 101.

¹⁰⁶ JOSÉ, Paulo. Interview de Paulo José. In: ROUX, Richard, op. cit., p. 438.

¹⁰⁷ JOSÉ, Paulo. In: CARVALHO, Tania. *Paulo José*, op. cit., p. 101.

¹⁰⁸ LIMA, Mariangela Alves apud BASBAUM, Hersch. *José Renato*, op. cit., p. 54.

¹⁰⁹ IMPÉRIO, Flávio. Depoimentos. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 42.

A marcação, obrigatoriamente, precisou considerar tanto os espectadores posicionados frontalmente como aqueles localizados ao redor de todo o palco, nos primeiros tempos do Teatro de Arena, e, depois, após as sucessivas reformas, também os espectadores situados nas laterais do palco em semicírculo. Novas formas de improvisação e criatividade foram solicitadas ao ator, como bem exemplificou José Renato. Para dissimular algum problema técnico, o ator convocava o espectador a participar da cena por meio de um diálogo improvisado. Muitas vezes, a solução do problema técnico era incorporada naturalmente à própria cena.

A distância entre o palco e a plateia sem dúvidas influencia o modo pelo qual o público perceberá a ação dramática. Em uma grande arena, como a do circo, por exemplo, enquanto uma parte pode observar os artistas que estão mais próximos deles, como se seus olhos fossem a câmera cinematográfica focando um plano fechado (*clouse up*), os espectadores do lado oposto só conseguiriam observar esses mesmos artistas a partir de um plano aberto (*medium shot*), uma vez que eles estariam mais afastados.

Mas no pequeno Teatro de Arena, os espectadores ficavam muito próximo dos atores, criando a sensação de intimidade relatada pelos atores. Enquanto durasse o espetáculo, os espectadores poderiam descortinar minuciosamente cada movimento, emoção e reação representados pelos atores. Mesmo nos momentos em que o ator ficasse de costas para um setor da plateia, isso não causaria qualquer ruptura da ação dramática do ponto de vista do público ou falha de entendimento, pois o trabalho do ator – desde os movimentos corporais, a expressão, as marcações do palco com o objetivo de contemplar todo seu entorno e a integração entre os atores – fazia com que os demais atores rebatessem, espelhassem, tanto a ação de um determinado ator, que estivesse momentaneamente dirigida para um ponto específico do público, quanto o sentido coletivo da cena.

José Renato registrou, como disse acima, que os espectadores experimentavam uma situação inusitada: assistiam ao espetáculo como se estivessem olhando pelo buraco de uma fechadura o mundo representado. Dali, do palco, os atores da criação ficcional podiam ser enquadrados em *close-up* e terem os segredos da sua arte quase revelados.

Tal efeito, segundo Boal, provocava uma extraordinária valorização do ator em relação a outros elementos da cena teatral, em cujos cenários quase desnudos a *performance* do ator ganhava amplitude. A valorização do ator do Arena, entretanto, era muito diferente do tipo de projeção do ator estrela, como explicou Paulo José. No “teatro da estrela”, o ator trabalhava de forma solitária no palco. Cada ator ocupado “com a sua parte, com a sua

posição, com o seu lugar aonde vai ficar. E, geralmente, (...) no teatro da estrela, a posição central era a posição do protagonista e o resto rodava pela volta”.¹¹⁰

O domínio da movimentação no palco arena exigia a compreensão dessas diferenças, a partir das quais se reconhecia o novo lugar assumido pelo ator. Boal contou em sua autobiografia que ficou surpreso quando viu pela primeira vez o espaço do Arena. E na época considerou a “miúda arena” uma “condição ideal para o trabalho com atores”.¹¹¹ Era desafiador e demandou um longo aprendizado, para o qual as intervenções da crítica teatral cumpriram também uma função pedagógica. Assim, os críticos participavam da formação do jovem diretor e também dos jovens atores.

Um elogio sinalizava o acerto da direção naquele pequeno espaço, como escreveu Nicanor Miranda na crítica ao espetáculo *Ratos e homens*: “Limitado ao espaço exíguo, sem perspectiva, de uma pequena pista, conseguiu ele, apesar da desvantagem para peça como a de Steinbeck, transmitir ao público boa dose do conteúdo dramático do texto (...)”.¹¹²

Os equívocos apontados pelo crítico certamente os levavam a fazer uma autocrítica, a realizar mudanças que conseqüentemente contribuíam para o crescimento profissional da trupe. Ao observar os problemas em relação a marcação e a movimentação dos atores em *Marido magro, mulher chata*, o crítico sugeria maneiras de interação entre os atores naquele pequeno palco circular que pudessem oferecer ao espectador um desenho mais equilibrado das cenas.

Em “Marido magro, mulher chata”, Augusto Boal está perfeitamente à vontade, senhor do teatro. (...) Impelido, no entanto, por entusiasmo direcional um tanto exagerado, abusou da marcação a que chamou de “diretiva”, “objetiva”. É sabido que a posição mais cômoda para um indivíduo é aquela que mais ou melhor o descansa. A postura correta, ortopédica, ou obediente às normas das boas maneiras, quase nunca é repousante. Até aqui, parece que não há novidade. Todavia, Augusto Boal, desejando realçar a conduta corpórea de rapazes, “inventou” posições excêntricas, aparentemente desajeitadas, (serão cômodas?) para os intérpretes masculinos. Estamos certos de que ninguém se chocará com as atitudes corporais dos atores que aparecem em “Marido magro, mulher chata”. Mas Boal se esquece que todo e qualquer movimento e posição do corpo, em pé, sentado, deitado, ou seja lá de que maneira for, deve ser funcional, deve satisfazer as leis do movimento cênico. Se o movimento, gesto, atitude, pose, não são úteis, necessárias se não são rigorosamente solicitados pela ação dramática, se não se relaciona, de modo íntimo, com as

¹¹⁰ JOSÉ, Paulo. Interview de Paulo José (Rio, août 1983). In: ROUX. Richard, op. cit., p. 438.

¹¹¹ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 139.

¹¹² MIRANDA, Nicanor. *Marido magro, mulher chata*. In: Instituto Augusto Boal. Recorte de Jornal, s./d. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/marido-magro-mulher-chata-32?pag=1>>. Acesso em: 15 out. 2019.

falas e réplicas, ou com o caráter ou com a maneira de ser da personagem, formam-se inexpressivos, desarrazoados, indesejáveis.¹¹³

O palco arena não apenas redimensionou a *performance* do ator, mas exigiu novas maneiras de conduzir a direção teatral e de realizar a leitura dos espetáculos pelos críticos.

1.3 Os amadores entram em cena

Recebemos outras propostas e resistimos galhardamente, até a proposta do Arena... Mas quando resolvemos aceitar o convite de Zé Renato, no fundo, no fundo, tínhamos certeza que acabaríamos tomando conta do Arena, nós sentíamos isso... Era um movimento que estava pensando que nos engolia, e ia ser o contrário, nós é que íamos acabar transformando o Arena naquilo que queríamos. E foi exatamente o que acabou acontecendo!

Gianfrancesco Guarnieri¹¹⁴

Paulo José, em entrevista concedida a Richard Roux em 1983, rememorou a história do Teatro de Arena e sua participação no grupo, apresentando uma narrativa a partir da seguinte interpretação: a confluência de várias circunstâncias possibilitaram o surgimento do novo ator do Teatro de Arena.

Para ele, o encontro entre Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri redefiniu o grupo e suas práticas. O novo arranjo favorecia a mudança no ambiente intelectual e artístico do grupo. A conjunção entre as ideias comunistas trazidas pelos participantes do TPE — principalmente, Vianinha, Guarnieri e Vera Gertel, que representavam as ideias a respeito de um teatro engajado — e as ideias teatrais de Stanislavski, a partir da chegada de Augusto Boal como diretor artístico do Arena, em 1956, introduzindo um método específico de interpretação do ator, foi importante para o processo da formação da identidade do ator do Teatro de Arena.

Para Paulo José, tais convergências criaram as “condições objetivas” para as transformações no modo de produção teatral do Arena, fazendo surgir um novo ator e inaugurando uma nova forma de interpretação, diferente do ator do TBC e daqueles formados pela EAD.

¹¹³ MIRANDA, Nicanor. *Marido magro, mulher chata*, op. cit.

¹¹⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. In: *Atrás da máscara I*: depoimentos prestados a Simon Khoury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 32.

Ele [Boal] começa a ser contrariado por um modelo de teatro que era típico do Teatro Brasileiro de Comédia o qual estava identificado com o teatro europeu porque eram diretores italianos que vinham fazê-lo. E também com a Escola de Arte Dramática, que era do Doutor Alfredo Mesquita, mas que era uma escola de formação francesa, tipicamente europeia em que se dava certa importância à capacidade de saber conduzir uma capa, saber sentar, tirar a luva, a cartola, essas coisas que qualquer ator tem que saber... a imitação de voz, uma imitação sempre mais para o recitativo, para o declamando do que para uma fala mais natural.

Houve, então, uma mistura de experiências ou até mesmo de condições objetivas, históricas, de um determinado momento. Por um lado, o pessoal do TPE, preocupado com o teatro político e, pelo outro, Augusto Boal com o método Stanislavski.¹¹⁵

Segundo Sérgio Britto, quando o Teatro de Arena surgiu, “era apenas uma maneira de fazer teatro...”.¹¹⁶ As peças representadas em arena poderiam ser feitas em outro tipo de palco, falou. E o que, para ele, realmente marcou uma mudança, foi a chegada de Vianinha e Guarnieri discutindo possibilidades e formas teatrais engajadas politicamente. Assegurou que “não havia nada de específico nesse trabalho” do Arena. “Só se tornou específico, só se tornou alguma coisa especial e marcou esse título: Arena isto é Teatro de Arena quando começou o grupo que tinha preocupações sociais muito marcadas, a fazer um teatro com pretensões socialistas mesmo. Aí que o Arena existiu”.¹¹⁷

Sérgio Britto fez parte da primeira formação do Arena, e esteve no grupo por um curto período, de 1953 a 1954. Já a participação de Paulo José se concentrou na década de 1960, precisamente de 1961 a 1968. Portanto, não foram testemunhas oculares do período no qual o TPE se associou ao Teatro de Arena e depois se incorporou ao quadro efetivos de atores. E também não estavam no grupo quando Boal foi contratado como diretor em 1956, e as referidas mudanças na forma de interpretação do ator do Arena ocorreram. Por que então suas lembranças se organizaram ancorados nestes dois marcos? De quais versões interpretativas eles compartilham? Pode-se inicialmente aventar que uma interpretação sobre os acontecimentos se impôs e uma certa narrativa foi construída, segundo a qual a trajetória do grupo alcançava sucessivos e progressivos avanços. E assim, muitas facetas da experiência talvez tenham sido subsumidas desse constructo narrativo.

Mas podemos ainda perguntar aos testemunhos oculares como eles compreenderam os acontecimentos. O que incluíram em suas narrativas: divergências de posições, disputas entre as diferentes propostas estéticas e políticas, as pressões exercidas pelo contexto socio-

¹¹⁵ JOSÉ, Paulo. Interview de Paulo José (Rio, août 1983). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 434.

¹¹⁶ BRITTO, Sérgio. Interview de Sérgio Britto (Rio, août 1986). ROUX, Richard, op. cit., p. 547.

¹¹⁷ Idem.

histórico a deslocar o grupo para outras escolhas e caminhos? Seus depoimentos revelam alguma compreensão a respeito da imprevisibilidade dos desdobramentos futuros relativos a determinada experiência histórica e seus significados? Afinal, o que disseram sobre a atuação particular dos atores do Arena? Ir em busca de todos os testemunhos certamente levaria a investigação a outros caminhos, distintos dos que propus. Porém, algumas dessas visões podem ajudar a situar o tipo de interferência política e estética que os jovens atores do TPE fizeram junto ao Arena, principalmente no que diz respeito à formação de uma nova identidade do ator, em muitos pontos diferente do tipo de atuação predominante do teatro paulista e carioca desta época.

Vera Gertel (1937), era filha de dois militantes comunistas¹¹⁸ e tinha 16 anos quando começou a fazer teatro no TPE. Assim como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, era da Juventude Comunista. Ela acompanhava Vianinha, na época seu namorado, nos ensaios do grupo, e disse que acabou decorando as falas. No dia que uma das atrizes faltou, foi instigada a substituí-la. A partir de então iniciou sua participação como atriz no grupo. Em depoimento concedido a Izaías Almada, Vera Gertel relatou que o TPE “se formou quase como uma tarefa política”¹¹⁹, em função da própria atividade política que seus membros realizavam no interior da Juventude Comunista e do movimento estudantil. Tanto ela quanto Guarnieri foram vice-presidentes da União Paulista dos Estudantes Secundaristas.

Visto desse modo, a estreita relação entre a vinculação política e a formação do grupo parece ser confirmada. Porém, ao detalhar quais foram essas circunstâncias, Gertel formulou uma narrativa da trajetória do grupo muito mais ampla do que os rótulos recorrentes utilizados para descrever a relação entre arte e política. Para ela, não havia uma intenção única e deliberada de submeter o teatro a uma proposta política: “na época a gente não pensava ainda em fazer um teatro engajado politicamente”. Para reforçar sua maneira de captar os sentidos das experiências passadas no momento mesmo em que ocorreram, falou sobre as próprias peças escolhidas para os espetáculos feitos pelo TPE¹²⁰ e, depois, juntos com o

¹¹⁸ Seu pai, Noé Gertel, foi vice-presidente do diretório regional da Aliança Nacional Libertadora (ANL) e membro da Juventude Comunista. Ficou preso no presídio de Ilha Grande (RJ), entre 1942 e 1944, junto com outros comunistas célebres, como Agildo Barata, Carlos Marighella, Gregório Bezerra, o escritor Jorge Amado, David Capistrano e Joaquim Câmara Ferreira.

¹¹⁹ GERTEL, Vera. Entrevista com Vera Gertel. In: ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 61.

¹²⁰ O grupo Teatro Paulista do Estudante realizou três espetáculos. Em 30 de maio de 1955 estreou *Rua da Igreja*, de Lennox Robinson, no Teatro de Arena, sob direção de Sofia Rosenhaus. Em 15 de setembro de 1955, estreou durante o II Festival Paulista de Teatro Amadora a peça *Está lá fora um Inspetor*, de John B. Priestley, dirigida por Raymundo Duprat. Pela atuação Gianfrancesco Guarnieri recebeu o Prêmio Arlequim de melhor ator. Depois, a peça foi encenada também no Teatro de Arena. O terceiro espetáculo montado pelo TPE foi *O impetuoso Capitão Tic*, de Eugène Labiche, sob direção de Ítalo Rossi, e estreou em 31 de outubro de 1955, no

Arena¹²¹, após a fusão dos grupos: “Eram peças que não tinham ainda aquele sentido que vieram a ter a partir do Seminário de Dramaturgia, quando o Arena se propôs a só montar peças nacionais durante dois anos”,¹²² afirmou Gertel. Mesmo compartilhando uma identidade política e projetando ações ligadas às ideias marxistas, as escolhas se orientavam conforme oportunidades e necessidades específicas durante o processo de constituição do grupo e da formação como atores.

O estranho nessa história é que na época a gente não pensava ainda em fazer um teatro engajado politicamente. O TPE, por exemplo, estreou com *Está la fora um inspetor*. Os grupos amadores da época montavam muito essa peça, e, no Arena, nós fizemos várias peças que não tinham nada a ver, *Dias felizes*, de Claude André Puget, por exemplo, *Enquanto eles forem felizes*, de Vernon Silvaine, depois *Marido magra, mulher chata*, do Boal, que era uma comédia insignificante.¹²³

Gertel insistiu em falar sobre os sentimentos mais difusos que os influenciaram e também os pressionavam em direção às diferentes maneiras de participação na vida cultural e política do país, experimentadas entre os anos finais de 1950 e 1964. Os anseios que depositavam em relação ao teatro, de que a atividade teatral os integraria como sujeitos nas lutas coletivas, iam orientando paulatinamente os passos tomados pelo TPE.

O que havia era: nós temos de fazer teatro, nós temos de participar da vida cultural do país e isso foi feito por meio do teatro. Acho que isso se ligava muito ao fato de que, naqueles anos, pré-1964, havia uma ânsia muito grande de participação na vida do país de um modo geral... Você sabe que era uma época em que expressões como reforma agrária, reforma urbana, enfim, eram palavras de ordem. Não sei se é possível chama-las de revolucionárias, mas eram palavras de ordem progressistas, de reivindicação de mudanças no país, eram nacionalistas, esses dizeres eram uma coisa corrente, eram naturais, normais naquela época. (...) Nós tínhamos uma vontade de

Teatro de Arena. André Dutra Murrer, ao analisar o programa da peça *O impetuoso Capitão Tic* verificou que a montagem do espetáculo era de responsabilidade do TPE, porém quem assinou a produção foi o Teatro de Arena, indicando, segundo o autor, “a proximidade que logo resultaria em uma fusão entre os dois coletivos”. Cf. MURRER, André Dutra. *A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o grupo Arena da cidade de São Paulo: conflitos e contradições*. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2017, p. 42.

¹²¹ O acordo com o Arena se deu a partir de uma proposta de José Renato ao TPE. Sobre este contrato, Guarnieri relatou o seguinte: o Arena ofereceria “o material para que realizássemos nossos espetáculos nos colégios, ele daria a infra-estrutura, a orientação artística e técnica e, em contrapartida nós, do TPE, trabalharíamos como suporte de *cast* para o Teatro de Arena [...]”. Nesse período, do acordo inicial entre as duas entidades até a incorporação de alguns dos membros do TPE como atores profissionais do Arena, eles participaram da montagem do espetáculo *Escola de maridos*, de Molière, estreada em 1º de fevereiro de 1956 e *Dias felizes*, de Claude André Pugget, com estreia ocorrida em 5 de junho desse mesmo ano. Segundo Guarnieri, o TPE não se dissolveu após a saída dele e de Vianinha, sendo sua administração assumida por Maurício e Beatriz Segal. No entanto, não encontrei registros de novas montagens de espetáculos realizadas pelo grupo. Cf. GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC-SEC-SNT, 1981, p. 61-92; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 13-71.

¹²² GERTEL, Vera. Entrevista com Vera Gertel. In: ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena*, op. cit., p. 64.

¹²³ Idem, *ibidem*, p. 63.

participação, mas não tínhamos um programa definido. Aquilo foi surgindo e se auto definindo aos poucos.¹²⁴

Gertel correlacionou as experiências de indivíduos singulares no campo da militância estudantil e o interesse deles por ampliar essa participação através do teatro. Assim, diante de um contexto específico, de acirrado conflito social em torno de reivindicações por transformações políticas e econômicas da sociedade que permitissem a superação das desigualdades sociais no Brasil, estes jovens definiram e fizeram suas várias escolhas: desde a composição e proposta inicial do grupo teatral até a profissionalização, bem como em relação ao teor temático e formal do projeto estético — em constante formação e reformulação — que desejaram executar. A percepção das infinitas possibilidades de participação na “realidade brasileira”, como diziam correntemente na época, mobilizou Gertel e seus companheiros a se comprometerem com as lutas enfrentadas naquele tempo.

Do depoimento de Vera Gertel pode ser extraído duas declarações. A primeira, destoa da visão que associa o TPE à imagem de um grupo de teatro exclusivamente associado a plataforma política do Partido Comunista.¹²⁵ Acrescenta que havia indefinições em relação aos projetos individuais nesta fase inicial do grupo, exemplificando o seu próprio caso: “Eu ia muito ao teatro como espectadora antes. Eu nunca tinha imaginado fazer teatro na vida, mas eu ia muito, porque meu pai trabalhava com um italiano que nos dava os ingressos e entrávamos de graça no TBC. Era um bom teatro. Eu adorava aquilo”.¹²⁶ Concluindo que foi uma circunstância específica que lhe apresentou a possibilidade de se integrar ao grupo teatral.

Gertel apresentou ainda a ideia, tal como Paulo José, de que o Arena adquiriu a sua identidade em função de uma confluência entre a fusão do TPE, “uma grande participação de

¹²⁴ GERTEL, Vera. Entrevista com Vera Gertel. In: ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena*, op. cit., p. 62-63.

¹²⁵ Cabe mencionar que essa tese — segundo a qual o Partido Comunista oferecia diretrizes políticas específicas para orientar a produção cultural — também sustentou muitas interpretações a respeito da arte engajada dos anos 1960, principalmente a realizada no âmbito do Centro Popular de Cultura (CPC), fundado em 1961 a partir da aproximação de Vianinha e Francisco de Assis – dissidentes do Teatro de Arena — com Carlos Estevam Martins — sociólogo ligado ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Segundo a historiadora Thaís Leão Vieira, a “relação entre CPC e Partido Comunista Brasileiro (PCB) era clara, embora não houvesse diretriz oficial do partido para o centro popular” (p. 24). Por outro lado, os artistas e os intelectuais cepecistas apresentavam posições não homogêneas a respeito do engajamento político. Além de demonstrar inúmeras diferenças entre eles (de estilos, de estratégias, de concepções sobre cultura e política, entre outras), a pesquisadora destacou que, no debate a respeito da relação do artista com a cultura do povo, “Vianinha não distanciava a estética dos aspectos políticos como fez Estevam ao priorizar a comunicação (conteúdo) em detrimento da expressão (forma); para o dramaturgo, não se podia diminuir o nível artístico em prol do conteúdo político [...]” (p. 32). Cf. VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil-Versão Brasileira* (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

¹²⁶ GERTEL, Vera. Entrevista com Vera Gertel. In: ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena*, op. cit., p. 68.

todos, a vontade de fazer teatro, uma garotada para agitar”¹²⁷, e a contribuição de Boal para a formação dos atores e a transformação das formas de atuação. Segundo Gertel, a instituição do Laboratório de Interpretação no Teatro de Arena não apenas ampliou a formação dos atores oferecendo uma metodologia de trabalho através de uma prática cotidiana, mas contribuiu para a transformação do estilo de representação do grupo.

Foi-se buscando uma forma de representação semelhante à do Actor’s Studio, de Nova York. E, nesse naturalismo, foi-se encontrando uma forma de representação brasileira também, porque as pessoas eram brasileiras. Então, o laboratório de ator só poderia representar à brasileira. Ele não iria imitar o James Dean ou o Marlon Brando do Actor’s Studio. Você compreende? Quer dizer, o Nelson Xavier aprendeu a representar ali. Todos eles. O Milton Gonçalves, eu, aprendemos a abandonar os estereótipos, porque o Boal chegou ali e disse: “Bem. Vamos fazer isto aqui”. Era o que ele sabia, “vamos fazer por aqui”.¹²⁸

Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), filho de um maestro e uma arpista, conviveu com o mundo artístico dos músicos eruditos profissionais desde tenra idade. Em depoimento a Simon Khoury, falou sobre sua iniciação teatral no colégio no qual estudava, estreando como ator na peça *Honrarás pai e mãe*, e depois como autor da peça *Sombras do passado*.¹²⁹ Guarnieri alternou as lembranças das suas vivências cotidianas da infância nos bastidores das óperas — camarins ou escondido no meio das orquestras — onde atuavam seus pais, com a narrativa de suas primeiras experiências teatrais. Buscou mostrar as ligações desses eventos com a sua trajetória artística futura, localizando a gênese do seu tino para o teatro, como o primeiro exercício — intuitivo — de construção da máscara, e a primeira escritura dramática — também intuitiva — baseada na experiência vivida.

Era uma daquelas peças da coleção dos salesianos, um livrinho que existia na época. E essa peça era um puro dramalhão. Lembro que no final tinha um pai que havia sido aprisionado pelos filhos no porão do castelo e onde, durante anos, permaneceu, até que um dia o castelo pega fogo e o velho todo queimado escapa e ainda perdoa os filhos. (...) Eu vinha cambaleando, envolto em fumaça, chorando e perdoava meu filho. A maquilagem quem me ensinou foi Mario Girotti, cantor lírico, amigo de papai. Eu gostava de ficar no camarim com ele vendo-o se preparar para a ópera. Essa minha estreia foi ótima. Fui muito aplaudido e adorei a sensação de gostarem de mim. O padre ficou impressionado comigo e daí em diante passei a regularmente fazer peças, e acabei construindo um tipo, não é? Em quase todas as peças eu fazia o mesmo tipo: uma espécie de mineiro, assim no estilo de Lima Duarte. Sem querer, comecei a criar uma espécie de máscara para mim.¹³⁰

¹²⁷ GERTEL, Vera. Entrevista com Vera Gertel. In: ALMADA, Isaiás. *Teatro de Arena*, op. cit., p. 68.

¹²⁸ Idem, ibidem, p. 68-69.

¹²⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 16-17.

¹³⁰ Idem.

A experiência no movimento estudantil e o seu intenso envolvimento foram bem destacados por Guarnieri. “Eu só pensava naquilo as vinte e quatro horas do dia. Fui secretário-geral, depois fui presidente da ANDES (*sic*), e secretário-geral da UNE. Então eu vivia de congresso em congresso, tentando tirar greve estudantil, melhores condições, indo a tudo que era lugar”.¹³¹ Mas, após três anos de “brigas por ideais”, relatou Guarnieri, calhou de fazerem a crítica em relação ao caráter “fechado” do movimento. Ele informou que em meados dos anos 1950, vislumbraram por meio do movimento cultural ampliar a participação dos estudantes, para além dos pequenos grupos que se formavam em várias capitais. As atividades culturais “seriam um meio eficaz de organização, onde se poderia discutir, reforçar os grêmios, de estruturar um debate cultural no meio estudantil”¹³², disse. Uma das ações promovidas foi favorecer atividades culturais aos estudantes. Ele era responsável por “organizar uma agenda cultural para os estudantes” e angariar ingressos para os espetáculos. E, para isso, procurava as companhias teatrais. Foi assim que se aproximou da cena teatral paulista, rememorou Guarnieri:

Eu percorria alguns teatros de São Paulo em busca de convites de cortesia para distribuir aos alunos. Durante um Festival Internacional da Juventude, procurei o produtor Sandro Polloni, que me convidou a assistir *O canto da cotovia*, estrelado por Maria Della Costa, mulher dele na época. A Maria estava belíssima naquele espetáculo e foi a primeira vez, depois de um longo intervalo, que o teatro voltou a bater forte no meu peito.¹³³

Nesse período, Guarnieri ampliou seu repertório como espectador. Ele já conhecia o trabalho da atriz Dulcina de Moraes e tinha visto várias peças com o Jaime Costa quando ainda morava no Rio de Janeiro. Em São Paulo, viu no palco Cacilda Becker, Maria Della Costa e Fernanda Montenegro.¹³⁴ Estas circunstâncias contribuíram, segundo seu depoimento, para o surgimento da ideia de formar um grupo de teatro amador formado por estudantes.

E desse trabalho de conseguir ingressos pra turma do Festival (...), nós tivemos um entusiasmo maior em formar um teatro do estudante paulista, e começamos a germinar a ideia. Resolvemos fazer o *Gonzaga*, de Castro Alves. Imagine, fazer o *Gonzaga* de Castro Alves! Discutimos a esse

¹³¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 21-22. No Rio de Janeiro, Guarnieri foi presidente da Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários (AMES-RJ) e vice-presidente da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES). Em São Paulo, foi secretário geral da União Paulista dos Estudantes Secundaristas (UPES).

¹³² GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit. p. 23.

¹³³ GUARNIERI, Gianfrancesco. Depoimento. Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*. Um grito solto no ar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 37

¹³⁴ Nos seus depoimentos, Guarnieri referiu-se aos seguintes espetáculos: *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), com atuação de Cacilda Becker; *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh, estreada em 1954, com direção de Gianni Ratto, com atuação de Maria Della Costa, no Teatro Maria Della Costa (TMDC); *A moratória*, de Jorge Andrade, estreada em 1955, com encenação de Gianni Ratto para o TMDC, e atuação de Fernanda Montenegro.

respeito e dissemos: “Não! Já que temos algum contato com o pessoal do teatro, por que não pedirmos uma orientação mais segura?” E o Ruggero Jacobbi que estava por perto achou que esse movimento podia ser muito importante...¹³⁵

Guarnieri falou a Simon Khoury sobre os vários momentos do TPE, desde quando o Teatro de Arena abrigou o seu primeiro espetáculo até a fusão do grupo com o Arena¹³⁶ e, por fim, a sua saída definitiva do TPE para compor — juntamente como Vera Gertel, Vianinha e Flávio Migliaccio — o elenco profissional do Teatro de Arena.

Ruggero Jacobbi, segundo Guarnieri, foi uma espécie de mentor do TPE. Guarnieri e Vianinha tinham frequentado o curso oferecido por Jacobbi no âmbito das comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo¹³⁷. O diretor italiano defendia a formação de um grupo de teatro dirigido aos estudantes cuja preocupação central fosse com a “expressão nacional, com a expressão brasileira”¹³⁸, e incentiva Guarnieri e Vianinha nesse caminho. No entanto, as primeiras encenações não foram de peças brasileiras. Como Gertel destacou, isto não parecia ser uma questão determinante nos primórdios do grupo. Todavia, os conhecimentos trazidos por Ruggero Jacobbi sobre teoria teatral, suas provocações a respeito de um teatro interessado nos problemas atuais da sociedade e livre para realizar experimentações foram com certeza importantes para a carreira que pretendiam iniciar.

Ao rememorar este período, Guarnieri procurou contextualizar o começo do grupo ressaltando que a orientação programática não traduzia exatamente os sentimentos experimentados: “Não é que estava latente, porque estava escrito... como nossos objetivos. Existia no estatuto do TPE, feito em 1955: ‘Incentivo à dramaturgia nacional etc...’. Enunciado estava; agora, nós não sabíamos realmente como fazer”.¹³⁹

Os objetivos fixados no documento escrito não encontravam correspondência nas ações do grupo. Afinal, era um grupo amador formado por jovens artistas sem experiência teatral, e sua dinâmica era determinada muito mais pelo entusiasmo deles diante das possibilidades de ampliação da luta política no campo da produção cultural. E, principalmente, estava em jogo a abertura de horizontes profissionais e a própria ideia de realização pessoal frente à opção pelo teatro. Guarnieri foi logo reconhecido no meio artístico

¹³⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit.

¹³⁶ Ver notas 120 e 121.

¹³⁷ Cf. RAULINO, Berenice. A contribuição de Ruggero Jacobbi para o teatro brasileiro. *Ouvirouver*, Uberlândia, Instituto de Artes, v. 1, n. 1, 21 jun. 2007, p. 81.

¹³⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 24.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 29.

teatral. Sua participação em *Esta lá fora um inspetor*, de J. Priestley, encenada em 1955, lhe valeu o Prêmio Arlequim como o melhor ator do II Festival Paulista de Teatro Amador.

O encontro com o Teatro de Arena marcou, no entender de Guarnieri, assim como no de Gertel, um momento de inflexão do TPE: “Daí deu-se o encontro com o Teatro de Arena, do nosso encontro com a turma do José Renato, o grande incentivador, o grande líder.”¹⁴⁰ Sobre esse processo de incorporação do grupo pelo Arena, Guarnieri fez uma avaliação esclarecedora, em que mostra os efeitos de uma determinada circunstância, não prevista, nos desdobramentos posteriores do grupo. Quiçá, ainda mais determinantes para a sua própria carreira.

O Teatro de Arena absorveu a primeira turma de atores que se formou na EAD – Escola de Arte Dramática, mas o Zé Renato sentiu que não iria conseguir segurar por muito tempo esse pessoal, não iria conseguir que o grupo permanecesse junto. Então ele sacou, conseguiu vislumbrar uma possibilidade de continuidade de trabalho com a turma do TPE, que estava toda dando sopa...¹⁴¹

Para Guarnieri, o fato dos atores do Arena com experiência no teatro profissional ou com formação específica — vindos do TBC e da EAD — terem sido atraídos para outros trabalhos mais promissores, contribuiu decisivamente para que José Renato apostasse no potencial dos atores amadores oriundos do TPE. Posteriormente, o convite feito por José Renato a eles, os colocaram diante de um grande dilema: abandonar de vez um horizonte profissional não artístico e o teatro amador para abraçar o teatro como profissão, expresso neste trecho por Guarnieri:

Eu e Vianinha ficamos na dúvida e discutimos durante dias e dias e chegamos à conclusão que para nós o TPE já tinha passado, para nós o TPE era um negócio ultrapassado uma questão pessoal... Era justo integrarmos o elenco do Teatro de Arena, era justo nos profissionalizarmos porque, afinal de contas, estávamos vivendo de quê? Continuar vivendo de papai e mamãe? Se continuássemos no TPE, ficaríamos marcados, não poderíamos fazer mais nada. O que iríamos fazer da vida? Vianinha já havia largado a Arquitetura, e eu, que ia fazer vestibular de Medicina, desisti de estudar, nem cheguei a terminar o terceiro ano clássico! Topamos o convite do Zé Renato e...¹⁴²

Diferentemente de Vianinha, Guarnieri e Vera Gertel, que eram filhos de intelectuais e artistas militantes comunistas,¹⁴³ oriundos da classe média, Flávio Migliaccio (1934-2020),

¹⁴⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 29.

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Idem, *ibidem*, p. 32.

¹⁴³ Sobre a participação da família de Vianinha na militância comunista, especialmente a atuação de sua mãe, Deocélia Vianna, ver LOPES, Caroline Cantanhede. *O consultório sentimental de madame Danjou – experiências femininas nas ondas do rádio*. 2011. 161 f. Dissertação (Mestrado em História, políticas e bens culturais). Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, CEPDOC-FGV, 2011.

nasceu em uma grande família de trabalhadores, descendentes de italianos. Morava no bairro Jaçanã, região norte da cidade de São Paulo, com os pais e seus dezesseis irmãos. Em seus depoimentos gostava de reconstituir as cenas desse cotidiano criando belas e delicadas imagens realistas.

Minha família era divertida. Era uma família neorrealista. O meu pai é que sofria um pouco para alimentar essa filharada toda, coitado! Mas ele brincava também (...), ele brincava e fazia com que aquilo tudo se tornasse uma grande comédia, sabe? Ele tinha uma banda, ele tocava... Ele tocava num cinema, naquele cinema antigo, e tinha uma banda acompanhando os movimentos, aquela pantomima no teatro do cinema mudo. (...) Eu posso dizer que ele tocava pro Chaplin! Isso é muito bonito! Isso me dá um orgulho incrível!

Minha mãe, quando a gente era criança, ela estendia um lençol na janela, projetava uma luz e projetava nossa sombra no lençol para os vizinhos lá fora assistirem a nossa representação. Tudo ao som do bandolim do meu pai e da bandinha dele. Então, a minha vontade de representar surgiu já quando criança, naquele lençol na janela.¹⁴⁴

Flávio Migliaccio se consagrou como um grande ator cômico. Usou dos seus recursos para relatar a iniciação teatral como ator amador em um grupo formado pela igreja da comunidade do bairro. Era um observador atento das apresentações teatrais na igreja. Um dia acabou convencendo o ator principal de que seria capaz de fazer o que os atores faziam no palco. Sua história nos leva a prever uma situação, porém, Flávio modifica o andamento, invertendo a expectativa do ouvinte.

Teve um dia que eu estava procurando talvez Deus, novamente, eu estava perto de uma igreja e eu vi que atrás da igreja tinha um teatrinho. Então, eu entrei naquele teatrinho amador e comecei a ver aquela representação. Então eu vi que tudo aquilo era igual as histórias que os mais velhos contavam, sabe? Igual aos programas de rádio. E aí, eu cheguei pro ator principal depois da representação, e falei pra ele: “eu sou capaz de fazer isso que você faz.” Aí, ele olhou sério pra mim: “você está dizendo que é capaz de fazer isso que eu faço?” E, eu: “sou”. Ele olhou pra ver se o padre estava por perto e disse: “então faz pelo amor de Deus que eu não estou aguentando mais esse troço”. Aí, eu fiquei no lugar dele.¹⁴⁵

Depois da experiência no grupo de teatro da igreja, Migliaccio adquiriu algum traquejo na arte do ator, o que lhe garantiu passar no teste para participar de um curso de teatro durante o ano de 1954. Os episódios sobre a admissão no curso com Ruggero Jacobbi, a carreira como claque e o encontro com Vianinha, Guarnieri e Vera Gertel mereceram altas

¹⁴⁴ MIGLIACCIO, Flávio. *Persona em foco*. TV Cultura. 12 set. 2018. (33min.56s.). Disponível em: <https://tvcultura.com.br/videos/66463_flavio-migliaccio-persona-em-foco-12-09-2018.html> Acesso em: 15 jan. 2019.

¹⁴⁵ Idem.

doses de humor. Narrou os acontecimentos adotando em relação a si mesmo, como um personagem cômico, o ponto de vista enviesado. Sobre a seleção para o curso, confabulou:

Nesse teatro tinha um rapaz que ele falou, um dia lá em 1954: “Eu vou fazer um teste pro curso que vai ter no IV Centenário de São Paulo”. Eu falei: “eu também vou”. Ele: “Não, você não vai, porque a parte teórica é muito difícil. Você sabe quem é Cacilda Becker?” Falei: “não”. Ele: “Paulo Autran... Você não sabe nada, como é que você vai fazer esse curso?”. Aí eu falei: “mas eu vou junto”. Então eu fui junto com ele. Chegou lá, (...) eu fiquei por último. Aí a Carla Civelli, mulher do Ruggero Jacobbi falou assim: “E você, não vai fazer o teste, não?”. Eu falei: “eu não vou, porque eu não sei nada da parte teórica”. Ela falou: “Então vem que a parte teórica foi atender o telefone”. Era o Ruggero Jacobbi. Aí eu fiz o teste com ela, só uma cena, e passei. E o meu colega não passou.¹⁴⁶

Migliaccio lembrou que não tinha dinheiro para seguir os conselhos de Jacobbi para continuar os estudos teatrais. Mas praticava a frequência nas portas dos teatros, onde apreciava os cartazes, via a movimentação animada que antecedia a passagem para o mundo mágico do teatro. Assim, acabou sendo convidado para fazer claque de espetáculos. Então, pôde assistir *Dulcina e Odilon*, no Teatro Santana, e praticamente todos os espetáculos de teatro de São Paulo.

Terminou esse ano, e a professora falou pra mim: “agora você vai ter que estudar pra ver se você aprende um pouco teatro. Você vai começar a ver teatro, assistir teatro”. Aí eu ia nas portas dos teatros, ficava olhando os cartazes, as fotografias e começava a imaginar como é que seria teatro através daqueles cartazes. E quando eu tava vendo, um dia na porta do teatro, tava estudando as fotografias, um sujeito apareceu pra mim e disse assim: “você quer assistir a peça?” Eu falei: “é a única coisa que eu quero na vida, é assistir uma peça”. E ele: “então, vem comigo”. Ele me levou ao teatro Santana (...), tinha dois atores incríveis, *Dulcina e Odilon*. E eu passei a assistir aquele espetáculo. A primeira vez que eu estava em um teatro profissional! E eu vi que aquilo tinha um preço. Ele me pediu pra sorrir das piadas e bater palmas, eu fazia parte de uma claque. Quer dizer, eu comecei no teatro profissional, fazendo claque. Eu tinha que bater palmas e rir. Até que um dia eu falei pra ele: “eu não aguento mais (era uma temporada dos dois), eu não aguento mais rir das mesmas piadas e bater palmas. E ele falou “vou te levar em outros teatros também”. Porque ele tinha claque em outros teatros. Aí, eu comecei a fazer um rodízio. E, assim, naquele ano, eu pude ver todos os espetáculos que estavam passando em São Paulo, sendo claque, né? Eu me lembro que eu fui claque até de *Ronald Golias*, por exemplo. Eu ri muito dele, era obrigado a rir.¹⁴⁷

A narrativa de cenas improváveis que o levariam ao Teatro de Arena se encerra no encontro com a turma do TPE, quando ele segura a ponta de um lençol com o qual o grupo recolhia doações para promover um espetáculo, em plena Avenida Paulista.

¹⁴⁶ MIGLIACCIO, Flávio. *Persona em foco*, op. cit.

¹⁴⁷ Idem.

Quando terminei o curso do IV Centenário, era um ano só. Aí o Ruggero chegou pra mim (...): “você vai fazer o que agora?” Falei: “nada, vou voltar pra casa em jaçanã, Vila Mazzei, e acabou a minha vida”. Ele pensou e disse: “eu vou te apresentar para um grupo amador”. Aí, ele me levou até a casa do diretor do grupo, ele não estava em casa. Foi até o escritório, também não estava. E ficamos eu e ele lá, na rua. Esse famoso diretor italiano e eu ali, um jovem aprendiz, os dois olhando um para o outro. E eu descobri, eu pensei que aquele momento, era um momento crucial na minha vida. Aquele minuto ali, eu sabia que eu ia ser um grande ator ou eu não ia ser nada. Então, ele falou assim: “eu sei onde eles estão”. Ele me levou até a Avenida Paulista, apontou para o trânsito: “olha eles lá”. Quem estava lá eram o Vianinha, o Guarnieri, Vera Gertel — era o Teatro Paulista do Estudante. Eles estavam pedindo um dinheiro no sinal pra fazer uma peça, aí o Ruggero me apresentou, e o Vianinha perguntou: “você quer entrar pro grupo mesmo?”. Eu falei: “quero”. Ele: “então segura a ponta desse lençol”. Eles estavam pedindo dinheiro em um lençol. Aí, eu segurei.¹⁴⁸

Nessa imagem, Flávio Migliaccio parece unir o ciclo de acontecimentos tortuosos com um lençol, aquele do cenário de sombras — as projeções da sua infância — a essa “ponta” do lençol oferecida por Vianinha, recebida como se fosse a metáfora da função inicial que ocupou no teatro, mas que, a partir de então, o projetaria para o centro do Teatro de Arena, como ator e autor.

1.4 As lições de Boal e a interpretação no Teatro de Arena: um laboratório de emoção, intuição, improvisação e uma dose de neorealismo

Actors’ Studio, Arena — o ator era o centro do universo.¹⁴⁹

De onde veio esse nome, Laboratório? Creio que da Praia Vermelha. A Química me ajudou, não apenas na escolha onomástica, mas na necessidade que sinto de sistematizar com precisão, no rigor do trabalho. O pensamento científico está por trás do que faço. Meu pai tinha razão: quatro anos não foram desperdício — a química, por estranha alquimia, floresceu em meus livros, nas encenações e na minha vida.¹⁵⁰

Outro dia eu vi, foi muito divertido, o Paulo Autran dizendo “a gente sempre fez exercício, depois é que chamaram laboratório”. Tive vontade de ligar e falar “chama laboratório porque eu sou químico” (risos). A gente tinha que dar um nome para aquilo, e pegou. Mas a gente fazia sistematicamente. Quando não tinha nenhuma peça em cartaz, o laboratório continuava

¹⁴⁸ MIGLIACCIO, Flávio. *Persona em foco*, op. cit.

¹⁴⁹ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., 127.

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*, 147.

funcionando, primeiro só para nós. Depois passou a ser para outros grupos, também.¹⁵¹

Augusto Boal

Quando Boal chegou ao Teatro de Arena contratado como diretor identificou no modo de atuação dos atores uma certa estilização. Considerava que eles “não eram ruins, mas como se dizia na época, eram estilizados”. Então, disse ao José Renato — que não lhe fez objeção: “prefiro o TPE. Vou me sentir mais à vontade trabalhando com gente inexperiente como eu não com quem sabe tão mais”.¹⁵² Insegurança de principiante? Talvez... Mas o que parecia haver era uma tranquila expectativa a respeito do trabalho que faria no Arena, principalmente por causa das credenciais adquiridas como ex-aluno da Universidade de Columbia durante os anos 1953 a 1955, onde estudou Shakespeare, drama moderno, direção, teatro grego e, especialmente, “carpintaria teatral” com John Gassner¹⁵³ — o professor sempre lembrado pela importância que teve na sua formação.¹⁵⁴

Em sua autobiografia, Boal falou sobre o encantamento que o trabalho do ator sempre lhe causou ao ver o “ator criar personagens”, “metamorfoseando-se”, vê-los viver “de verdade seus personagens”. Boal estava convicto a respeito do lugar central ocupado pelo ator no acontecimento teatral. As lembranças das suas vivências no Actor’s Studio¹⁵⁵ e depois no Teatro de Arena confirmavam esse sentimento: “Meus melhores espetáculos foram espetáculos de ator”, revelou.

Gassner conseguiu que eu fosse admitido em sessões do Actor’s Studio, como ouvinte — melhor dito, vidente, pois via mais do que entendia. O temporário local de trabalho chamava-se Malin Theatre, teatrinho, e eu ficava a poucos metros dos atores — fascinado vendo o ator criar personagens. Desde aquelas sessões tenho fascínio por atores que vivem de verdade seus personagens — não fazem de conta. Ver ator criando, metamorfoseando-se, dando vida às suas potencialidades adormecidas, é uma das maravilhas da natureza humana.

É a melhor maneira de se entender o ser humano: ver ator criar.

Actor’s Studio, Arena — o ator era o centro do universo. Meus melhores espetáculos foram espetáculos de ator, não de luz ou cenografia — mesmo

¹⁵¹ Um discípulo de Stanislavski. *Folha de S. Paulo*, 6 set. 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06099807.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

¹⁵² BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 140.

¹⁵³ Cf. BOAL, Augusto. Trajetória de uma dramaturgia. In: *Teatro de Augusto Boal I*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 10.

¹⁵⁴ De acordo com Maria Silvia Betti, “Durante o período de estudos de Boal em Nova York, Gassner foi convidado, a fazer parte, como colaborador, do corpo docente da Scholl of Dramatic Arts de Columbia, ministrando *creative playwriting* (criação de dramaturgia), disciplina que mais diretamente interessava aos objetivos de Boal naquele momento. Cf. BETTI, Maria Silvia. O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955). *Sala Preta*, v. 15, n. 1, p. 161, 2 jul. 2015.

¹⁵⁵ Escola para atores profissionais de Nova Iorque, fundada em 1947, por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis.

tendo trabalhado com cenógrafos maravilhosos como Gianni Rato, Flávio Império, Hélio Eichbauer, Marcos Winstock, Hélio Oiticica, José Anchieta, Rosa Magalhães...¹⁵⁶

Ainda em Nova York, Boal integrou um grupo de dramaturgos chamado Writer's Group. E, em 1955, com eles realizou a primeira direção de um espetáculo, cujo texto *The House across the street* era de sua autoria¹⁵⁷.

Sem querer, comecei a dirigir. Como não era diretor, não tive medo de dirigir. Não temi o fracasso: estava de antemão perdoado. Até o meu *eu* alternativo ficou de acordo comigo, torceu pelo sucesso! Como os atores não eram atores, não tiveram medo de atuar: estávamos ótimos.

Como não havia dinheiro, decidimos construir cenários, varrer chão, pintar paredes, convidar amigos, vender bilhetes, servir drinks e guloseimas, agradecer a gentileza e ter vindo enfrentando o risco

Foi o salto depois o impulso. Como não sabíamos nada, aprendíamos juntos. Me encantava a metamorfose: uma coisa, o texto escrito; outra, no espaço, no cenário, na luz, no movimento, no corpo e na voz. Tudo ganhava sentido: nova escritura. Aprendi que o diálogo, no papel, tem jeito calmo, leva o tempo da leitura — lido, é tempo passado. Voando entre gente viva, no palco, diferente — vivido, tempo presente!¹⁵⁸

No Arena, muitos atores vinham da experiência do teatro amador e do teatro comunitário para os quais contava mais uma inventividade intuitiva e realista. Decerto não haviam fixado um determinado tipo ou estereótipo a orientar o trabalho de composição das personagens, abrindo espaço para Boal experimentar o que aprendera sobre trabalho do ator no Actor's Studio e com as suas primeiras incursões como diretor em encenações feitas pelo Writer's Group. Além do mais, a identificação naturalmente estabelecida por causa da idade, e já assentada entre eles, com certeza contou para aproximar Boal da trupe do TPE.

Boal registrou em sua autobiografia os vários atores com os quais trabalhou no Teatro de Arena, como a dizer: a continuidade propiciada pelas condições de trabalho teatral no Arena foi fundamental para os resultados obtidos coletivamente. A sólida formação dos atores que ocorrera ali, salta aos olhos, uma vez que depois de saírem do Arena muitos seguiram realizando trabalhos relevantes. Certo de que na sua longa experiência como diretor e em atividades sistemáticas de formação de atores obteve não apenas sucesso, mas efetividade, quando condições de trabalho permitiram formar equipes mais duradouras — e

¹⁵⁶ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 126-127.

¹⁵⁷ Além do espetáculo *The House across the street*, o Writer's Group encenou outra peça de escrita por Boal, *The Horse and the Saint*, que substituiu *Martim pescador*, texto vencedor em um concurso informal de peças em um ato, promovido pela Universidade de Columbia, cuja premiação era a montagem do texto. A peça *Martim pescador*, embora tenha sido vencedora e considerada bem escrita e teatral, o tema pescadores brasileiros e a forma naturalista eram inadequados segundo os avaliadores, explicou Boal. Cf. BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit. p. 131.

¹⁵⁸ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 132 (Grifo do autor).

com a intenção de traduzir essa convicção — Boal marcou o tempo de convivência com os atores do Arena, cujo critério de escalonamento partiu da sua relação mais longa:

Comigo trabalhariam mais de dez anos, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, ou pouco menos, como Dirce e Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Riva Nimitz, Vera Gertel. Outros, de longo convívio, vieram mais tarde: Lima Duarte, Paulo José, Dina Sfat, Myriam Muniz, Fauzi Arap, Fernando Peixoto, Sylvio Zilver, Juca de Oliveira, Ari Toledo, Nelson Xavier, Isabel Ribeiro, Joanna Fomm...¹⁵⁹

Do ponto de vista dos atores, muitos rememoraram a importância da contribuição de Boal à sua formação de ator e de autor, e ao seu papel no trabalho de equipe realizado no Teatro de Arena. Para Gianfrancesco Guarnieri a chegada de Boal no Arena foi um momento muito importante, porque foi quando começaram “a fazer laboratório de interpretação”, e iniciaram “um trabalho sério, a fase importante do Arena”.¹⁶⁰ Explicou como era a influência do Actor’s Studio no trabalho do ator: “Nós não procurávamos imitar os atores de lá, procurávamos chegar onde eles chegavam, sua busca era também a nossa. ‘Como é que é o americano médio? Ah! É assim. Então vamos transpor o negócio para o brasileiro médio’”.¹⁶¹

Embora reconhecesse isso, Guarnieri muitas vezes se pronunciou a respeito de como percebia em seu trabalho de ator a preponderância da prática sobre a teoria, ou da intuição sobre o estudo sistemático. Ao confrontar as influências dos métodos stanislavskiano e brechtiano, ele defendeu a autonomia do processo criativo do ator. Disse, baseado na sua própria experiência de ator, não se filiar a um único método de interpretação, cujo manejo ocorria geralmente na prática e conforme intenções pretendidas com cada personagem e espetáculo. Eis o que Guarnieri revelou a respeito do seu desprendimento:

Todo aquele primeiro trabalho que nós fizemos, como por exemplo, em *Ratos e homens*, foi método Stanislavski. Mas, em todo o meu trabalho, eu nunca senti a necessidade de consultar o diabo de um livro. Inclusive, chegar lá, Preparação do ator, tudo aquilo que ele fez. Se eu fizesse isso, me atrapalhava. Eu lia depois, só depois. A prática, eu acho realmente um negócio muito interessante, e completamente diferente. Eu acho que é muito difícil, inclusive, dizer que um ator trabalha mesmo nesta ou naquela direção, baseado realmente neste ou naquele método. Eu acho que conforme aquilo que ele esteja fazendo, conforme aquilo que ele queira dizer, ele está usando exatamente tudo. É um negócio muito mais de meio campo. Ele usa tudo. Pelo menos, essa é a minha experiência.¹⁶²

¹⁵⁹ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 141.

¹⁶⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 33.

¹⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 38.

¹⁶² GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista. In: *Depoimentos V*, op. cit., p. 76.

Em 2004, em depoimento dado ao jornalista Sérgio Roveri, Guarnieri fala uma vez mais sobre a sua *performance* “puramente intuitiva”. Em suas palavras: “Eu trabalho muito com pausas, pode notar. Pausas maiores, pausinhas, não importa o tamanho, o fato é que elas sempre estão na minha interpretação. É que a palavra que eu busco, enquanto interpreto, nunca vem como um tijolo, ela vem suavemente, pausadamente”.¹⁶³ Mas, quando Alberto Guzik, um espectador atento e qualificado, observava a sua *performance*, via na “economia do seu gesto” proximidade com as técnicas vigentes no Actor’s Studio nos anos 1950, divulgadas aqui por Boal, e também parecidas com o estilo contido e econômico já adotado pelos diretores italianos do TBC.¹⁶⁴

Oduvaldo Vianna Filho representou importantes personagens em uma infinidade de espetáculos teatrais.¹⁶⁵ No entanto, em seus escritos, Vianinha pouco se referiu diretamente às suas atividades como ator. Em 1960, durante uma entrevista, ao ser perguntado se tinha “uma preferência específica entre escrever e representar”, Vianinha respondeu: “Eu prefiro muito mais, eu preferia muito mais, representar. Mas agora eu prefiro muito mais escrever, sabe? Inclusive um dificulta um pouco o outro”.¹⁶⁶

Neste mesmo ano, Vianinha se desligou do Teatro de Arena de São Paulo e sua peça *Chapetuba Futebol Clube*, que já havia obtido enorme sucesso no Teatro de Arena, em São Paulo, estreava na cidade do Rio de Janeiro. Também acabara de escrever *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Vianinha revelava naquele momento sentimentos de euforia, mas também de indefinição, sobre suas escolhas e novos caminhos a seguir. Havia de fato uma mudança de

¹⁶³ GUARNIERI, Gianfrancesco apud ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*, op. cit., p. 45.

¹⁶⁴ Cf. GUZIK, Alberto. Guarnieri ator: memórias fora de ordem. In: ROVERI. *Gianfrancesco Guarnieri*, op. cit., p. 199.

¹⁶⁵ Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) atuou como ator no Teatro Paulista de Estudante em duas das três peças encenadas pelo grupo, ambas estreadas em 1955: *A Rua da Igreja*, de Lennox Robinson e *Está lá fora um Inspetor*, de John B. Priestley. No Teatro de Arena, onde permaneceu de 1956 a 1960, atuou como ator em 10 peças teatrais. Em 1956, participou de *Escola de maridos*, de Molière, direção de José Renato e *Dias felizes*, de Claude André Puget, direção de José Renato. Em 1957, atuou em *Marido magro, mulher chata*, texto e direção de Augusto Boal; *Enquanto eles forem felizes*, de Vernon Sylvain, direção de José Renato; *Juno e o Pavão*, de Sean O’Casey, direção de Augusto Boal; *Só o faraó tem alma*, de Silveira Sampaio, direção de José Renato. Em 1958, substituiu Guarnieri em *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, direção José Renato. Em 1959, atuou no espetáculo de sua própria autoria *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Augusto Boal; *Gente como a gente*, de Roberto Freire e direção de Augusto Boal. Em 1960, fez a sua última participação no Teatro de Arena como ator na peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, direção de José Renato. Cf. VARGAS, Maria Thereza. O registro dos fatos. *Dionysos*. Teatro de Arena, op. cit., p. 6-29; BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997; MURRER, André Dutra. *A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o grupo Arena da cidade de São Paulo*, op. cit.

¹⁶⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 38. Sobre a produção dramaturgica de Vianinha ver: PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo*. São Paulo, Hucitec, 1999; VIEIRA, Thais Leão. *Allegro Ma Non Troppo: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. 2011. 233 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

direção, pois a escritura dramática se tornaria cada vez mais preponderante na sua carreira. Mas, nesse contexto, Vianinha procurava fazer um balanço do seu percurso. Retomou a experiência passada para encerrá-la e, em seguida, se lançar a um ponto mais alto e ainda incerto. O trabalho como ator no Arena lhe servira de laboratório, oferecendo a matéria para a escritura dramática.

Claro, é verdade que foi através do próprio trabalho do palco, de ator, que eu aprendi a escrever. É sentindo no palco as reações do público, o tipo de diálogo, a maneira de... as reações dum espetáculo, o desenvolvimento, a sua organização. Isso tudo me parece que eu aprendi ali, na prática mesmo.¹⁶⁷

A colaboração de Boal para a prática do trabalho em equipe não foi esquecida por Vianinha. Trabalhar em equipe possibilitou alcançar “uma conscientização de uma série de problemas e das relações fundamentais que se estabelecem entre o teatro e a sociedade numa determinada época”¹⁶⁸, disse.

Não resisti, aqui, de lembrar do texto bem conhecido de Vianinha, *Do Arena ao CPC*, escrito e publicado em 1962. Nele apontou e descreveu as diversas ações e interferências impulsionadas por Boal como diretor do Arena. De novo, evidenciava a importância de Boal na gerência de um trabalho em equipe, para o qual os limites das funções especializadas do teatro se diluíam e passavam a ser desobedecidos, dando lugar aos processos de aprendizagem e de criação de novas formas estéticas, inclusive mais solidárias:

O Arena para conseguir esse resultado teve que tomar uma atitude decisiva, que apareceu com a chegada de Augusto Boal: a mobilização de todo o Teatro de Arena para criar o espetáculo. Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador etc. O Arena tornou-se uma equipe (...). Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro; orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente; Flávio Migliaccio, que só fazia ponta e carregava material de contra-regragem, praticamente inventou um novo ator no Brasil; Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Flávio, Milton Gonçalves, Néelson Xavier, escreveram peças. Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto. O teatro brasileiro não tem autor: existem dramaturgos, mas não existe um processo coletivo de pensamento orientando o teatro. Todo militante do teatro brasileiro teria que ser convocado para essa atuação. Em qualquer outro teatro, Flávio Migliaccio, até hoje, debaixo da aristocracia criadora, seria carregador de material de cena, e Guarnieri, no máximo, estaria num teatro de segundas-feiras.¹⁶⁹

¹⁶⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena, op. cit., p. 39.

¹⁶⁸ Idem, ibidem, p. 39

¹⁶⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Do Arena ao CPC*, op. cit., p. 92.

Por julgar não ter uma formação teatral mais sistemática, Flávio Migliaccio disse que ele era o próprio experimento no “laboratório” do Teatro de Arena. Afinal, pertencia à realidade da classe operária, moradora da periferia da cidade de São Paulo. Era o próprio homem brasileiro!

Porque eles falavam assim: “Bom, o teatro tem que ir à estaca zero, porque a gente não pode fazer esse teatro que o Teatro Brasileiro de Comédia está fazendo, porque é tudo empastado”. Então, me dei bem, porque eu era a estaca zero. Eu não tinha experiência nenhuma de interpretação, entendeu? Eu vinha lá de Jaçanã e não sabia nada sobre teatro, nada, nada, nada de representação. Eu fazia aquilo que a minha família fazia, a minha família italiana, fazia um neorealismo. Eu era um ator neorrealista.¹⁷⁰

Boal propunha a construção de uma prosódia brasileira no Laboratório de Interpretação, tomando como referência central as próprias experiências do ator para a construção de personagens que representassem o brasileiro comum. Migliaccio destacou em depoimento recente, em 2019, como Boal propunha exercícios de improvisação intensos:

Era muito estranha o tipo de representação que Boal, o Augusto Boal, colocava pra gente. Ele colocava a gente improvisando no Teatro de Arena e ficava assistindo. Às vezes, tinha dia que eu ficava improvisando durante uma hora seguida, vivendo aquele personagem que ele tinha me dado. Então era muito gostoso. Era quase um jogo, assim, que a gente fazia. E, assim, a gente foi aprendendo a viver o personagem.¹⁷¹

Milton Gonçalves (1933) falou sobre o ator procurar pela verdade da personagem a partir da própria experiência de vida, o que lhe permitia desenvolver habilidades interpretativas com profundidade, resultando em personagens igualmente originais:

Mas o mais importante era a base do que fazíamos: procurar a verdade da personagem. E procurar essa verdade dentro das possibilidades individuais de cada ator. É nesse trabalho que começamos uma maravilhosa troca de experiências. O que usávamos para representar era também o conhecimento de todas as nossas experiências de vida.¹⁷²

Obviamente que a formação do ator é atravessada pelas múltiplas vivências e influências. Milton Gonçalves lembrou de outras lições aprendidas pela simples convivência de trabalho com outros atores, como o Eugênio Kusnet.

Em *Black-tie* entrou o Kusnet — Eugênio Kusnet, Major do Colégio Militar de Moscou — com seu sotaque, fazendo maravilhosamente verdadeiro um operário do morro carioca. Nem sei dizer o quanto aprendemos com o Kusnet. Aprendíamos só de olhar par ele, além de tudo o que ele nos ensinou

¹⁷⁰ MIGLIACCIO, Flávio. *Persona em foco*, op. cit.

¹⁷¹ MIGLIACCIO, Flávio. *Flávio Migliaccio*: autorretrato. Rede Rio TV. Youtube. 2019. 33min.56s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d_X3hp5qAps&t=4s>. Acesso em 24 jun. 2020.

¹⁷² GONÇALVES, Milton. Milton Gonçalves: um depoimento. *Dionysos*. Teatro de Arena, op. cit., p. 91.

discutindo conosco os nossos trabalhos. Em certo sentido o processo de trabalho do Kusnet não contrariava em nada o que havíamos aprendido com Boal. Mas o Kusnet aprofundou muita coisa, deu-nos um nível de detalhamento que foi importantíssimo. Sintetizou para nós não só o trabalho do ator, como toda uma vida, uma posição diante do teatro. Era excelente ministrador de conhecimentos, embora na época ainda não se tivesse decidido a ser professor. Acho que ele era realmente um professor nato. Ter ensaiado *Black-tie* com ele valeu, para todos nós, por um curso de muitos anos. Ele solidificou e clareou coisas antigas tanto quanto contribuiu com coisas novas. Sua maneira realista de representar era mais próxima à realidade e à verdade que nós discutíamos tanto e queríamos trazer à luz.¹⁷³

O primeiro trabalho de direção feito por Boal no Arena foi lembrado pelo ator José Serber (1933-1988), quando contracenou com Guarnieri em *Ratos e homens*, de John Steinbeck. Em seu depoimento ao jornalista Júlio Lerner, em 1981, José Serber rememorou a maneira peculiar com a qual Boal estimulava o ator no seu processo criativo, bem diferente das suas experiências anteriores com outros diretores:

De alguma forma, nós estávamos habituados a alguns diretores que nos ensinavam como interpretar, e Augusto Boal veio com uma nova técnica. Pra mim foi impressionante, porque ele dizia: “Olha, você tenta... Tenta achar um pouquinho mais... Procura um pouquinho mais”. Ele não dizia como é que era. Ele deixava uma liberdade de criação muito grande. E parecia que ele estava permanentemente tentando afinar o instrumento, porém não tirando a criatividade do ator.¹⁷⁴

A composição dos atores do Arena, em grande parte jovens e inexperientes, permitiu o desenvolvimento de um trabalho de formação teórica contínuo e consistente. A este respeito Boal declarou:

Nessa época, a grande maioria dos nossos atores era muito jovem, sem grandes problemas financeiros, podendo, portanto, dedicar todas as horas do dia aos exercícios e aos espetáculos. Tiveram assim a possibilidade de praticar em conjunto, com os seus corpos e as suas emoções, sem terem que abandonar os estudos teóricos.¹⁷⁵

Boal destacou o quanto “o trabalho coletivo, orientado para uma pesquisa comum”¹⁷⁶ eram condições importantes para a formação do ator e o desenvolvimento da sua arte. As

¹⁷³ GONÇALVES, Milton. Milton Gonçalves: um depoimento. *Dionysos*. Teatro de Arena, op. cit., p. 92-93. Sobre as contribuições de Eugênio Kusnet (1898-1975) para o ofício do ator ver: PIACENTINI, Ney Luiz. *Eugênio Kusnet: do ator ao professor*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 2011.

¹⁷⁴ SERBER, José. *A aventura do teatro paulista*: Teatro de Arena (Parte 1). Diretor e entrevistador: Júlio Lerner. São Paulo: RTC – Rádio e Televisão Cultura, 1981. (60 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=srJ-l546U2Q>>. Acesso em: 05 nov. 2019.

¹⁷⁵ BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 41.

¹⁷⁶ Idem.

intervenções promovidas por ele, disseminando novas concepções teatrais provocaram, como pude evidenciar em muitos depoimentos, mudanças significativas no trabalho dos atores do Teatro de Arena.

Ao perguntar como Boal leu e interpretou as teorias stanislavskianas, as reflexões de Iná Camargo Costa a respeito das apropriações feitas do sistema do diretor russo pelos americanos podem nos oferecer algumas pistas.

Conforme Costa, Stanislavski considerava suas teorias técnicas em movimento, princípios de trabalho, e não prescrições. As formas de apropriação dos seus ensinamentos nos Estados Unidos, segundo as observações dela, também tiveram um percurso variado. Aconteceram em circunstâncias diferentes e segundo determinadas intenções políticas, as quais definiram o movimento de aproximação e de recusa do “método”. Entre as décadas de 1920 e 1940, a apropriação de Stanislavski se deu a partir das “condições materiais (...) criadas pelo *crack* da Bolsa em 1929, que fez o dinheiro das produções da Broadway virar pó e levou os ‘grandes produtores’ a baterem em retirada”. Depois, no período do pós-Guerra, quando os “grandes produtores se realinharam e retomaram seus lugares”¹⁷⁷, houve a desqualificação do “método”.

A presença de Stanislavski nos EUA durante grande parte da primeira metade do século XX se deu pelo interesse da esquerda americana, pela “insatisfação de dramaturgos, atores e diretores quanto aos resultados de seu trabalho e com as condições de produção”.¹⁷⁸ Os adeptos das teorias stanislavskianas estabeleceram naquele país “uma cultura teatral infinitamente mais exigente em termos artísticos”¹⁷⁹, afirmou Costa. Em suas análises, a preocupação de Stanislavski não apenas com “a formação exigente do ator”, mas também com a “democratização do trabalho conjunto” e a sua ligação “com os problemas sociais e políticos do país, que também se traduzem em textos teatrais e se traduziram em experimentos e iniciativas que se contrapunham ao *star system*”.¹⁸⁰ Tudo isso, interessava aos diretores, formadores de atores e aos atores americanos: a prática de uma rigorosa formação do ator, e, também, os modos alternativos de trabalho que se contrapunham às más condições de trabalho decorrentes do *star system* americano.¹⁸¹

¹⁷⁷ COSTA, Iná Camargo. Stanislavski na cena americana. *Estudos Avançados*, v. 16, n. 46, 2002, p. 111.

¹⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 106.

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 111.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 108.

¹⁸¹ Costa faz uma interessante descrição do estabelecimento do *star system* no teatro americano, parecido em muitos aspectos com a especialização dos atores e suas funções determinadas, no teatro do ator no Brasil, cujas práticas residuais persistiam no TBC, e aos quais o Arena se opunha. Segundo Costa, esse modo de produção hierarquizado do teatro americano funcionava da seguinte forma: “num primeiro momento grandes estrelas (homens ou mulheres) caem no gosto público e se tornam chamarizes de bilheteria. Por causa delas os elencos se

Segundo Costa, Lee Strasberg era “conhecido como o responsável pelos desenvolvimentos propriamente americanos da teoria stanislavskiana”, e à frente do Actors Studio nos anos 1950, se tornou o “senhor” do “Método”, centrado na exploração da memória afetiva do ator. A atriz Stella Adler, discordando de Strasberg, passou a ensinar atores enfatizando o “papel da imaginação do ator em seu trabalho”.¹⁸² Para Costa, Lee Strasberg e Stella Adler foram os principais representantes da “Escola de Stanislavski nos Estados Unidos”.¹⁸³

A presença de Boal no Actors Studio, mesmo que na condição de observador, certamente o colocou em contato com esses debates da cena stanislavskiana americana apontados por Costa. As contribuições apareciam na sua forma e estilo de trabalho. Como diretor do Arena, formou uma equipe de trabalho com relações mais democráticas e criou estratégias e soluções para preparar os atores.

Segundo Boal, desde o seu primeiro dia como diretor do Teatro de Arena, o estudo do diretor Constantin Stanislavski foi praticado: “Stanislavsky foi estudado em cada palavra e praticado desde as nove da manhã até a hora de entrar em cena”.¹⁸⁴ Boal lembrou de que fizeram um estudo aprofundado de Stanislavski: “A gente pegava Stanislavski página por página. (...) A gente estudava tudo e depois via o que podia usar e o que não”.¹⁸⁵ Lembrou-se também do livro de Stanislavski logo recomendado, pediu aos atores “que estudassem os primeiros capítulos da *Preparação do ator*”, pois o método Stanislavski seria experimentado “no primeiro ensaio”.¹⁸⁶ Boal promovia o estudo das lições do diretor russo e as adaptava para o trabalho do ator brasileiro — tarimbado na vida, no teatro amador e comunitário — mas com formação teórica ainda incipiente.

Quer dizer, o Stanislavski, como ele não dava uma cartilha, e como pra ele o importante, o sistema Stanislavski, o importante é partir da pessoa, é partir do ator, partir do ser humano vivo e não partir de uma estética morta, de uma série de preceitos estéticos mortos, mas a partir da experiência vital mesmo, nós partimos da experiência vital dos nossos atores que eram brasileiros. O Stanislavski partia dos russos, com quem ele trabalhava. Nós partimos, usando as mesmas técnicas que ele tinha desenvolvido. Nós trabalhávamos com brasileiros, e o elenco nosso era gente do povo: Milton Gonçalves,

hierarquizam, atores se especializam e as próprias peças são escritas, desde logo oferecendo ao público o conhecido “mais do mesmo”. As estrelas são tratadas com a máxima distinção, inclusive monetária — já que “valem mais” que os meros figurantes —, e em torno deles se desenvolve toda uma rede de interesses e grandes negócios liderada pela imprensa (jornais e publicações especializadas, que incluem livros e revistas.” Cf. COSTA, Iná Camargo. Stanislavski na cena americana, op. cit., p. 105.

¹⁸² Idem, ibidem, p. 110.

¹⁸³ Idem, ibidem, p. 111.

¹⁸⁴ BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. In: BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 15.

¹⁸⁵ Um discípulo de Stanislavski. *Folha de S. Paulo*, op. cit.

¹⁸⁶ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 141.

Flávio Migliaccio, era o pessoal que vinha do povo até a classe média, digamos.¹⁸⁷

Segundo Boal, com o Laboratório de Interpretação ocorreu uma real transformação da prosódia teatral, que antes era portuguesa e com o TBC se tornara italiana.¹⁸⁸ No Arena encontraram uma nova forma de falar, de dizer o texto teatral, pela incorporação da fala do brasileiro no trabalho do ator.

O salto que a gente deu foi esse: a criação do laboratório concomitante com a busca de um estilo brasileiro de interpretar. Eu me lembro que naquela época, havia atores que conversando com você num bar, eles falavam como todo mundo, mas quando eles subiam no palco, eles começavam a declamar como se fossem italianos, porque todos os diretores eram italianos. Até 1930, aqui no Brasil pra falar no palco, pra fazer teatro o ator tinha que falar uma prosódia portuguesa de Lisboa. Quer dizer, a língua oficial do teatro era o português lisboeta. Então, supomos que houvesse peça que entrasse um caipira. O caipira não podia falar caipira. Não ficava bem falar português brasileiro no teatro. No teatro tinha que falar lisboeta. Entrava o caipira em cena com o maior sotaque lisboeta.¹⁸⁹

Em depoimento concedido a Hermilo Borba Filho na época da encenação de *Ratos e homens*, em 1956, Boal explicou que durante os ensaios procuravam “recriar mentalmente a vida dos personagens que iríamos interpretar”. O trabalho do ator consistia “em tornar física também essa recriação”.¹⁹⁰ Boal identificou que mesmo sob a influência de Stanislavski, houve mudanças de ênfase interpretativa. Nas primeiras encenações que dirigiu “a ênfase interpretativa era dada a ‘sentir emoções’”, disse. Mas depois de *Black-tie*, “as emoções foram dialetizadas e a ênfase passou a ser posta no fluir de emoções”.¹⁹¹

O trabalho para preparação do ator incluía o estudo detalhado da obra de Stanislavski, a prática de exercícios inspirados no seu método e também exercícios criados por Boal, por meio dos quais se partia das “emoções da personagem”, para que estas “se manifestassem ‘livremente’ através do corpo do ator, determinando a sua própria forma”.¹⁹² Antes, porém, explicava Boal, era preciso desmecanizar “as ações e reações mecanizadas” do ator e, assim, “torná-lo capaz de assumir as mecanizações da personagem que vai interpretar.

¹⁸⁷ BOAL, Augusto. *A aventura do teatro paulista: Teatro de Arena (Parte 1)*, op. cit.

¹⁸⁸ O primeiro a fazer uma campanha por uma prosódia brasileira, segundo Boal, foi o Oduvaldo Vianna.

¹⁸⁹ BOAL, Augusto. *A aventura do Teatro Paulista: Teatro de Arena (Parte 2)*. Diretor e entrevistador: Júlio Lerner. São Paulo: RTC – Rádio e Televisão Cultura, 1981. (60min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FHnbOvYfGT0>>. Acesso em: 05 nov. 2019.

¹⁹⁰ BORBA FILHO, Hermilo. *Ratos e homens*, no Teatro de Arena. Entrevista com Augusto Boal. In: Instituto Augusto Boal. Recorte de Jornal, s./d. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/ratos-e-homens-7?pag=1>>. Acesso em: 15 out. 2019.

¹⁹¹ BOAL, Augusto. O elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena, op. cit. p. 17.

¹⁹² BOAL, Augusto, *200 exercícios e jogos...*, op. cit., p. 36.

É necessário que o ator volte a sentir certas emoções e sensações das quais já se desabituou”.¹⁹³

Os exercícios realizados — musculares, sensoriais, de memória, de imaginação e de emoção — objetivavam, segundo as lições de Boal,

que o ator pudesse anular de saída todas as suas características pessoais e fizesse florescer outras: as da personagem. Estes e outros exercícios serviam para anular a chamada “personalidade” do ator (a sua forma e o seu molde) e para permitir que nascesse a “personalidade” da personagem, a sua forma. Mas como chegar a essa forma? Nessa altura respondíamos: há que sentir primeiro as emoções da personagem e essas emoções encontrarão, no corpo descontraído do ator, a forma adequada e mais eficaz de ser transmitida ao espectador, com vista a despertar nele emoções iguais.¹⁹⁴

Na sua apropriação de Stanislavski, Boal não prescindia da ideia: afirmava que a ideia precedia a emoção. E, assim, para compor e caracterizar o personagem, sugeria aos atores: “‘Olha, é a emoção que vai dar a forma, sim, mas vamos primeiro ver a ideia. Qual é a ideia que vai gerar essa emoção, e essa ideia, concreta, gera uma emoção que então vai dar sua forma’. Eu insistia na ideia”.¹⁹⁵

De acordo com Paulo José, o trabalho de Boal como diretor não era impositivo; ele usava um método interrogativo, segundo o qual o processo criativo do ator era estimulado por meio de improvisações, discussões a respeito das improvisações, avaliação da prática e reelaboração. Para ele, a atuação de Boal era “interrogativa, de aberturas de possibilidades. Na verdade, quem fazia o espetáculo era os atores. O Boal fazia a crítica”. De modo muito semelhante à percepção do ator José Serber, Paulo José observou que Boal não agia como um diretor padrão, a dizer o que o ator deveria fazer: “Ele ia fechando as coisas com o processo de avaliação, da prática, da discussão, da reelaboração com os atores”. Havia a ideia da participação do grupo na criação do espetáculo, todos faziam, criavam o espetáculo. Mas essa característica, ressaltou Paulo José, era diferente de “uma ideia de criação coletiva. Porque alguém é responsável pelo resultado final: é o diretor, no caso, era mais o Boal”.¹⁹⁶

Os relatos dos atores destacados evidenciam muitas das elaborações feitas pelos atores sobre a sua relação com o diretor, mas interessou-me principalmente as descrições dos processos formativos e de preparação do ator. Seguramente, tais descrições mostraram as novas possibilidades lançadas pelo Laboratório de Interpretação ao trabalho do ator e o modo

¹⁹³ BOAL, Augusto, *200 exercícios e jogos...*, op. cit., p. 38.

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 40-41.

¹⁹⁵ BOAL, Augusto. Exilado. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 48, p. 30, mar. 2001.

¹⁹⁶ JOSÉ, Paulo. Interview de Paulo José (Rio, août 1983). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 439.

pelo qual foi se estabelecendo uma prática efetiva de formação do ator, pesquisa e experimentação teatral no Teatro de Arena.¹⁹⁷

1.5 Os jovens dramaturgos e seus personagens extraordinários

As experiências bem-sucedidas de formação do ator, de pesquisa e desenvolvimento de novas formas interpretativas, em muito devidas ao empenho e incentivo de Boal por meio do Laboratório de Interpretação, esbarrou na crise financeira enfrentada pelo Arena em decorrência da diminuição do público durante a segunda metade do ano de 1957, dificultando inclusive o pagamento aos seus integrantes. Diante disso, realmente foram obrigados a buscar outros trabalhos como alternativa: “O próprio Vianinha tinha ido para o Rio de Janeiro. O Boal também tinha saído do teatro, pra fazer outra direção não sei onde”,¹⁹⁸ lembrou Guarnieri. Como falaram os testemunhos, o funcionamento do Arena e a manutenção do seu elenco esteve na iminência de ser inviabilizado, não fosse a reviravolta provocada pela montagem e estreia de *Eles não usam black-tie*, em 22 de fevereiro de 1958. Com efeito, o espetáculo passou a ser lembrado por este feito: os salvaram da ruína.

O modo surpreendente pelo qual a sua encenação alterou as expectativas do grupo pelo sucesso alcançado, os levaram a insistir na ideia da formação de novos autores de textos dramáticos brasileiros, agora de maneira bem mais sistematizada através da definição de um tempo e espaço específicos para a criação dramaturgica.

Obviamente, o exercício de uma escrita dramaturgica por autores nacionais e estímulos para a montagem de peças brasileiras existiram antes, não eram uma novidade. O impulso pode ser notado nas trajetórias dos próprios participantes do grupo, bem antes de *Black-tie*, especialmente por parte de Boal que já era autor de textos teatrais.

Boal começou a escrever pequenas peças ainda bem jovem. Ao apresentar sua trajetória dramaturgica na publicação de *Teatro de Augusto Boal I*, Boal registrou que havia

¹⁹⁷ Muitos exercícios e jogos desenvolvidos no Laboratório de Interpretação foram minuciosamente descritos por Boal e publicados no livro *200 exercícios e jogos para ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, publicado pela primeira vez no Brasil em 1977, pela Civilização Brasileira.

¹⁹⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista. In: *Depoimentos V*, op. cit., p. 68. Durante o ano de 1958, para resolver problemas financeiros particulares, Boal deixou a direção de *Black-tie* com José Renato para realizar alguns trabalhos fora do grupo, quando dirigiu os espetáculos: *Society em baby-doll*, de Henrique Pongetti; *A valsa dos toureadores*, de Jean Anouilh; *A comédia atômica*, de Lauro César Muniz; e *Dona Violante de Miranda*, de Abílio Pereira de Almeida, no qual Dercy Gonçalves atuou como atriz. Durante esse período, continuou coordenando as atividades do Laboratório de Interpretação e do Seminário de Dramaturgia. No fim desse mesmo ano, 1958, retornou ao Arena para dirigir a peça *Chapetuba Futebol Club*, escrita por Vianinha no Seminário. Cf. BOAL. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p.158-164.

escrito até o ano de 1953 as seguintes peças: *Martim pescador*, *Maria Conga* e *Histórias do meu bairro*. Em 1954, Boal submeteu uma peça intitulada *Eduardo* ao concurso de peças promovidos pela Comissão do IV Centenário¹⁹⁹.

As personagens surgiam inspiradas nas vivências de pessoas com as quais convivia. Como atento observador do cotidiano do bairro em que morava, Boal disse ter encontrado ali sugestões para muitos dos temas e tramas das peças:

(...) escrevi peças curtas sobre gente que eu conhecia, que morava no meu bairro popular na Penha Circular no Rio de Janeiro, gente pobre, operários do Curtume Carioca, fregueses da padaria do meu pai, pescadores da praia das Morenas, soldados e costureiras, moças e farmacêuticos, um carvoeiro que batia no filho todos os dias às seis da tarde porque ele votava sujo pra casa, depois de brincar, seu Maia e seu Firmino que ficavam bebendo chope e lembrando coisas de Portugal, onde nasceram e onde queriam morrer (não deu tempo; enterraram-se ali mesmo no Caju).²⁰⁰

Nas peças *Laio se matou*, *Orungan* e *O logro*, escritas também durante os anos iniciais da década de 1950, usou o seu bairro como inspiração, “misturado com mitos gregos e mitos gregos com mitos nagôs e iorubas”,²⁰¹ disse Boal. Entre 1953 a 1955, quando estava nos Estados Unidos estudando e praticando a escrita dramaturgica, escreveu as peças *A casa do outro lado da rua* e *O cavalo e o Santo*. A respeito da dramaturgia produzida nessa fase, Boal revelou: “escrevi muitas peças nesses dois anos. Todas de encomenda. E quase todas joguei fora, menos duas que foram montadas pelos Writer’s Group, uma associação de escritores jovens”.²⁰²

Em 1955, Ruggero Jacobbi falava aos jovens do TPE sobre a importância de fomentar uma dramaturgia nacional, e essa questão foi inclusive incorporada ao estatuto do grupo. No entanto, neste momento o seu sentido estava ligado mais a uma expectativa avistada, como se evidencia na avaliação feita muito tempo depois por Guarnieri — citada mais acima, mas que repito novamente aqui — de que havia uma distância entre a meta propriamente dita e a experiência inicial do grupo: “Não é que estava latente, porque estava escrito... como nossos objetivos. Existia no estatuto do TPE, feito em 1955: ‘Incentivo à

¹⁹⁹ A autoria do texto dramático *Eduardo* foi referida em notícia publicada em jornal (s./d.), localizado em um dos recortes de jornais relativos ao espetáculo *Ratos e homens*, no Acervo Augusto Boal, nos seguintes termos: “Boal ganhou menção honrosa no concurso de peças promovidos pela Comissão do IV Centenário. ‘Eduardo’ teve um voto muito simpático de Décio de Almeida Prado, que fazia parte da comissão”. Cf. Instituto Augusto Boal. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/ratos-e-homens-7?pag=1>>. Acesso em: 15 out. 2019.

²⁰⁰ BOAL, Augusto. Trajetória de uma dramaturgia. In: *Teatro de Augusto Boal I*, op. cit., p. 9.

²⁰¹ Idem.

²⁰² Idem, ibidem, p. 10. Sobre a produção dramaturgica de Augusto Boal, ver, por exemplo, RAZUK, José Eduardo Paraíso. *Muito além do Teatro do Oprimido: um panorama da obra dramaturgica de Augusto Boal*. 2019. 283 f. Relatório (Pós-doutorado) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

dramaturgia nacional etc...’. Enunciado estava; agora, nós não sabíamos realmente como fazer”.²⁰³

Quando Boal chegou ao Arena já estava em andamento a organização de cursos teatrais destinados à formação dos atores do TPE. Boal assumiu a direção do Departamento Cultural e, em meio ao trabalho de direção de *Ratos e homens*, começou a ministrar um Curso Prático de Dramaturgia. Mariângela Alves de Lima observou que o grupo havia se organizado como um “centro cultural” visando à “formação de um público” e à captação de novos artistas para o Arena.²⁰⁴ No entanto, penso que o Arena não apenas ampliou a sua função cultural, mas criou alternativas para promover a formação do ator e do autor.

Em 1956, havia uma convergência de expectativas, pois o TPE queria qualificar os seus atores amadores, e para isso contava com o apoio da Federação Paulista de Amadores Teatrais financiando atividades formativa de estímulo à dramaturgia nacional.²⁰⁵ Por outro lado, havia chegado ao Arena a pessoa realmente habilitada em escrita dramática e capaz de realizar a tarefa pedagógica. Boal estava suficientemente motivado para tentar colocar em prática tudo o que aprendera, então aceitou o desafio de socializar os seus conhecimentos.

O elenco me pediu para contar como eram as aulas de Gassner. Queriam que eu fizesse um Curso de dramaturgia, aberto ao público. Achei a ideia boa, mas argumentei que não era professor, não sabia dar aulas. Disseram que eu não devia me preocupar comigo e sim em transmitir o que tinha aprendido: “Só você esteve com o Gassner: conta o que ele contava...”²⁰⁶

Assim, em outubro de 1956, Boal iniciou o Curso Prático de Dramaturgia, durante o qual foram ministradas aulas-conferências sobre os seguintes temas: Introdução, Teorias da dramaturgia, Estrutura teatral, Dinâmica teatral, Caracterização psicológica, Diálogo e Análise de Peças. Como ação complementar ao curso, e com o propósito de incentivar o autor nacional, foi organizado um concurso para adaptação dos contos brasileiros: *O homem que falava javanês*, de Lima Barreto, *O plebiscito*, de Artur Azevedo, *Missa do galo*, de Machado de Assis e *A caolha*, de Julia Lopes de Almeida. A comissão julgadora foi composta por José Renato, Augusto Boal e João Ernesto Coelho Neto — presidente da Federação Paulista de

²⁰³ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 29.

²⁰⁴ LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias, op. cit., p. 42. Muitas ações foram realizadas no ano de 1956, como as conferências em escolas e faculdades sobre as peças em cartaz, nas quais os atores faziam demonstrações de pequenas cenas, os concursos de teatralização de contos brasileiros e de dramaturgia infantil, de cartazes e fotografias dos espetáculos.

²⁰⁵ Em vários recortes de jornais sobre o espetáculo *Ratos e homens*, disponíveis no acervo do Instituto Augusto Boal, noticiam o Curso Prático de Dramaturgia ministrado por Boal a partir de outubro de 1956, para o qual houve a participação da Federação Paulista de Amadores Teatrais como promotora e patrocinadora, juntamente com o TPE e o Departamento Cultural do Teatro de Arena. Cf. Instituto Augusto Boal. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br>>. Acesso em: 15 out. 2019.

²⁰⁶ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 147-148.

Amadores Teatrais — sendo o prêmio a montagem da peça pelo grupo teatral da Casa do Povo.

No Arena a questão de uma interpretação brasileira esbarrava na ausência de textos dramáticos nacionais. Talvez, por isso, ao fazer projeções para o ano de 1957 demonstrassem estas preocupações. Guarnieri dizia: “Espero (...) que seja este ano o da partida para a criação de uma verdadeira dramaturgia nacional”.²⁰⁷ E também Boal: “Quanto a 1957, espero e estou certo de que o teatro brasileiro continuará evoluindo no sentido da fundamentação teórica e da realização prática de uma dramaturgia brasileira, baseada em novas características sociais e na psicologia do povo brasileiro por ela condicionada”.²⁰⁸

Em 1957, Boal ministrou outro curso de dramaturgia, dentro de uma programação de cursos formativos bem mais amplos. Anunciado como Curso Prático de Teatro, suas sessões abarcaram os seguintes cursos: Interpretação, orientado por Sadi Cabral, Psicologia, por Bernardo Blay, Estética, ministrado por Décio de Almeida Prado, História do Teatro, por Sábato Magaldi, Jogos Teatrais, por Beatriz Segall, Impostação de Voz, por Alice Pincherle, Folclore Gaúcho, por Barbosa Lessa e Métodos de Ensaio, orientado por José Renato. Segundo Murrer, os mesmos professores ministraram aulas de Interpretação, Estética e Métodos de Ensaio. Os professores Edoardo Bizarri e Ruggero Jacobbi assumiram as aulas de História de Teatro, e novos cursos foram incluídos, de Direção com Gianni Ratto e Dramaturgia com Augusto Boal.²⁰⁹

Os participantes do grupo compreendiam a importância dos processos formativos do ator. As iniciativas do Arena pretendiam sim, como aventou Lima, captar novos artistas para o seu quadro. No entanto, desejavam — inclusive para os atores que já estavam no Arena, muitos vindos do teatro amador e sem formação oficial — uma formação diferenciada daquela oferecida pela EAD ou advinda unicamente através da atividade prática do ator. Queriam uma formação afinada com os seus objetivos, capaz de oferecer conhecimentos aprofundados e, ao mesmo tempo, munir os atores com instrumentos adequados e mais céleres, o que possibilitaria responder com igual urgência tanto a subsistência financeira quanto os problemas enfrentados naquele momento, como: o papel da cultura na luta política,

²⁰⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco apud GIOVANNINI, Luis. A maioria gostou de 1956 mas... espera mais de 1957. *Última Hora*, São Paulo, 8 jan. 1957, p. 4, (3º Caderno). Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/ratos-e-homens-7?pag=1>>. Acesso em: 15 out. 2019.

²⁰⁸ BOAL, Augusto apud GIOVANNINI, Luis. A maioria gostou de 1956 mas... espera mais de 1957. *Última Hora*, op. cit.

²⁰⁹ A programação do curso foi verificada por Murrer no material gráfico do espetáculo *Só o Faraó tem alma*, estreado em julho de 1957. Cf. MURRER, André Dutra. *A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o grupo Arena da cidade de São Paulo*, op. cit., p. 77.

a ampliação da participação de jovens e estudantes como público teatral, a construção de uma identidade para o grupo, entre outras questões.

Guarnieri e Vianinha já haviam despertado a atenção dos críticos e da classe teatral pelas atuações nos espetáculos do TPE, o que dava mostras do bom desempenho. Possuíam “jeito”, algum talento, e poderiam se sobressair, tanto que se decidiram pela carreira profissional aceitando a proposta de José Renato para ficar no Arena. De fato, sentiam a necessidade de promover e melhorar a formação do ator oferecendo conteúdos práticos e teóricos de modo mais dinâmico e concomitante à atividade teatral que já realizavam.

Guarnieri, mesmo ganhando uma bolsa de estudos em 1954, optou por permanecer no TPE e não fazer o curso de teatro na EAD, pois de acordo com suas as normas não era permitido aos alunos trabalhar enquanto durasse o curso.²¹⁰ Penso que para aqueles jovens atores amadores que queriam chegar ao teatro profissional — e mesmo para os que já estavam no elenco permanente do Arena — o formato de cursos avulsos se mostrou como uma alternativa apropriada à formação teórico-prática do ator. Talvez a própria característica da formação obtida por Boal na Universidade de Columbia, através de matrícula em disciplinas específicas do seu interesse, tenha oferecido um modelo às atividades formativas do Arena.

As metodologias do ensino de interpretação teatral e escrita dramática americanas certamente influenciaram pedagogicamente o modo pelo qual Boal organizou o Laboratório de Interpretação para o trabalho do ator e os cursos de dramaturgia. Estes, oferecidos em duas etapas miravam promover o ensino das técnicas de escrita dramática e incentivar a autoria dramática. O que de fato ocorreu, como indica Guarnieri neste depoimento:

Eu comecei a escrever para teatro após a chegada de Augusto Boal ao Arena. Eu estava muito entusiasmado com esta descoberta e este estudo da dramaturgia brasileira. Nós só discutíamos isso no Arena, vivíamos para este fim. Eu sentia que precisava fazer alguma coisa para colaborar com aquele processo, então decidi escrever.²¹¹

O esforço formativo empreendido pelo Arena deu frutos. Guarnieri havia conseguido com a escrita de *Eles não usam black-tie* dar forma aos impasses estéticos vivamente

²¹⁰ A EAD proibia aos estudantes que eles “fizessem qualquer trabalho teatral, fosse ele amador ou profissional, fora da Escola, enquanto durasse o curso”. Por causa do assédio das companhias teatrais, que tentavam contratar os alunos antes de concluírem o curso, na década de 1960, Alfredo Mesquita resolveu acabar com o quarto ano como uma estratégia para mantê-los até o último período. Cf. SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores*, op. cit., p. 196. No entanto, muitos não abriram mão de uma boa oportunidade de trabalho e saíram da EAD sem concluir o curso de ator. Em 1956, Geraldo Matheus Torloni aceitou “o convite para ser produtor da companhia Tonia-Celi-Aurtran”; “Gloria Menezes deixou a EAD em 1959, um ano e meio antes de se formar”, para trabalhar com Antunes Filho, em *As feitiças de Salém*, de Arthur Miller (p. 238); Izaías Almada, em 1965, “saiu no terceiro ano para trabalhar com Augusto Boal no show *Opinião*, no Rio” (p. 240). Cf. GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita*, op. cit.

²¹¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. In: ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*, op. cit., p.76.

debatidos no grupo, internalizando na estrutura da obra dramática aspectos importantes do funcionamento social, mostrando as semelhanças entre os sentimentos e ideias de indivíduos e grupos e as formas de vida social e cultural,²¹² como ele mesmo explica:

É... Acho que fui, vamos dizer assim, o portador de uma certa maneira de encarar as coisas, de um certo tipo de sensibilidade que... estava ao lado das pessoas e ninguém sabia como expressar... Acho que fui o portador de uma visão do mundo, do nosso mundo, do mundo brasileiro, que naquele exato momento calhou de eu mostrar tudo em forma teatral.²¹³

Eles não usam black-tie obteve enorme acolhida pelo público. Uma peça brasileira, com personagens representando pessoas comuns e os conflitos cotidianos de pessoas pobres e trabalhadoras contribuiu para que o Arena continuasse a existir. Mesmo Boal não tendo participando da feitura do espetáculo, ele foi, assim como todo o grupo, bastante afetado. Desde então, parece ter havido uma adesão maior de Boal à ideia de que o teatro deveria acompanhar os ventos e os movimentos políticos da sociedade e, nesse diálogo, conseguir comunicar uma mensagem engajada com as lutas do presente.

Assim, *Black-tie* fincou raízes nas memórias dos testemunhos e depois na historiografia teatral como um evento que solucionou parte dos agudos problemas financeiros do Arena, mas, principalmente por apresentar um novo conteúdo dramático²¹⁴, inaugurando a teatralização de outros espaços da realidade brasileira (a favela, a greve), incluindo a representação de outro grupo social (os trabalhadores).

A peça *Quarto de empregada* foi escrita em 1958, por Roberto Freire, no âmbito da EAD, justamente sob o impacto de *Black-tie*: “A forma de comunicar do Guarnieri me influenciou e eu também fui buscar um tema popular, uma personagem proletária, a empregada doméstica”, revelou Roberto Freire.²¹⁵ Freire era professor da disciplina psicologia do ator na EAD e escreveu a peça para ser encenada pelos alunos.²¹⁶ Em seguida, foi montada pelo Arena, estreando lá no dia 25 de maio de 1959. As personagens principais, Rosa e Suely — ambas empregadas domésticas — foram elaboradas a partir do material de pesquisa que

²¹² Cf. WILLIAMS, Raymond. Wessex e a fronteira. In: *O campo e a cidade*, op. cit., p. 270.

²¹³ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 37.

²¹⁴ “A novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo.” Cf. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 21.

²¹⁵ FREIRE, Roberto. Entrevista com Roberto Freire. ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena*, op. cit., p. 88.

²¹⁶ A estreia de *Quarto de empregada* estava prevista para acontecer no Teatro João Caetano, porém foi proibida pela censura do governador Jânio Quadros. Mas acabou sendo encenada no pequeno teatro da EAD, em 1958, com as alunas Ruthinéa de Moraes e Assumpta Peres atuando como empregadas domésticas. A jornalista Marta Góes revelou que a atriz Assumpta Perez foi “pintada de preto, por falta de uma aluna negra para o papel”. Cf. GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita*, op. cit., p. 225.

fez a respeito do “problema psicológico e social das empregadas domésticas no Brasil”²¹⁷, explicou. Para ele, as personagens sintetizavam “dois tipos humanos oposto e mais frequentes entre as que pesquisava: a negra velha, desencantada, doente, submissa, e a outra, moça jovem, cheia de sonhos e de ousadia, apaixonada”.²¹⁸ No trecho do texto teatral a seguir, Freire expõe o momento em que Suely inicia sua investigação sobre as causas dos seus sofrimentos, e a tomada de consciência em relação ao lugar que ocupa socialmente é sentida como desesperança:

SUELY: – Rosa... (*Rosa não responde. Suely olha para baixo.*) Rosa...
 ROSA: – O que é menina?
 SUELY: – De quem é a culpa?
 ROSA: – De quê?
 SUELY: – Da gente ser empregada, não poder gostar de um homem direito que case com a gente...
 ROSA: – Não sei.
 SUELY: – Uns têm tudo... tudo dá certo, como no cinema... na novela. Eu conheço tanta gente feliz! É dos patrões a culpa?
 ROSA: – Deve ser. Quem tem dinheiro é que manda. E tão mandando errado. Daí a desgraceira deste mundo. Eles também sofrem, porque não se entendem. Veja a patroa...
 SUELY: – Só que não precisa do Exército da Salvação, Rosa. Com dinheiro...
 ROSA: – Isso é. Pelo menos, com dinheiro, a desgraça deles é limpa, confortável (*Boceja.*) Suely, pelo amor de Deus, deixa eu dormir...
 SUELY: – Se o Argemiro...
 ROSA: – Boa-noite!
 SUELY: – E se eu morresse?²¹⁹

Observei, em algumas avaliações feitas pelos contemporâneos sobre a década de 1950, a ideia de que a percepção otimista da política econômica desse período influenciava a prática artística, e justamente por isso a arte se voltava para as idiossincrasias brasileiras e a cultura popular, que por sua vez produziam novos significados, imagens e autoimagens dos brasileiros.

A relação entre as condições de produção cinematográfica e teatral nesse contexto são analisadas por Zulmira Ribeiro Tavares (1930-2008), escritora e crítica de cinema, em seu depoimento em comemoração aos 17 anos do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, realizado em 1975. Tavares afirmou que o cinema e o teatro tanto eram impactados pela experiência do nacionalismo quanto produziam respostas à sociedade com a elaboração de novas formas ficcionais:

²¹⁷ FREIRE, Roberto. Introdução. In: *3/4*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993, p. 9.

²¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 9-10.

²¹⁹ FREIRE, Roberto. Quarto de empregada. In: *3/4*, op. cit., p. 34-35.

a área cinematográfica também refletia o clima nacionalista. Paralelamente à euforia (e crise) da Vera Cruz, surgiram os Seminários de Cinema (o primeiro em 50 ou 51) em que se manifestava uma mentalidade nacionalista de cunho popular, não tão firmada quanto aquela que iria posteriormente se refletir no Arena, mas em muitos pontos semelhantes a ela. O filme de Néelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, de 55, inspirava-se no neorrealismo italiano e se opunha à mentalidade da Vera Cruz, assim como o Teatro de Arena se opunha à mentalidade do Teatro Brasileiro de Comédia.²²⁰

Boal também descreveu o tipo de interferência das questões históricas nas condições de produção das obras. A produção de dramaturgia nacional tinha sido impulsionada pelo “nacionalismo político”, analisava Boal em 1967: “Esta etapa coincidiu com o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a criação de Brasília, com a euforia da valorização de tudo nacional”.²²¹ No depoimento dado a Roux, em 1986, o dramaturgo associa a riqueza da produção artística (teatro, música, cinema, artes plásticas) ao contexto político e econômico do nacionalismo da segunda metade da década de 1950 e, assim como Tavares, cita nominalmente o cineasta Nelson Pereira dos Santos:

Nesse período juscelinista, período de nacionalismo — mesmo que tivesse muita coisa errada — era um nacionalismo que se baseava também muito na penetração do capital americano mas, de qualquer maneira, havia um certo desenvolvimento da siderurgia, houve um desenvolvimento da indústria em geral. O Brasil, realmente... quer dizer, as metas do Juscelino eram fazer cinquenta anos em cinco. Evidentemente, ele não conseguiu isso mas ele conseguiu um avanço espetacular, um desenvolvimento espetacular da economia brasileira, mesmo se continuasse atrelado ao Fundo Monetário Internacional...

Nesse período, aparece o Teatro de Arena mas também apareceu o Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos é mais ou menos dessa época. Um pouco antes de nós, no Arena. A Bossa Nova é também desse período. E mesmo o desenvolvimento das artes plásticas, também, coincide.

Então, você veja que havia todo um desenvolvimento artístico que não era só do Arena. (...)

Provocou o aparecimento de tantas formas novas de arte que não existiam antes (...).²²²

O cineasta Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) participou ativamente do debate sobre a produção cinematográfica brasileira desde o final dos anos 1940. Frequentava, junto com outros intelectuais interessados em cinema, cineclubes e seminários de cinema.²²³ Muitos desses jovens, segundo Mariarosaria Fabris, também “colaboravam com a revista de cultura

²²⁰ TAVARES, Zulmira Ribeiro. Depoimento. *Dionysos*. Teatro de Arena, op. cit., p.79-80.

²²¹ BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. In: *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 16.

²²² BOAL, Augusto. Interview de Augusto Boal (Rio, août, 1986). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 614-615.

²²³ Fabris destacou a importância do Seminário de Cinema ocorrido no ano de 1949, no Museu de Arte de São Paulo, promovido por Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz.

geral do Partido Comunista Brasileiro, *Fundamentos*, criada em junho de 1948”, e faziam a “defesa de um cinema autenticamente nacional e popular”. E, apesar de reconhecerem a qualidade técnica da Vera Cruz, criticavam as suas produções em relação “aos temas abordados ou ao modo como eram focalizados”.²²⁴

Fabris afirma que a crise financeira da Vera Cruz levou à busca de soluções para a produção cinematográfica brasileira. Duas propostas eram então delineadas: a da produção independente e a do neorrealismo italiano.

A reflexão sobre essas novas ideais, constante nos artigos de *Fundamentos*, amadureceu nas mesas-redondas e nos congressos que se realizaram em São Paulo e no Rio de Janeiro, entre 1951 e 1953, quando se fez premente a necessidade de defender o cinema nacional e de debater seus problemas específicos, problemas que o surgimento das empresas paulistas evidenciara.²²⁵

O filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1955, realizado nesse período, trazia inovações formais ao construir, através da narrativa fílmica, uma representação das pessoas comuns produzindo a vida, em suas formas materiais ligadas ao trabalho e à sobrevivência e pela criação de sentidos através das práticas de solidariedade, dos rituais, da música e da festa. O filme mostra a favela, a desigualdade social na cidade, a cultura popular brasileira. O jovem cineasta conta histórias paralelas que se cruzam de algum modo na geografia entre o centro e a periferia da cidade do Rio de Janeiro durante um dia, um domingo de sol. O percurso de cinco meninos moradores da favela pelos principais pontos turísticos da cidade trabalhando como vendedores ambulantes vão ligando essas histórias, encerradas com a morte de um deles e com a festa de coroamento da rainha da escola de samba, à noite, no morro.

De acordo com Boal e Tavares, *Rio, 40 graus* é uma obra relevante sob o ponto de vista da formalização socio-histórica na arte. Cacá Diegues, por sua vez, chamou a atenção

²²⁴ Segundo Fabris, o projeto de uma suposta “fundação” do cinema nacional levado a cabo pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949 a 1954), desqualificava as experiências cinematográficas brasileiras anteriores: “Partindo do princípio de que era necessário “fundar” o cinema nacional, a Vera Cruz praticamente desconhecia as experiências anteriores do cinema paulista e não reconhecia a produção carioca, por identificá-la sobretudo com as chanchadas da Atlântida, embora essa companhia cinematográfica tivesse realizado também filmes de fundo social. À falta de uma definição melhor, esses filmes produzidos no Rio de Janeiro entre a segunda metade dos anos 1930 e a primeira metade dos anos 1950 foram denominados pré-neorrealistas, por retratarem frequentemente ambientes mais pobres e por serem rodados em parte em cenários naturais.” Cf. FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, jul.-dez. 2007 (Revista on-line), p. 83-84. De certa maneira, pode-se fazer uma analogia com visão desqualificadora a respeito do teatro de revista representada pelos projetos de criação da EAD e da fundação do TBC.

²²⁵ Idem, *ibidem*, p. 86.

para o impacto do filme considerando a sua amplitude social, ou seja, um “evento cultural” que modificava a percepção das divisões sociais. Para o cineasta,

Havia alguma coisa de muito coerente na totalidade do evento cultural representado por *Rio, 40 graus*. Afinal de contas, o cinema era uma arte popular (para alguns conservadores, nem era arte), própria portanto ao registro do povo e de suas manifestações, tudo exposto em salas onde se ia à vontade, sem nenhum requinte burguês.²²⁶

Os sentimentos despertados em Cacá Diegues pelo filme — e, também, pela peça *Orfeu da Conceição*²²⁷ devido à presença central de artistas negros como protagonistas —, foram de tal ordem que, na sua avaliação, definiram a sua escolha profissional e o sentido da sua arte. As ações descritas por Cacá Diegues — “levar uma câmera à favela” e “trazer a favela para o palco solene do Teatro Municipal, fazer um bando de negros cantar e tocar um novo tipo de samba enquanto expõe sua tragédia para um público engravatado, sofisticadamente vestido para uma *soirée*” —, evidenciam a origem de “significados e valores alternativos”²²⁸ que produziam a realidade.

O movimento dialético entre eventos e sentidos eram compartilhados e, com certeza, reverberaram nas práticas interpretativas e na produção dramaturgica do Teatro de Arena. Boal, em 1958, ao explicar o trabalho com o qual estava empenhado desde a estreia de sucesso de *Black-tie*, o de nacionalização do teatro, explicou: “Nacionalizar significa tornar mais autêntico, significa pesquisar as condições sociais brasileiras e as nossas características psicológicas por elas condicionadas”.²²⁹ Recentemente, Flávio Migliaccio lembrando o início da sua carreira como ator, explicava a sua experiência no Teatro de Arena e a formação do seu estilo de representação, quando disse: “Eu não tinha experiência nenhuma de interpretação, entendeu? Eu vinha lá de Jaçanã e não sabia nada sobre teatro, nada, nada, nada de representação. Eu fazia aquilo que a minha família fazia, a minha família italiana fazia um neorealismo. Eu era um ator neorrealista!”²³⁰ O chamado cinema neorrealista italiano era uma influência para Guarnieri, inclusive para o Vianinha, como declarou o ator e dramaturgo:

Tive muita influência, como autor, do cinema neorrealista italiano. E não fui só eu não, o Oduvaldo Vianna Filho também, e outros autores. O que nos impressionava no cinema neorrealista italiano era a maneira como eles

²²⁶ DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 64.

²²⁷ *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1956.

²²⁸ WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista, op. cit., p. 218.

²²⁹ BOAL, Augusto. Entrevista. THOMPSON, Cecília. Um plano em marcha no Teatro de Arena. Recorte de Jornal, s./d. [1958-?]. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/eles-nao-usam-black-tie?pag=1>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

²³⁰ MIGLIACCIO, Flávio. *Persona em foco*, op. cit.

enfocavam as coisas, do tratamento do tema, era a necessidade de mostrar as coisas com bastante realismo sem confetes e serpentinas. Você observa que nas minhas peças e nas do Vianinha as cenas são curtas e justapostas, há contrapontos nas mudanças das cenas, a narrativa é bem veloz. Nossa geração teve uma influência muito grande do cinema italiano.²³¹

Tais referências pode indicar pistas sobre os contatos entre o teatro e o cinema, ou as possíveis influências das ideias discutidas a respeito do “neorrealismo italiano” e dos projetos estéticos que orientaram os filmes realizados por aqueles intelectuais interessados em cinema no Brasil, referidos por Fabris.

Com *Black-tie* o Arena havia ganhado um novo folego, como lembrou Guarnieri: “houve novamente a reunião de todo mundo. Havia a possibilidade, inclusive, de manter todo mundo dentro do grupo, porque era pago mensalmente. A gente vivia daquilo. Daí, então surgiu o Seminário de Dramaturgia”.²³² O Seminário de Dramaturgia²³³ foi esse lugar de estudo e criação onde os atores e diretores do próprio grupo — frequentado também por outras pessoas interessadas em dramaturgia — discutiram coletivamente sobre os processos de escrita dos seus próprios textos, para encenação no palco do Arena.²³⁴ Afinados com os sentimentos sociais da época, o Arena se lançou à defesa de uma nova bandeira: de que a dramaturgia nacional era viável e não “veneno de bilheteria”.²³⁵ Com efeito, a criação do

²³¹ GIANFRANCESCO, Guarnieri. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 38.

²³² GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista. In: *Depoimentos V*, op. cit., p. 68.

²³³ Segundo Carmelinda Guimarães, as atividades do Seminário de Dramaturgia se iniciaram oficialmente no dia 12 de abril de 1958. Os encontros ocorreram todos os sábados pela manhã por dois anos, com alguma descontinuidade. Durante as reuniões, os artistas do Arena, além de outras pessoas de fora do grupo interessadas em dramaturgia, discutiam os textos dramáticos dos novos autores, que tinham sido previamente aprovados pelo grupo. Outros seminários também foram organizados no Rio de Janeiro e em Recife. Guimarães descreveu assim a estrutura das suas atividades, que eram divididas em três partes: I – Prática: a) Técnica de dramaturgia e b) Análise e debates de peças; II – Teórica: a) Problemas estéticos do teatro, b) Características e tendências do teatro moderno brasileiro, c) Estudos da realidade artística e social brasileira, e d) Entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro; III – Burocrática: a) Seleção e encaminhamento das peças inscritas nos seminários e b) Divulgação de teses e resumos dos debates. Cf. GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Dionysos*. Teatro de Arena, op. cit., p. 67.

²³⁴ Entre os anos de 1959 e 1961 foram encenadas nove peças de novos autores brasileiros, escritas no âmbito do Seminário de Dramaturgia. Em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Augusto Boal; *Quarto de empregada*, de Roberto Freire, direção de Fausto Fuser; *Bilbao via Copacabana*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Fausto Fuser; *Gente como a gente*, de Roberto Freire, direção de Augusto Boal; *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima, direção de Augusto Boal. Em 1960: *Fogo frio*, de Benedito Ruy Barbosa, direção de Augusto Boal; *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, direção de José Renato. Em 1961: *Pintado de alegre*, de Flavio Migliaccio, direção de Augusto Boal; *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis, direção de Augusto Boal. Cf. VARGAS, Maria Thereza. O registro dos fatos. *Dionysos*. Teatro de Arena, op. cit., p. 7-29.

²³⁵ Cf. BOAL, Augusto. Elogio Fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. In: *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 17. Antunes Filho, assistente de direção do Ziembinski, lembrou da rejeição explícita no TBC não só em relação dramaturgia brasileira, mas ao diretor brasileiro: “[...] havia uma desconfiança geral quanto ao diretor brasileiro. O próprio TBC não admitia o diretor brasileiro, nem na segunda-feira. Era uma batalha, uma discussão diária; tentava-se de um jeito, de outro, mas nunca se conseguia. Só no fim do TBC é que

Seminário de Dramaturgia por Boal, impulsionada por *Black-tie*, revelou ter sido um excelente estímulo para os novos autores, sobretudo por prover um ambiente coletivo com orientação teórica e metodológica específica à produção escrita de textos teatrais. A apreciação feita por Migliaccio a respeito da sua ascensão artística até aquele momento — como rápida, apesar de curta — publicada no programa do espetáculo *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, estreado em 17 de março de 1959, oferece pistas dessa simbiose ocorrida no Teatro de Arena, entre o trabalho teatral e a tarefa formativa:

Há somente três anos que faço teatro, e para quem tem somente três anos de vida, tudo se torna difícil. Não tive escola teatral. Minha escola é o meu trabalho. Aqui ajudo a procurar uma forma brasileira de representar, tentando apagar ao todo dia do cinema americano e o pedaço amarelado da nossa tradição teatral.

Aqui me ensinaram a não ligar para os meus três anos e a não ter medo dos séculos que o teatro tem.

Ensinaram-me a escrever uma peça no ônibus que me leva para casa todas as noites.²³⁶

Segundo seus participantes, a dramaturgia surgida nos Seminários tinha, entre outras características, a construção de personagens baseada no ponto de vista das pessoas comuns, pertencentes a estratos sociais praticamente ignorados nas representações de mundo presentes no teatro até então. A respeito disso, Freire registrou o que os críticos disseram sobre a peça *Quarto de empregada*, encenada em 1958: “foi o primeiro espetáculo teatral, em todo o mundo, no qual empregadas domésticas representavam os principais papéis”.²³⁷ Boal, ao apresentar o espetáculo *Gente como a gente*, de Roberto Freire, em 1959, falou sobre este movimento cuja ocorrência não se restringia ao Arena, e se vinculava ao nacionalismo político.²³⁸

Nunca estive a dramaturgia brasileira tão exuberante e vária como agora. Estreiam *Chapetuba*, *Gimba*, volta a *Compadecida*; vem para São Paulo

o diretor brasileiro conseguiu entrar lá”. Cf. ANTUNES FILHO. Entrevista. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia, Rio de Janeiro: MEC/Funarte/SNT, n. 25, set. 1980, p. 138.

²³⁶ MIGLIACCIO, Flávio. In: *Programa do espetáculo Chapetuba Futebol Clube*. 1959. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

²³⁷ FREIRE, Roberto. Introdução. 3/4, op. cit., p. 10.

²³⁸ Mariângela Alves de Lima sugere que o sentido do nacionalismo defendido pelo Arena, no final dos anos 1950, não era ufanista e sim crítico: “pode-se denominar o trabalho do Arena, a partir de *Black-tie*, como uma linha de nacionalismo crítico. Isso porque o nacionalismo, nesse caso, não tem conotação estreita de um ufanismo da coisa própria. Não se pode, portanto, desvincular o nacionalismo da crítica, na avaliação do trabalho do Arena”. (p. 45). Para Lima, o Arena não se preocupava com o “complexo do colonizado”, por isso “passou a investigar a vida cotidiana da população do país. Não operou uma distinção forçada entre a pureza de uma cultura própria e a contaminação das importações. Deixou de lado, portanto, a preocupação de natureza ética em relação às origens do nacional. E procurou descobrir o país através das relações cotidianas entre o homem do povo e a organização do poder político e econômico. Nesse sentido, o Arena tomou efetivamente uma posição a favor da descolonização, uma vez que investigava as causas, e não os efeitos” (p. 46). Cf. LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias. *Dionysos*. Teatro de Arena, op. cit., p. 45-46.

Pedro mico e O santo e a porca; anunciam Jorge de Andrade, Nelson Rodrigues, Callado, Catalano, talvez Alencar. E nós apresentamos *Gente como a gente*. E no Seminário de Dramaturgia continuamos dando duro e dando tudo. Escreve-se sobre a Central do Brasil, sobre futebol, o morro carioca, um lugarejo mineiro, um bairro do Rio, gente do norte: escreve-se sobre o Brasil. O caminho está se impondo: escrever brasileiro sobre temas nossos, interpretar brasileiro peças nossas.²³⁹

O texto *Pintado de alegre*, escrito por Flávio Migliaccio no espaço do Seminário de Dramaturgia, estreou no palco em 1961. Quando foi entrevistado pelo jornalista Júlio Lerner, no início dos anos 1980, Migliaccio chamou a atenção para a sua posição particular diante do conjunto dos autores do Arena. A sua presença no Arena e o sentimento do ímpeto criativo rememorados são mostrados ao interlocutor como que atravessados pelo processo de formação da sua consciência social.

“Meu *Pintado de alegre*. Bom, eu achei que eu deveria escrever uma peça também. Inclusive, eu acho que o fato de eu ter escrito o *Pintado de alegre* deu um grande desenvolvimento no teatro nacional, porque todo mundo falava assim: “se o Flávio escreveu uma peça, eu também vou escrever!” (Risos). Então, eu escrevi. A peça do Guarnieri, a gente sentia... A peça do Vianinha, o *Chapetuba Futebol Clube*... a gente sentia que era uma experiência que a gente tinha vivido. Então, eu pensei: “bom, se ele viveu essa experiência, eu vivi outras experiências”, e comecei a analisar à minha volta, o que estava acontecendo à minha volta. Então eu chegava em casa, eu não chegava como quando eu chegava a três anos atrás. Eu chegava de uma outra maneira em casa. Eu conversava com a minha mãe de outra maneira, entende? Eu ia descobrindo as coisas da minha casa. Por exemplo, quando eu pegava o trem pra ir até minha casa, o meu paletó ficava cheio de furos das brasas que caíam. Então, eu sentia que as brasas caíam e me queimavam, queimavam o paletó, a minha pele... Então, foi assim que fizeram minha cabeça. Então, eu comecei a analisar a minha realidade. Falei, vou escrever uma peça. Eu tenho que escrever uma peça. Da maneira que sair, eu tenho que colocar isso no papel. Eu tenho que mostrar para as pessoas. Se está todo mundo discutindo uma peça de teatro lá no Seminário, eu vou discutir a minha. E eu conversei com o Milton, com o Milton Gonçalves, ele morava do mesmo lado que eu. Porque no Teatro de Arena havia a seguinte divisão. Havia o estudante, a parte do estudante, que era o Vianinha, o Guarnieri e Vera Gertel. Havia os intelectuais, que era o Boal, Nelson Xavier, que tinha vindo da Escola de Arte Dramática. Havia a parte da televisão que era o Chico de Assis, que tinha vindo da televisão. Havia a parte do proletário que era eu e o Milton Gonçalves. A gente vinha lá de Vila Mazzei, não conhecia nada. Então, o Milton também começou a escrever uma peça. E veio aquele negócio, se o Milton está escrevendo uma peça, eu também vou escrever. E o Milton pensava a mesma coisa: “se o Flávio tá escrevendo uma peça, eu também vou escrever”.²⁴⁰

²³⁹ BOAL, Augusto. In: Programa do espetáculo *Gente como a gente*. 1959. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

²⁴⁰ MIGLIACCIO, Flavio. *A aventura do Teatro Paulista: Teatro de Arena (Parte 2)*, op. cit.

Tanto os artistas do Arena quanto a crítica teatral concordavam com a apreciação de que acontecia uma importante renovação estética, dos temas dramáticos às formas de interpretação. Como Boal, a crítica teatral Bárbara Heliadora descrevia o caminho percorrido pelo Arena rumo a “uma expressão brasileira de teatro”, através da qual texto e interpretação pudessem ser reconhecidos rapidamente pelo público.

Para além dessa constatação mais corrente, Heliadora realizou uma análise comparativa entre o espetáculo *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, encenado em fevereiro de 1960, no Rio de Janeiro, e a peça *Black-tie*. Apontou para o fato de que os dois textos dramáticos eram produtos do Seminário de Dramaturgia. Todavia, se aproximam mais pela “estruturação e tratamento técnico do tema do que na própria temática ou na caracterização”.

Toda arte tem seu artesanato indispensável, e o Seminário de Dramaturgia tem procurado esclarecer seus frequentadores a respeito dos recursos técnicos à disposição do possível autor para que sua obra encontre expressão realmente dramática teatral. Nas aulas do Seminário aqui no Rio a que tivemos a ocasião de assistir, pudemos observar a análise de cenas, o estilo de certas leis básicas de conflito, a relação entre personagens maiores e menores etc, e são esses os recursos que nos parecem demais semelhantes em *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba F.C.*: a busca consciente de ciclos de ação, aumento e diminuição de tensão dramática, necessidade de caracterizações e motivações multilaterais, a relação entre protagonista e antagonista, personagens secundários para reforço ou alívio da situação dramática central, subnredo em contraponto com o tema central (...).²⁴¹

Assim, as semelhanças existentes entre os textos de Guarnieri e Vianinha se deviam, segundo Heliadora, aos recursos teatrais técnicos e estéticos mobilizados para a produção dramática a que ambos tiveram acesso durante o processo de formação de autores do Arena.

1.6 “Gente em cena”: um novo ator no Teatro de Arena

Os testemunhos adotaram em suas narrativas explicações situando *Black-tie* como causa ou materialização dos objetivos estabelecidos anteriormente, desde o TPE. As impressões surgidas desde a encenação da peça foram projetadas no passado do Arena, como se os desígnios iniciais tivessem sido cumpridos no decorrer da história do grupo. O autor nacional, a dramaturgia nacional, o homem brasileiro no palco, entre outras imagens, foram compondo a história do Arena.

²⁴¹ HELIODORA, Bárbara. O futebol como tema dramático. *Jornal do Brasil*, 6 fev. 1960, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

No entanto, tomar *Black-tie* como marco divisor da guinada do Arena para a politização da sua produção ou como ponto de chegada já definido desde a largada, não são interpretações suficientes para compreender os processos formativos e as mudanças ocorridas no trabalho do ator. Ao contrário, é fundamental observar não apenas os sentidos atribuídos às práticas teatrais desenvolvidas no interior da sua própria história, mas reter a atenção sobre os significados, no que diz respeito ao ator, que os participantes do Arena foram construindo na relação com outros grupos teatrais, tanto aqueles que os antecederam quanto os seus contemporâneos.

Nas páginas precedentes, assinalo que a atuação do ator, os processos de formação do ator, bem como as posições dos atores e diretores frente aos conflitos internos e às propostas de inserção e participação social, se mostraram bastante variáveis na trajetória do Arena. Mas ao optar por percorrer as narrativas orais para compreender os sentidos que eles elaboraram a respeito da própria participação no Teatro de Arena, verifiquei em seus relatos a presença persistente de algumas descrições, principalmente, das formas de interpretação herdadas e das novas formas aprendidas por meio das práticas educativas instituídas no interior do grupo teatral.

Muitos disseram que a *performance* do ator do Teatro de Arena se diferenciava de outras companhias teatrais: os atores do Arena não eram astros ou estrelas. O ator e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho avaliou, em texto escrito em 1962, que o Teatro de Arena “a princípio era um grupo semiamador, sem estrelas, faz-tudo.”²⁴² A impressão ao vê-los atuando era, segundo depoimento de Paulo José, impactante, pois “havia gente” atuando e, “não, atores”. Assim, rememorou a impressão que tivera como espectador:

Quando assisti a primeira vez o Arena, no final dos anos 50 no Rio, fiquei espantadíssimo, porque não havia atores em cena. Havia gente. Porque atores são totalmente diferentes de pessoas. É gente retocada, com impostação diferente. Os atores do Arena tinham espontaneidade, não um *star quality*, uma voz linda, uma elegância de gestos, nem beleza estonteante. Era tudo meio estruchado e maravilhoso. Era o Flávio Migliaccio, o Guarnieri, o Milton Gonçalves, o Nelson Xavier, gente que não tinha cara, nem voz, jeito, impostação de galã.²⁴³

²⁴² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC, op. cit., p. 91.

²⁴³ JOSÉ, Paulo. In: CARVALHO, Tania. *Paulo José*, op. cit., p. 67-68.

1.6.1 O teatro do ator

A espontaneidade, a fala mais natural e sem impositação da voz, entre outros atributos verificados no modo de atuação dos atores do Arena, foram considerados como algo totalmente novo por Paulo José. Se contrapunham a atuação de atores e atrizes do teatro dos grandes astros, pertenciam ao “*star quality*”, no dizer de Paulo José. Boal os nomeou como “grandes monstros populares”, por participarem de um tipo de interpretação na qual os atores orbitavam em torno de uma grande estrela:

Havia nessa altura no Brasil uma certa quantidade de vedetas que reuniam à sua volta uns tantos atores e atrizes e obtinham grande êxito popular graças ao seu histrionismo pessoal. Ao público não interessavam os personagens e as obras, mas apenas olhar e ouvir os seus atores preferidos. Os espetáculos consistiam num puro exibicionismo individual das estrelas, geralmente proprietárias das respectivas companhias teatrais. Não havia preocupação estética e politicamente esses espetáculos refletiam uma mentalidade reformista e em nenhum caso rebelde ou remotamente revolucionária.²⁴⁴

Para a crítica teatral Mariângela Alves Lima, nesse teatro no qual “as companhias se agrupavam em torno de um ator principal” o espetáculo poderia se render aos efeitos da relação empática que o ator conseguisse estabelecer com o público. Nesse caso, o

ator que centralizava o interesse do público desenvolvia uma habilidade especial para captar as reações da plateia, mesmo que para isso tivesse que mutilar um texto e alterar o ritmo e a duração de um espetáculo. O encanto da representação se apoiava exatamente sobre esse contato imediato.²⁴⁵

As convenções e a organização da atividade teatral em torno de um grande ator ainda eram dominantes na primeira metade do século XX.²⁴⁶ O termo teatro do ator, segundo Nanci Fernandes, tem sido empregado na historiografia teatral para descrever a atividade teatral hegemônica entre os anos de 1910 a 1950, quando o “artista dotado de carisma e poder financeiro como dono de uma companhia dramática”²⁴⁷, era o centro a partir do qual orbitavam todas as outras dimensões do teatro.

²⁴⁴ BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos...*, op. cit., p. 28.

²⁴⁵ LIMA, Mariângela Alves. Teatro brasileiro moderno – uma reflexão. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia, op. cit., p. 23.

²⁴⁶ O processo de questionamento práticas do teatro do ator, em desenvolvimento desde o século XIX, pode ser observado, segundo algumas interpretações, já nos anos 1930, quando o teatro amador adquire força nacional. A esse respeito, ver SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores*, op. cit.; VARGAS, Maria Thereza. Teatro amador. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 22-29, 2006; BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

²⁴⁷ FERNANDES, Nanci. Teatro do ator. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 45.

As companhias²⁴⁸ eram “lideradas pelos primeiros atores e apresentaram por um longo tempo estruturas rígidas de distribuição dos seus integrantes, a partir da especialização de cada um”, isto é, conforme o *emploi*.²⁴⁹ Havia inúmeras variações, contudo ter uma companhia garantia quase sempre a permanência dos atores e atrizes no estrelato, cujo virtuosismo no modo de interpretar dramas, tragédias ou comédias podia ou não merecer o reconhecimento do público, como analisou Lima:

No primeiro período republicano, o ator reina sobre o palco de modo absoluto: escolhe o repertório, empresaria e, muitas vezes, escreve as peças. Sem que se alterem substancialmente as funções no espetáculo, as quatro primeiras décadas do século XX caracterizam-se pela hegemonia da atuação sobre os outros valores do espetáculo. O repertório, assim como todos os recursos técnicos da encenação valorizam o desempenho do ator central, e é sobre ele que se concentram a atenção da crítica e a simpatia do público. Como consequência, são as características e habilidades do ator que norteiam o programa das companhias. Ator e personalidade tornam-se, nesse contexto, indistintos.²⁵⁰

Os atores se especializavam em papéis específicos para homens e mulheres, adequados a seu tipo físico e idade conforme a seguinte modalidade de classificação do ator: galãs, centro-cômicos, centros-dramáticos ou atores característicos, ingênuas, damas-galã, damas centrais ou caricatas. Assim, por exemplo, o trabalho interpretativo do ator galã e da atriz dama-galã deveria conter determinadas particularidades:

Os galãs deveriam ser, em geral, bem vestidos, bem falantes, pródigos em qualidades masculinas notórias, nobres ou desprezíveis, capazes de viabilizar a figura como primeiro papel masculino.²⁵¹

(...) a dama-galã deveria revelar a mulher no seu esplendor, deveria ser bela, fascinante, culta, insinuante, dotada de forma física impecável e de educação esmerada; deveria ser capaz de intensa expressividade, para expor a

²⁴⁸ Segundo Tânia Brandão, as principais companhias eram: Companhia de Cíntia Polônio, Empresa Pascoal Segreto, Companhia de Leopoldo Fróes, Companhia de Eduardo Victorino, Companhia de Cristiano de Souza, o Teatro Pequeno, Companhia de Alexandre Azevedo, Companhia Dramática São Paulo / Companhia Dramática Nacional / Companhia Dramática Itália Fausta, Companhia de Abigail Maia, Companhia de Procópio Ferreira, Companhia de Eva Todor, Companhia de Dulcina de Moraes. Brandão assinalou que essa “forma de organização em companhia começou a desaparecer nos anos de 1960 gradualmente, com a projeção das produções independentes e do regime de cooperativa, ao mesmo tempo em que os setores mais jovens passaram a preferir a articulação em grupos teatrais, estrutura mais coletiva, menos hierarquizada”. BRANDÃO, Tânia. Companhia teatral. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 93.

²⁴⁹ A palavra francesa *emploi* significa “um conjunto de papéis de uma mesma categoria, sob o ponto de vista da aparência física, da voz, do temperamento, da sensibilidade, de características análogas e, portanto, suscetíveis de serem representadas por um mesmo ator”. FRAGA, Eudinyr. *Emploi*. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 123.

²⁵⁰ LIMA, Mariangela Alves de. Ator. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 42.

²⁵¹ BRANDÃO, Tânia. Galã. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 151.

violência da tragédia, as crises internas do drama, as sutilezas da alta comédia ou as situações de impasse da comédia.²⁵²

Nos estudos sobre o teatro do ator, a atriz Dulcina de Moraes tem sido evocada como um caso clássico da atriz especializada no *emploi* de ingênuo.²⁵³ Segundo Tânia Brandão, Dulcina não conseguiu superar do papel de ingênuo, estagnando-se em um tipo de interpretação:

Ainda que a atriz tenha deixado de lado as ingênuas, coisa que lhe seria imposta de qualquer maneira com o passar do tempo, é verdade que até o final de sua carreira conservou características indicativas de um desejo forte de impressionar o público a partir de um filtro ingênuo, através da mímica facial carregada, do uso dos olhos, certo maneirismo de gestos, uma voz com notáveis estridências, alguma afetação e — sempre — uma preocupação aguda com o bem vestir.²⁵⁴

Diferente desse tipo de interpretação, que reitera avaliações da crítica teatral, Maria de Lourdes Rabetti realizou uma abordagem historicizada do modo de interpretar da atriz Dulcina de Moraes. Ao analisar os vários registros em textos de crítica jornalística publicados sobre a atuação da atriz, Rabetti encontrou muitos indícios que apontavam as peculiaridades interpretativas dessa atriz no decorrer de sua carreira, mas que não eram, na sua opinião, passíveis de simples enquadramentos. Ao contrário, ofereciam elementos para uma história da interpretação, ao incluir como objeto de análise as transformações das formas interpretativas do ator.

Os críticos, observadores oculares da *performance* atorial de Dulcina, deixaram registrados suas opiniões sobre os traços predominantes da atriz, muitas vezes, tidos por eles, como defeitos, tais como: “a preocupação constante de representar bem, acentuando todas as marcas e articulando com demasiada clareza, batendo bem as sílabas”²⁵⁵; “fez uma dama galã com sincera intuição”²⁵⁶; “vinca demais as intenções”.²⁵⁷ Tais descrições foram reproduzidas pelos estudos teatrais, como verificado no texto de Tânia Brandão, onde a autora destaca a

²⁵² BRANDÃO, Tânia. Dama-Galã. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 105.

²⁵³ Ingênuo, no antigo teatro português e no teatro brasileiro até o início dos anos 30 do século XX, era “a denominação da atriz especializada em interpretar papéis como o da jovem inocente desconhecadora dos ‘fatos da vida’, que tanto poderia ser personagem da comédia, do drama ou do melodrama”. FRAGA, Eudinyr. Ingênuo. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 161.

²⁵⁴ BRANDÃO, Tânia. Os grandes astros. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 476.

²⁵⁵ RABETTI, Maria de Lourdes. Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno. *Revista do Lume*. Campinas, v. 2, 1991, p. 35.

²⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 36.

²⁵⁷ Idem.

imobilidade como característica interpretativa predominante de Dulcina. Para Rabetti, no entanto, esses traços não devem ser enquadrados em classificações estabelecidas das formas predominantes da longa tradição da arte do ator, em um estilo ou escola.²⁵⁸

Para compreender as particularidades da atividade atorial de Dulcina, Rabetti buscou as mudanças e variações ocorridas no seu modo de atuar. Assim, identificou que Dulcina foi “procurando reelaborar seu acervo interpretativo”²⁵⁹, nos embates da prática profissional, mediando a sua tendência de atuação caracterizada por “enfáticos movimentos vocais e gestuais” com outras intervenções como “recortes”, “escandir” de palavras ou falas e “delineadas ondulações”.²⁶⁰

Rabetti observou que a estabilidade profissional atingida por Dulcina na década de 1930, com a criação de sua companhia, a Companhia Dulcina-Oduvaldo-Odilon, e a inauguração da própria sede teatral — o Teatro Rival, na cidade do Rio de Janeiro — contribuiu para a sua maturidade interpretativa. E que o “aperfeiçoamento técnico” da atriz se devia em parte a “apurada e qualificada participação de Oduvaldo Vianna como diretor de cena”, assim como também “as suas possíveis tentativas de uma reelaboração (ou atualização) atenta aos novos cânones de interpretação que paulatinamente iam se colocando aos atores da época (...).”²⁶¹

Rabetti compreendeu ainda que, mesmo diante do movimento rumo a uma “interpretação moderna”, nos anos de 1940 e 1950, que quer remover a velha guarda, “Dulcina de Moraes procurou encontrar um lugar de singular preservação”.²⁶² Para Rabetti, a forma interpretativa de Dulcina, o trabalho do ator, pode revelar uma persistência cultural.

Assim, se nas encruzilhadas que se colocavam para o processo de montagem do moderno teatro brasileiro, a interpretação de Dulcina de Moraes não pôde ou não quis seguir inteiramente as pegadas das propostas teatrais renovadoras, adquire significado especial o fato de seu trajeto — compreendido no quadro geral de mais longa duração do teatro brasileiro — revelar a possibilidade de que a nossa cena se configure também, e talvez paradoxalmente, como espaço onde justamente o efêmero trabalho do ator se consubstancie como elemento de permanência no interior de uma arte cênica extremamente vulnerável ao esquecimento.²⁶³

²⁵⁸ RABETTI, Maria de Lourdes. Subsídios para a história do ator no Brasil, op. cit., p. 44.

²⁵⁹ Idem, ibidem, p. 40.

²⁶⁰ Idem, ibidem, p. 42.

²⁶¹ Idem, ibidem, p. 36 e 37.

²⁶² Idem, ibidem, p. 44.

²⁶³ Idem, ibidem, p. 54.

1.6.2 Os atores do TBC: “mais do que coadjuvantes, mas menos do que estrela”²⁶⁴

A avaliação de Augusto Boal a respeito das gerações de atores anteriores ao Arena era de que, em muitos aspectos, o funcionamento do teatro do ator havia permanecido como uma prática residual no TBC. Para ele, os atores do TBC — designados na sua explicação como “monstros sagrados burgueses” — tinham herdado a tradição do teatro do ator, dos atores categorizados por ele como “monstros sagrados populares”.

A argumentação de Boal baseava-se na ideia de que a prática teatral do TBC — considerada “bom teatro” por tentar reproduzir, como desejava a burguesia nacional, “o ‘bom’ teatro que tinha visto na Europa e nos Estados Unidos” — correspondia a uma “visão de teatro como algo acabado e conhecido” que impossibilitava aos artistas “criar verdadeiramente”. Aos seus atores cabia reproduzir “segundo um modelo, preestabelecido, e esse modelo era o ‘estilo’”. Nota-se nestas colocações de Boal, uma crítica em relação à direção dada ao trabalho do ator para que ele alcançasse exímias habilidades interpretativas, geralmente enquadradas em uma forma pouco variável. Segundo Boal, nesse modelo de formação do ator oferecido pela EAD,

aprendia-se a recitar Shakespeare, Goldoni e os clássicos portugueses: aprendia-se a andar no “estilo”, a estar de pé com o corpo a $\frac{3}{4}$ para o público, etc., etc., etc. Numa palavra: impunha-se uma “forma” e, dentro desta forma e dos seus estreitos limites, o ator tinha que criar a sua personagem sem prejudicar a forma preestabelecida nos livros de história do teatro.²⁶⁵

Na sua fase inicial, não só o repertório dos espetáculos, mas também o estilo de atuação dos atores do Arena, ainda não se diferenciavam radicalmente do “estilo” TBC. Até então, muitos artistas do Teatro de Arena eram espectadores do TBC e mantinham um diálogo com a produção teatral contemporânea e suas práticas.

No entanto, como tratei anteriormente, a disposição circular do palco introduzira imediatamente modificações na maneira de representar. Em várias circunstâncias, José Renato deu mostras de como o processo criativo do Arena foi se conformando ao pequeno palco circular — aliado que garantiu a existência e sobrevivência de um grupo teatral profissional modesto — reduzindo os gastos com a produção dos espetáculos. Aos poucos, a experiência dos atores naquele espaço cênico revelou a sua potência comunicativa, disse José Renato em

²⁶⁴ MEHLER, Miriam. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia, op. cit., p. 165.

²⁶⁵ BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos...*, op. cit., p. 33.

seu depoimento no evento de comemorações dos 50 anos do Teatro de Arena²⁶⁶. Na sua avaliação retrospectiva, um “novo estilo” de interpretação se formava ali naquele espaço:

Aqui, a gente sentiu que essa proximidade, essa respiração que a gente sente uns dos outros, era a própria razão de ser do nosso teatro. Era a própria razão de ser desse estilo novo que estava se estabelecendo. Não era apenas uma questão de economia, era muito mais, era uma responsabilidade muito maior que nascia e se desenvolvia aqui dentro.²⁶⁷

Com a presença dos amadores e os processos de formação do ator instaurados por Boal, as diferenciações passaram a ser explicitadas pelos seus participantes. José Renato disse que o grupo “procurava, dentro do possível, encontrar uma linguagem brasileira”, capaz de apresentar uma atuação diferente do que era predominante na época, representado sobretudo pelo TBC.

Naquela época, a gente tinha a presença muito marcada dos diretores italianos do TBC que estabeleciam um espetáculo num nível quase internacional, mas era um teatro muito comportado, muito bonito, muito limpo. E a gente procurava um gesto brasileiro, uma maneira brasileira, uma coisa que fosse muito nossa e que não fosse internacional, fosse profundamente regional e que tivesse, com isso, a maior importância para nós.²⁶⁸

Paulo José disse ser sempre surpreendido pela impressionante capacidade que um “lugarzinho desse tamaninho” tinha de irradiar e fazer circular “ideias novas”. Embora se referisse a importância definitiva do Arena para a sua própria vida, Paulo José contribuía para recompor a narrativa a respeito do Teatro de Arena formulada desde o início da sua trajetória, ligada principalmente ao formato do palco arena e ao despojamento cenográfico.

Em 1953, um jornal da época anunciava da seguinte maneira o primeiro espetáculo do Teatro de Arena no Museu de Arte Moderna: “Sem palco, sem cenários, simplesmente com os atores no meio da sala”.²⁶⁹ Em 2004, Paulo José ao reproduzir a narrativa quase mítica a respeito da inovação do palco circular formulada desde a fundação do Arena, lhe acrescentava outro importante sentido: os atores agora se pareciam com gente comum: “Correu o Brasil todo a ideia de que tinha um teatro, um teatro novo. Não precisava cenário, ficava mais barato...”. Então, tendo em mente o impacto da encenação do espetáculo *Eles não*

²⁶⁶ O projeto Arena conta Arena: 50 anos foi realizado pela Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro durante os meses de agosto, setembro, outubro e novembro de 2004 durante a ocupação do grupo no Teatro de Arena Eugenio Kusnet.

²⁶⁷ RENATO, José. *Arena conta Arena: 50 anos*. Direção Tatiana Lohman, Sergio Roizemblit e Isabel Teixeira. São Paulo: Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, 2004. 1 CD-Rom (26 min.), son., color. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=lqWwxydp2OI](https://www.youtube.com/watch?v=lqWwxydp2OI)>. Acesso em: 30 mai. 2018.

²⁶⁸ RENATO, José. Interview de José Renato (Rio, août 1986). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 641.

²⁶⁹ Cf. *Arena conta Arena: 50 anos*, op. cit.

usam black-tie, de 1958, continuou dizendo: “... e as pessoas falavam como gente. E as histórias, eram histórias de gente. Introduziu pela primeira vez no teatro a classe operária, entravam como protagonista do drama, da comédia teatral. Isso é uma coisa absolutamente revolucionária”²⁷⁰.

Mas, os artistas do Teatro de Arena promoveram de fato uma ruptura com o modo de atuação do ator do “teatro do ator” e com a representação “estilo TBC”? Por que os participantes do Arena procuraram amplificar as divergências, ou muitas vezes não admitiam os processos de transmissão entre as gerações de atores? Por que construíram tais ideias? Que tensões e disputas ocorreram? Houve efetivamente um afastamento a partir do qual se abriu um espaço de franca divergência entre as práticas do Arena e o trabalho desenvolvido pelos atores de outros grupos teatrais?

1.7 A hierarquia das especializações do ator e o estilo TBC colocados em questão

No processo de questionamento da hierarquia das especializações do ator, o movimento teatral dos amadores surgidos a partir do final dos anos 1930 — no Rio de Janeiro (Teatro do Estudante do Brasil, Teatro Universitário e Os Comediantes) e, em São Paulo (GTE e GUT)²⁷¹ — teve um papel fundamental.

De acordo com Tania Brandão, os amadores buscaram renovar o teatro do ator, porém esse processo não resultou em extinção das companhias teatrais, que ainda permaneceram por muito tempo. Por outro lado, semeou outros modos de organização e de interpretação dos atores: “Os jovens começaram a difundir uma ideia diferente de organização dos elencos, até então norteadas pela noção de conjunto e de atores-comediantes, propondo a ruptura com o velho conceito de *emploi* e a hierarquia das especializações”. Os amadores se contrapuseram ao teatro dominado pelos astros e estrelas, e suas práticas teatrais, consideradas modernas, se estenderam para o teatro profissional. Para Brandão, os dois marcos principais desse movimento ocorreram em 1948; no Rio de Janeiro, com a organização do “embrião daquela que viria a ser a Companhia Maria Della Costa (Teatro Popular de Arte), a primeira companhia profissional moderna estável a se organizar no país

²⁷⁰ JOSÉ, Paulo. *Arena conta Arena: 50 anos*, op. cit.

²⁷¹ A respeito da interpretação segundo a qual os amadores em São Paulo figuraram como críticos do teatro do ator e precursores de um novo teatro, o teatro moderno brasileiro, e a EAD, “através de seu ensino e de sua atuação no cenário teatral, constituiu-se num dos principais pontos de apoio para o desenvolvimento do moderno teatro brasileiro” (p. 16), ver SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores*, op. cit.

que conseguiu continuidade de trabalho” e, em São Paulo com a inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia.²⁷²

O TBC, inicialmente celebrado como espaço teatral para os espetáculos de grupos amadores de São Paulo, tornou-se uma companhia teatral profissional imponente, cuja produção empresarial contava com um elenco de atores contratados pela companhia e a presença de diretores europeus vindos especialmente para a direção de grandes espetáculos. As práticas teatrais desenvolvidas ali, sobretudo o trabalho de equipe, guiado por um texto dramático a partir do qual o diretor criava sua visão do espetáculo a ser executada pelos atores, com certeza, marcou e influenciou toda uma geração de espectadores, atores, diretores e cenógrafos. Ao afirmar seu projeto estético, o TBC questionava a hierarquia das especializações dos atores, prática amplamente disseminada no teatro do ator-empresário.

Nesse mesmo sentido, Guarnieri avaliou a importância do TBC ao teatro brasileiro, por ter formado “aqui, uma grande companhia, com seus grandes atores, diretores (...)”, e ter começado “a fazer teatro de uma forma séria no Brasil. Introduz-se um diretor mesmo, de forma verdadeiramente séria”, disse.²⁷³ Ao responder diretamente à pergunta de Flavio Rangel sobre o papel do TBC “na formação de homens de teatro no Brasil”, Guarnieri disse que as principais contribuições tinham sido o contato com os grandes autores dramáticos e a técnica teatral, trazidos pelos diretores estrangeiros: “(...) é indiscutível para mim, que o TBC reflete, marca, determina o momento em que nós estivemos, pela primeira vez realmente próximo de uma técnica, de um desenvolvimento, e principalmente, técnico do teatro no mundo”.²⁷⁴

No entanto, no decorrer da década de 1950, uma nova geração de artistas passou a criticar e a contestar o modo de produção teatral tebecista, pois desejavam imprimir outros sentidos ao teatro nacional, buscando o reconhecimento da sua agência nesse projeto. Um indício desta expressão de oposição pode ser percebido no seguinte trecho do depoimento Abílio Pereira de Almeida.²⁷⁵ Ele reclamava da ingratidão dos novos artistas que julgavam

²⁷² BRANDÃO, Tania. Companhia teatral. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 92.

²⁷³ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista. In: *Depoimentos V*, op. cit., p. 67.

²⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 67.

²⁷⁵ Abílio Pereira de Almeida (1906-1977) foi diretor, autor e ator de teatro e cinema brasileiros, além de reconhecido advogado. Ainda cursava Direito na Faculdade de Direito da USP, quando atuou como figurante em uma apresentação organizada por Alfredo Mesquita, *O sarau no Paço de São Cristóvão* (1926), de Paulo Setúbal. Participou como ator do espetáculo *A noite de São Paulo* (1936), *A casa assombrada* (1938) e *Dona Branca* (1938), escritas por Alfredo Mesquita. Fez parte da formação do GTE, e lá estreou *Pif-Paf*, texto dramático de sua autoria. No TBC atuou não só como ator, mas principalmente como autor. Sua peça *A mulher do próximo*, foi encenada na inauguração do TBC, em 1948, na qual participou ainda como encenador, diretor-geral e ator. Dos vários textos dramáticos que escreveu, cinco foram encenados no TBC, *A mulher do próximo*, *Pif-Paf*, *Paiol Velho*, *Santa Marta Fabril S.A.* e *Rua São Luiz, 27*. Sobre sua atuação teatral e produção

imprudentemente o legado do TBC: “O Zé Celso Martinez Corrêa dizia que o TBC foi o período canceroso do teatro brasileiro. Ele chegou a dizer isso”. Na opinião de Almeida, tal postura os impedia de reconhecer o papel pioneiro e formador exercido pelo TBC.

(...) o TBC foi uma grande escola de teatro. Porque só depois que se soube fazer teatro é que apareceram o Arena e o Oficina. Eu acho que o TBC marca uma nova era no teatro brasileiro. Não criou, mas ensinou. Foi uma escola de direção, de interpretação, de cenografia, de tudo. Não formou dramaturgos, mas o resto, formou de tudo. E essa gente toda, que depois foi fazer outras coisas, aprendeu lá. Usaram no teatro deles, na dramaturgia deles, o que tinham aprendido no TBC.²⁷⁶

Um forte sentimento de oposição começou a se fazer presente também entre os artistas do Teatro de Arena. Para Guarnieri, “o TBC realmente fazia um teatro estrangeiro no Brasil. Mesmo fazendo teatro brasileiro. Fazia um teatro que não era nacional, sem preocupação nenhuma”.²⁷⁷ E, ao rememorar a sua participação no processo de construção do estilo de atuação do Arena, assim como Boal, Guarnieri localizou que houve um momento a partir do qual o grupo foi se auto intitulado “anti-TBC”.

O Boal ficou contentíssimo em ter à sua volta uma turma muito jovem e fogosa! E foi aí que começou realmente um trabalho sério, a fase importante do Arena. Começamos a fazer laboratório de interpretação, fomos aos poucos ficando totalmente anti-TBC, que colocamos como o símbolo do ecletismo, o que a gente não queria. Estávamos à procura de um estilo que não fosse uma coisa abstrata, queríamos algo que correspondesse à nossa realidade e assumimos a filosofia de encarar tudo sobre o prisma do homem brasileiro.²⁷⁸

Essa posição “anti-TBC”, no dizer de Guarnieri, foi sendo formulada a partir do consistente trabalho de formação do ator realizado pela prática do laboratório interpretativo somada à criação de textos nacionais no Seminário de Dramaturgia. O estudo teórico associado a uma intensa prática interpretativa foi fundamental para a criação coletiva de novas *performances* atorial.

O Arena já havia se distanciado bastante das práticas interpretativas residuais do teatro do ator, na qual o ator se especializava em determinados papéis, definidos pela aparência física, pela característica da voz, dos gestuais etc. Ao mesmo tempo, havia no Arena um aberto questionamento à hegemonia do estilo TBC de atuação, por ser orientado demasiadamente pela expertise técnica.

dramática, ver *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia. op. cit.; ALMEIDA, Abílio Pereira de. *O teatro de Abílio Pereira de Almeida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

²⁷⁶ ALMEIDA, Abílio Pereira de. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia, op. cit., p. 135.

²⁷⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista. In: *Depoimentos V*, op. cit., p. 67.

²⁷⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 33.

O diretor Antunes Filho ao lembrar a sua participação como assistente de direção dos diretores italianos do TBC, assim descreveu os métodos de trabalho utilizados com os atores:

O Ziembinski já vinha com a peça todinha inflexionada, dirigida, com as luzes já feitas. No primeiro ensaio ele já sabia tudo como é que era e aí de você se não desse aquela inflexão! Tinha que dar direitinho; o gesto tinha que ser exatamente aquele que ele já sabia na casa dele. Os atores tinham, apenas, que tornar aquilo viável. A direção era pré-fabricada.²⁷⁹

Cada um dos diretores tinha sua particularidade, observara Antunes Filho, mas algumas características de trabalho eram comuns, como a marcação dos movimentos e a inflexão do texto definidos previamente pelo diretor: o ator tinha “que colocar naquela sílaba da frase a mão na cadeira”; eles “mostravam como o ator deveria fazer”. A interpretação das ideias da dramaturgia e da composição da personagem geralmente era dada pelo diretor, responsável por cuidar que o ator utilizasse a “técnica adequada” para dar forma à essas ideias.

O Celi já dava um pouco mais de liberdade, mas ele também pré-fabricava as coisas. Ele dava possibilidade de você começar a fazer a coisa, aí ele entrava também com seu idealismo, aí ele tinha aquela visão, a visão dele. Aí você tinha também que caminhar nas suas águas. Aí ele ficava repetindo mil vezes! Coitada da Cleyde! O que ela sofreu para fazer o papel da Sra. Ponza, de *Assim é... (se lhe parece)*! Era um massacre o que ele fez com ela, até ela reproduzir som por som. Partia dela, mas ele tinha uma ideia e ficava massacrando até dar certo.²⁸⁰

O método de trabalho dos diretores do Arena foram se diferenciando das práticas profissionais dos diretores do TBC. Sob a direção de Boal, a improvisação havia ocupado um grande espaço no processo de composição da personagem, assim como a discussão coletiva do texto teatral, os exercícios preparatórios e o trabalho investigativo do ator no Laboratório de Interpretação. A ênfase na profundidade emocional da personagem e a negação da prosódia estrangeira com a inclusão do modo de falar característico de cada grupo e classe social, por exemplo, permitiam aos atores do Arena interpretações de diferentes personalidades e perfil psicológico, socialmente oposto ao perfil da personagem burguesa, permitindo dessa maneira conformar uma interpretação alinhada aos conteúdos sociais e populares que desejavam representar.

Neste momento, puderam reconhecer o que havia de peculiar e autoral, o que os diferenciavam em relação ao estilo de interpretação de outros grupos teatrais, definindo com

²⁷⁹ ANTUNES FILHO. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia, op. cit., p. 144-145.

²⁸⁰ Idem, ibidem, p. 145.

mais clareza sua identidade e seu projeto político-estético. Por isso, talvez, tenham acrescentado outras camadas de significados à história do Arena, ao reconhecer as mudanças que promoveram em relação às hierarquias existentes entre os profissionais que realizavam o trabalho teatral. Assim, identificaram as características que definiam o grupo com mais clareza: um modo de produção teatral de equipe baseado em relações artísticas, sociais e políticas mais igualitárias.

(...) a grande diferença é que nunca colocamos nossa carreira individual como objetivo. Nossa meta era, era, outra. Nós não tínhamos grandes responsabilidades... quer dizer... “Olha, se eu não sou um bom ator é porque não tenho obrigação de ser... Estou aqui também fazendo um negócio coletivo porque achamos que através desse trabalho podemos nos organizar e desse modo servir a cultura nacional ajudar a formar uma consciência brasileira”...²⁸¹

O discurso dos artistas do Arena acerca das práticas interpretativas do ator das gerações anteriores era predominantemente oposicionista, como se verificou nas narrativas de Vianinha, Paulo José, Guarnieri e Boal. Eles buscavam marcar posições de diferenciação entre o ator do TBC, ou de outras companhias teatrais profissionais, e o tipo de ator que surgira no Teatro de Arena. Os “novos” estavam empenhados em desenvolver um trabalho próprio, e negar o “velho teatro” fazia parte das disputas por espaço. A participação nos debates da época, principalmente por parte de Boal, visava à explicitação dessas diferenças.

Como dito anteriormente, tornou-se importante firmar uma identidade para o Teatro de Arena centrada em opções estéticas entrelaçadas aos conteúdos que importavam politicamente aos seus participantes. Nesse processo de diferenciação em relação aos seus antecessores e a outros grupos, algumas mudanças se faziam presentes: agora, no Arena, a expressão teatral não se separava da construção de relações mais igualitárias no modo de produção teatral; a luta de classe passou a ser explicitada pelo conflito dramático e incorporada na *performance* atorial; e a linguagem e o gesto da população brasileira viraram matéria a ser investigada e representada no palco.

²⁸¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 30.

CAPÍTULO 2

O ator compadre, o ator de mil caras e o ator curinga: entre a revista, Brecht e o Nordeste

2.1 Brecht, “um companheiro de trabalho”, no Teatro de Arena

Augusto Boal rememorou, na sua autobiografia, o contexto cultural e político no qual os artistas do Arena haviam empreendido um grande esforço na busca por formas teatrais para expressar criticamente as contradições sociais e provocar a conscientização popular. A peça *Revolução na América do Sul*, escrita e encenada em 1960, internalizava esses sentimentos, e foi naquela época vista como um marco decisivo na mudança da orientação do grupo sob a influência do teatro brechtiano. A ideia de uma ruptura formal permaneceu nas lembranças do autor da peça e também nas dos seus contemporâneos: “*Revolução* foi minha primeira peça importante. (...) Do ponto de vista formal, foi *Revolução* que provocou, no Arena, outra revolução”.²⁸² Flávio Império lembrava que a peça talvez tenha sido “a primeira feita, à maneira de Brecht, que se escreveu no Brasil”.²⁸³

Quando, em 2009, José Renato falou em seu depoimento ao escritor e crítico literário, Hersch Basbaum, sobre a presença de Bertolt Brecht na cena teatral brasileira, preocupou-se em mencionar quais foram os momentos cruciais e as personalidades responsáveis por ela. Para reparar esquecimentos e injustiças cometidas, tratou de registrar a sua própria agência e o feito inaugural de Alfredo Mesquita: ele havia trazido os textos de Brecht na bagagem quando voltou do seu estágio na França, em 1959, e Alfredo Mesquita havia encenado uma peça de Brecht bem antes, em 1951.²⁸⁴

Para mim, a temporada francesa foi ótima, pois pude trazer inúmeros textos e conhecer melhor o teatro de Brecht; trouxe algumas peças dele. Na verdade, acho que trouxe todas as peças de Brecht. Ele tinha morrido em 1956 e estavam lançando editorialmente todos os seus textos. Curiosamente, atribuem a esse ou aquele a responsabilidade de ter introduzido a obra de

²⁸² BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 176.

²⁸³ Cf. IMPERIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império concedido a Margot Milleret (1985). Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/511162/511163>>. Acesso em: 14 mai. 2019. Esse depoimento foi concedido a Professora Margot Milleret, do Dept. of Spanish & Portuguese, Vanderbilt University, Nashvill.

²⁸⁴ Diante do sucesso alcançado por *Black-tie*, poucas semanas após sua estreia, em 22 de fevereiro de 1958, o grupo decidiu mantê-la em cartaz. Diante disso, José Renato resolveu realizar um estágio no Théâtre National Populaire, TNP, em Paris, dirigido por Jean Vilar, ficando afastado do Teatro de Arena nesse período, entre 1958 a 1959.

Brecht no Brasil. Muitos pensam que foi o Boal ou até o Abujamra ou mesmo eu. Esquecem-se que Alfredo Mesquita já tinha dirigido, no meu tempo de EAD, uma obra dele: *A Exceção e a Regra*. Se cabe a alguém o mérito de ter trazido o alemão para o Brasil, sem dúvida, o mérito deve ser do Alfredo Mesquita. Foi em 1950, no TBC, no Teatro das Segundas-Feiras, por alunos da EAD e eu fui ator.²⁸⁵

Muitas narrativas e versões — registradas por dramaturgos, atores e diretores em inúmeras entrevistas, autobiografias e artigos — foram elaboradas em torno das circunstâncias de maior aproximação com a dramaturgia e os escritos teóricos de Brecht. Lado a lado, toda uma reflexão crítica foi gerada em meio às encenações dos textos teatrais de Brecht e às montagens sob sua inspiração. Sua presença em terras brasileiras tornou-se um tema importante dos estudos teatrais, os quais tem revelado inúmeras interpretações.²⁸⁶

Segundo Wolfgang Bader, “cada trabalho em torno de Brecht, aqui no Brasil, é o fruto de um encontro intercultural, contaminado inevitavelmente e das mais variadas formas por características nacionais”.²⁸⁷ Com efeito, a criação teatral durante os anos 1960, informada pelas experiências sociais e culturais, se dava pela pesquisa de uma variedade de recursos e combinações de formas teatrais, que iam da seleção de práticas culturais de tradição popular, como o circo, à incorporação de elementos do teatro de revista e do teatro brechtiano. Assim, na avaliação de Bader, a releitura de Brecht feita pelo Arena nos anos 1960 contava com uma dupla circunstância: Brecht satisfazia as expectativas de politização do teatro e o Arena tinha interesse e capacidade para “adaptá-lo com sucesso à situação brasileira”.²⁸⁸

O modo como Fernando Peixoto enumerou as fases que marcaram o diálogo com Brecht, estabelecendo as diferenças históricas da sua influência na produção teatral no Brasil, também me pareceu esclarecedor. Se referindo à primeira encenação de um texto de Brecht que se tem registro — a peça *Terror e miséria do Terceiro Reich*, de 1945 —, Peixoto afirmou que no contexto do pós-guerra e da década de 1950, Brecht chegou ao Brasil “como

²⁸⁵ RENATO, José apud BASBAUM, Hersch. *José Renato*, op. cit., p. 106-107. Nesse depoimento, certamente, José Renato se enganou sobre a data de estreia da montagem de *A exceção e a regra*, de Bertold Brecht, pelos alunos da EAD, no TBC. Talvez os ensaios tenham começado ainda em 1950, entretanto, de acordo com a lista das encenações feita por Armando Sérgio da Silva baseada nos programas de espetáculos da Escola de Arte Dramática, a peça estreou no Teatro Brasileiro de Comédia em 1951. Essa informação também é dada pela jornalista Marta Góes. Cf. SILVA, Armando Sérgio. *Uma oficina de atores*, op. cit., p. 255; GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita*, op. cit., p. 219.

²⁸⁶ Cf. WOLFGANG, Bader (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*, op. cit.; SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.

²⁸⁷ BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*, op. cit., p. 14.

²⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 17.

um escritor antifascista”. Já nos anos 1960, diferentemente, Brecht tornou-se um “companheiro de trabalho” que influenciou e entusiasmou muitos teatrólogos na “construção de um teatro participante”, invadindo “os três principais centros de produção de teatro político brasileiro nos anos que antecedem o golpe militar de 64: o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina de São Paulo, o Centro Popular de Cultura da UNE”.²⁸⁹

Contudo, aqui, não pretendo analisar as versões dos diferentes agentes a respeito dos primeiros movimentos em direção ao teatro brechtiano ou realizar um exame das apropriações feitas ao longo do tempo, mesmo suponho que Augusto Boal, ao escrever *Revolução na América do Sul*, encenada em 1960, tomou as ideias do dramaturgo alemão de maneira bem diferente daquelas que orientaram a montagem de *A exceção e a regra*, realizada por Alfredo Mesquita na EAD, em 1951. Feita essa ressalva, e diante da inequívoca influência de Brecht sobre o Arena nos anos 1960, pergunto se é possível sondar como isso foi sentido pelos artistas do Teatro de Arena, e se há evidências das primeiras impressões causadas pela estética brechtiana entre eles.

Iná Camargo Costa tem mencionado que a primeira montagem profissional de Brecht no Brasil, *A alma boa de Se-Tsuan* — realizada, em 1958, pela Companhia Maria Della Costa e com direção de Flamínio Bollini — talvez tenha sido uma referência decisiva para os jovens artistas do Arena. Costa aventou que Boal, Guarnieri e Vianinha foram impactados pelo espetáculo: “entenderam de imediato que não era preciso escrever drama, ou segundo as técnicas do drama, para produzir um espetáculo interessante.”²⁹⁰

Acompanhando Tania Brandão no seu estudo da recepção crítica da peça *A alma boa de Se-Tsuan*, destaquei algumas impressões dos críticos — espectadores especializados²⁹¹ — que podem oferecer alguns indícios de uma recepção mais ampla do espetáculo. Segundo a leitura de Brandão, os críticos elogiaram a capacidade da encenação em provocar a participação da plateia e a condução da direção no trabalho interpretativo dos atores; muitos destacaram a atuação do ator Eugênio Kusnet, mas fizeram restrição em relação à expressão caricaturada de alguns personagens ou a inabilidade de atores, ainda não suficientemente especializados no estilo brechtiano, para o qual se requeria uma atuação representando e contando a história ao mesmo tempo; o tratamento dado às canções também foi questionado,

²⁸⁹ PEIXOTO, Fernando. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*, op. cit., p. 239.

²⁹⁰ Cf. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*, op. cit. e *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, Nankin Editorial, 2012, p. 118.

²⁹¹ Tania Brandão mapeou as impressões críticas de Décio de Almeida Prado, Delmiro Gonçalves, Sérgio Viotti, Paschoal Carlos Magno, Henrique Oscar e Paulo Francis. Cf. BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*, op. cit., p. 320-327.

pois elas foram recitadas e não cantadas; muitos elogiaram a compreensão da proposta brechtiana, evidente no texto, na cenografia e na iluminação; a cenografia ganhou destaque nas descrições dos críticos: ao fundo do palco, um grande painel exibia um gráfico do aumento do custo da vida, em contraste com os demais elementos cenográficos de motivos orientais.

Tânia Brandão identificou que grande parte das matérias publicadas na imprensa se preocuparam

em explicar a novidade que estava chegando, um novo tipo de teatro em que a estrutura da peça aparecia fragmentada em cenas mais ou menos independentes, constituindo parábolas, e em que a maior dificuldade talvez fosse dar ao espetáculo “uma unidade narrativa” e “uma evidência de seus significados, apesar de todas as peripécias da trama”; a música e o cenário estavam sendo trabalhados para que não “prejudicassem a fluência do espetáculo”.²⁹²

Ao que parece, os críticos se guiaram muitas vezes pelos acertos e desacertos do espetáculo em relação à proposta de Brecht. Apesar dessa baliza, o que tornaram esses registros críticos de grande valia ao meu raciocínio foi a possibilidade aberta às conjecturas dos impactos da encenação de *A alma boa de Se-Tsuan* para os artistas do Arena, como sugeriu Costa e, ainda, como Maria Tereza Vargas permitiu entrever em depoimento dado à Carmelinda Guimarães em 1975. Vargas foi contemporânea àquela formação do Arena e participou das reuniões do Seminário, durante as quais disse ter testemunhado “discussões terríveis sobre a montagem de *A boa alma de Se-Tsuan* — a primeira profissional de Brecht”.²⁹³

Para muitos do Arena, talvez tenha sido a primeira vez que viram realizações no palco ao estilo do teatro épico de Brecht. Certamente, eles puderam observar os atores interpretando os personagens e contando a história, às vezes de modo alternado, outras vezes integrado. Como espectadores, viram os atores mostrar o artifício da representação através de interrupções e pausas para que não se identificassem exageradamente com as personagens e desviassem-se das emoções sentidas por cada uma delas. Por causa da descontinuidade das cenas, sobrou tempo e espaço para que entre uma e outra pudessem pensar de maneira menos comovida e mais atenta o que cada cena em separado queria dizer, mas, principalmente, poderiam pensar nos significados projetados se todas elas fossem relacionadas no seu conjunto.

²⁹² BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*, op. cit., p. 320.

²⁹³ VARGAS, Maria Tereza. Depoimento. *Dionysos*. Teatro de Arena, op. cit., p. 69.

Perceberam, provavelmente, as diferenças entre uma concepção cenográfica apoiada na reprodução de ambientes reais, daquela capaz de evidenciar conflitos sociais por meio da combinação de elementos contrastantes. Ao observar o enorme painel do custo de vida, talvez tenham pensado sobre instâncias bem maiores (como as estruturas econômicas e políticas) se sobrepondo às situações cotidianas, universo dentro do qual as escolhas e ações boas ou más são constantemente definidas, ou perguntado sobre fatores responsáveis por fragilizar os laços de solidariedade entre as pessoas de um mesmo grupo social, apesar de viverem juntas e em condições quase sempre precárias.

Como a encenação pode ter contribuído para suscitar discussões de novos temas e questionamentos sobre o formato das suas peças? A montagem certamente mostrou outras ferramentas da carpintaria teatral, como a transformação do cenário em instância narrativa e, ainda, a interpretação distanciada e as divisões das cenas. Mas, sem dúvida, foram os conflitos sociais no campo e a organização dos camponeses que aceleraram o impulso rumo ao engajamento político do Teatro de Arena.

Entre 1959 e 1960, o movimento camponês reivindicava mudanças urgentes nas estruturas fundiárias e sociais do país, profundamente desiguais. A vitória dos revolucionários em Cuba e a aproximação com suas lideranças alimentavam os esforços da luta dos trabalhadores rurais,²⁹⁴ cuja expansão para outros estados brasileiros era inevitavelmente projetada pela imprensa como ameaçador. Nesse contexto, a questão fundiária, a desigualdade social e a exploração capitalista se tornavam pautas inescapáveis da sociedade brasileira.²⁹⁵

Nesse mesmo período, Boal, Guarnieri e Vianinha produziram textos nos quais expunham suas avaliações acerca do papel do teatro brasileiro: Guarnieri escreveu “O teatro

²⁹⁴ Segundo o líder das Ligas Camponesas, Francisco Julião, “A vitória da Revolução Cubana trouxe ao movimento camponês do Nordeste notável reforço. Desde o momento em que Fidel Castro com os seus barbudos entrou em Havana, ao lado de Cienfuegos, Guevara, Almeida e Raul, libertando o seu povo do regime cruel de Batista, nunca mais as Ligas perderam de vista a gloriosa pátria de José Martí. Tendo sido a reforma agrária a espinha dorsal daquela revolução, seu eixo, sua alma, os camponeses nordestinos imediatamente passaram a defendê-la nas demonstrações de massas, passeatas e comícios. Nossa visita a Cuba, em abril de 1960, integrando a comitiva do ex-presidente Jânio Quadros, contribuiu para estreitar mais ainda os laços de solidariedade entre as Ligas Camponesas do Nordeste e aquele povo irmão.” JULIÃO, Francisco. Os meios de difusão das Ligas. In: *Que são as Ligas Camponesas?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p. 42. (Cadernos do Povo Brasileiro).

²⁹⁵ De acordo com o historiador Antônio Torres Montenegro, “As Ligas Camponesas, por intermédio das redes criadas com a participação ativa do deputado socialista Francisco Julião e de aliados diversos como Antonio Callado, transformaram a luta dos trabalhadores rurais em tema nacional. Com a vitória da Revolução em Cuba, a partir de 1959, Julião e alguns setores em que este se apoiava começaram a construir uma forte identidade com aquele país. Nessa construção, o exemplo da China era, também, incorporado. O caminho revolucionário trilhado por esses dois países, predominantemente agrários, transformou-se em exemplo de futuro para o Brasil no discurso de Julião e de alguns segmentos da esquerda. Para os setores defensores do *status quo*, tais discursos, ao propugnarem a revolução, passaram a justificar a ruptura da ordem constitucional.” Cf. MONTENEGRO, Antônio Torres. As Ligas Camponesas às vésperas do golpe de 1964. *Projeto. História*, São Paulo, n. 29, tomo 2, dez. 2004, p. 404-405.

como expressão da realidade nacional”; Boal, “Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro”; e Vianinha, “Quatro instantes do teatro no Brasil”.²⁹⁶

Guarnieri apontou no seu texto que os autores estavam buscando “uma dramaturgia realmente baseada nos traços mais característicos de nosso povo, reflexo de nossa sociedade, porta-voz de lutas e aspirações de uma classe”. E mais, vislumbrava um caminho inevitável para os autores teatrais: “a tomada de posição política e ideológica”. A esse respeito, Guarnieri conjecturou: “Quando nossos autores chegarem ao ponto de amadurecimento que lhes permita uma consciente definição em sua obra, teremos uma dramaturgia que refletirá realmente um conteúdo de classe — seja da classe dominante, seja da classe explorada.”²⁹⁷

As intensas mobilizações sociais que ocorriam no Nordeste não passaram despercebidas e davam mostras das grandes fraturas sociais existentes no país, e a luta revolucionária indicava um horizonte de transformações realmente possíveis. Nesse contexto, os autores reconheciam a necessidade de uma tomada de posição política e formulavam interrogações sobre como representar esteticamente o conflito de classe, posto que o crescimento inegável das pressões sociais os convocavam a reconhecer a ênfase que havia sido dada pelo Arena, até ali, aos conflitos individuais, como asseverou Vianinha: “O Teatro de Arena não procurou golpear e demolir o indivíduo, e jogá-lo dentro da massa e dos seus problemas e sentimentos como massa.”²⁹⁸

Segundo Boal, a opção pelo teatro político e suas formas épicas fariam acelerar a formação de uma plateia popular:

Não queremos dizer, portanto, que não tivesse havido teatro autêntico antes dessas últimas peças surgidas, mas apenas que ele [o teatro popular] se tornou necessário e urgente a partir de agora. E é importante observar, também, que existem recursos de apressamento desse processo. Além do teatro operário, já se pensa na experimentação com o teatro político, que é um dos meios de acelerar o aparecimento de uma plateia popular.²⁹⁹

Para cada conteúdo, devemos procurar a sua adequação formal correta. (...) se vamos demonstrar criticamente que o “ser social” condiciona o pensamento social, devemos recorrer a formas épicas. Porém, não necessariamente. Creio que, apesar da enorme liberdade e dos amplos

²⁹⁶ Cf. GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em revista*, n. 6 (Teatro), São Paulo: Kairós, p. 6-7, 1981; BOAL, Augusto. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. *Arte em revista*, n. 6 (Teatro), São Paulo: Kairós, p. 8-10, 1981; VIANNA FILHO, Oduvaldo. Quatro instantes do teatro no Brasil. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*, op. cit., p. 45-51. Os autores utilizaram uma terminologia universalizante para abarcar a produção teatral, tais como “teatro nacional”, “teatro no Brasil”, “teatro brasileiro”, “realidade nacional”. Contudo, fizeram estritamente referências às experiências do teatro paulista e ao desenvolvimento do Teatro de Arena.

²⁹⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em revista*, op. cit., p. 6.

²⁹⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Quatro instantes do teatro no Brasil. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*, op. cit., p. 51.

²⁹⁹ BOAL, Augusto. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. *Arte em revista*, op. cit., p. 10.

caminhos abertos pelo teatro épico, qualquer conteúdo épico pode ser transcrito dramaticamente.³⁰⁰

No balanço feito ao trabalho artístico, o procedimento adotado foi o de avaliar os resultados da experiência autoral empreendida durante os Seminários de Dramaturgia. Assim, os três textos estão marcados por questionamentos formulados no momento mesmo da escrita. Os escritos tentavam traduzir a reflexão dos autores frente aos problemas do presente, para os quais propunham como resposta a necessidade de um posicionamento político do teatro. Eles tinham estreado algumas das peças produzidas no âmbito dos Seminários e reconheciam os avanços alcançados. No entanto, passam a identificar os próprios limites dessa dramaturgia e a revelar suas novas preocupações: a necessidade de criar ou ampliar uma plateia popular e produzir uma dramaturgia engajada, abertamente crítica ao capitalismo.

Nesse momento, eles registraram, cada um a seu modo, o interesse por formas teatrais que fossem mais adequadas ao tratamento das temáticas sociais pelo viés da luta de classe, capazes de expressar o ponto de vista coletivo de uma classe social e contribuir para a conscientização política da massa excluída.

No início de 1960, Boal e a trupe do Arena divulgavam a estreia de *Chapetuba Futebol Clube* na cidade do Rio de Janeiro. Durante a entrevista, Boal falou da fase de intensa investigação e experimentação, com atividades formativas, debates e constantes incentivos à produção autoral propiciados pelo Seminários de Dramaturgia, como foi discutido no capítulo anterior. Como coordenador dos Seminários, Boal disse que também indicava a necessidade de se discutir o teatro de Bertolt Brecht e Erwin Piscator.³⁰¹ Vale a pena acompanhar como Boal circunstanciou o trabalho do grupo desse momento, oferecendo pistas do que emergia do processo criativo dos seus integrantes:

O trabalho tem ido muito bem — o problema é que como nós estamos, não apenas na dramaturgia, mas em todo o teatro brasileiro, numa fase de pesquisa, numa fase de experimentação, nós não podemos oferecer nenhuma fórmula ao autor novo — o autor é que tem, de alguma forma, de discutir o que é que os críticos de teatro disseram, o que é que os filósofos escreveram sobre o teatro. Têm que discutir Hegel, têm que discutir Aristóteles, têm que discutir Brecht, mais atualmente Piscator e outros. E cada um dentro desse trabalho, dentro dessa discussão, dentro desse debate, então, procura

³⁰⁰ BOAL, Augusto. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. *Arte em revista*, op. cit., p. 10.

³⁰¹ Fernando Peixoto refletindo sobre a experiência do teatro pré-64 avaliou que a incorporação do teatro político muitas vezes “acabava se confundindo com a ideia de você ter, no palco, a verdade absoluta”, a ser transmitida para a plateia. Disse ainda que a influência do Piscator para o teatro do CPC: “lia-se muito Piscator, na época, muito mais que Brecht, o livro *O teatro político*, do Piscator que tinha à venda, em espanhol, Vianinha andava com ele debaixo do braço. Brecht descobriu-se depois, quer dizer o aprofundamento de Brecht veio depois. Isto é, entender que a proposta política do Brecht era uma outra coisa, levou certo tempo.” Ver PEIXOTO, Fernando. Interview de Fernando Peixoto (São Paulo, août 1983). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 393.

formular uma nova maneira sua, sua nova maneira pessoal de escrever teatro, que estará ligada de uma forma mais atuante sobre a sociedade hoje, quer dizer, ao tempo de hoje. Então o trabalho é um pouco assim de pesquisa mesmo, é um trabalho que depende muito dos autores. Só que os autores têm que procurar estudar o que já se fez, e procurar estudar a sociedade, e procurar então uma nova fórmula, uma nova maneira de escrever teatro atualmente — quer dizer, não existe o que vulgarmente se chamou de *playwriting* americano aqui, né, nós não tentamos fazer “peça bem-feita”, não tentamos descobrir uma maneira, um formulário de como escrever uma peça, uma receita, não tem nada disso. Quer dizer, nós procuramos justamente uma pesquisa. Saber o que foi feito antes e tentar de que maneira nós vamos transmitir as nossas ideias, as ideias deste momento, necessárias a este momento, e de que maneira vamos torná-las teatrais, quer dizer, essa pesquisa é uma pesquisa mais coletiva e ao mesmo tempo individual. Não tem um caminho pré-fabricado, não tem um caminho formulado. Nesse sentido eu acho que os Seminários estão caminhando bastante bem, quer dizer, cada autor tem... procura uma forma sua e procura as suas próprias ideias. Então há ainda uma certa desorientação.³⁰²

Vianinha, que também estava presente nesta entrevista, avaliava a sua peça *Chapetuba*. E mesmo tendo considerado o avanço temático da peça — escrita e encenada em São Paulo, no ano anterior, em 1959 — fazia uma autocrítica, uma objeção ao seu viés nacionalista e realista, até então comum aos textos do Arena, cuja intenção era representar a realidade brasileira. Para ele, a peça tratava da realidade “quase que cronisticamente, sem discuti-la muito, sem procurar levantar seus problemas, suas causas, suas origens”³⁰³. Vianinha identificava como problemático em *Chapetuba* a ausência da “pesquisa de valores”, “de cultura”. No momento dessa entrevista ele já preparava a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*,³⁰⁴ para a qual estava estudando melhores soluções, anunciadas como um projeto ainda em construção: “escrever então sobre ideias brasileiras, sobre a nossa cultura. E vamos desenvolver, então, no teatro, uma cultura, uma pesquisa, realmente aprofundada, mais... que intervenha com mais poder e com mais vigor dentro da nossa realidade.”³⁰⁵

A respeito de *Chapetuba*, Boal falou que, do seu ponto de vista, Vianinha tinha feito uma boa abordagem dos problemas ligados ao futebol na peça, interligando-os ao macrocosmo social. Todavia, essa relação não havia sido suficientemente demonstrada devido

³⁰² BOAL, Augusto. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*, op. cit., p. 41-42.

³⁰³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*, op. cit., p. 37.

³⁰⁴ Fernando Peixoto observou que, apesar de Vianinha ter anunciado nessa entrevista o término de uma peça de um ato, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, o texto é “certamente uma primeira versão, pois diz que a peça é curta”. Este foi um sinal de que continuou trabalhando na sua feitura, pois depois foi apresentada com mais de um ato. Cf. PEIXOTO, Fernando. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena. In: *Vianinha*, op. cit., p. 42.

³⁰⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*, op. cit., p. 37.

a escolha formal feita por ele. Boal emitiu um parecer certo: “a forma de teatro dramático” adotada por Vianinha para *Chapetuba*, não lhe permitiu demonstrar claramente em cena “uma análise mais profunda do desenvolvimento de um processo”.³⁰⁶

Boal demonstrava ter compreendido a importância da escolha formal para o tratamento da temática social. Com *Revolução na América do Sul*, Boal optava por um caminho e formalizava questões e expectativas debatidas coletivamente, não apenas no Arena, mas também por outros artistas.³⁰⁷

Os jovens dramaturgos passaram da crítica ao teatro realista à incorporação das formas populares e do teatro político, cujas propostas ajudavam a reforçar a opção pela pesquisa e seleção de expressões teatrais populares da tradição cultural nacional — ligadas sobretudo à revista musical, à farsa e ao circo. Tais convenções passaram a apoiar a criação de novos textos e formas estéticas como opções mais acertadas e coerentes com projetos culturais engajados politicamente, marcando um momento de criações com ênfase anti-ilusionista no Teatro de Arena.

³⁰⁶ BOAL, Augusto. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*, op. cit., p. 42.

³⁰⁷ Seis meses depois da estreia de *Revolução na América do Sul* no Rio de Janeiro em 11 de maio de 1960, estreou em Salvador a peça *A ópera de três tostões*, precisamente, no dia 11 de novembro de 1960. A encenação do texto de Brecht foi realizada pelo grupo teatral A Barca, da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com direção de Martim Gonçalves (1919, Recife-PE – 1973, Rio de Janeiro-RJ) e cenografia concebida por Lina Bo Bardi (1914-Roma, Itália – 1992, São Paulo-SP) — arquiteta e cenógrafa italiana, naturalizada brasileira. A peça foi encenada no Teatro Castro Alves, em um teatro incendiado e exposto, como descreveu Mateus Bertone da Silva: “Uma sala ‘esvaziada’ pelo fogo, uma ‘caixa bruta’. Internamente, paredes de blocos de cimento e argamassa derramada postas a nu depois que suas peles-reboco ruíram. Essa ossatura aparente, áspera e ainda marcada pela impregnação de fumaça foi o espaço que abrigou a apresentação d’A ópera de três tostões.” Cf. SILVA, Mateus Bertone da. Fogo saneador, metáfora do recomeço — a arquitetura cênica de ‘A ópera de três tostões’ e as interlocuções com a ação cultural de Lina Bo Bardi em Salvador nos anos 60. *Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural – Escritas da História: ver – sentir – narrar*. Teresina-PI: Universidade Federal do Piauí, 2012. Disponível em: <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimpósio/anais/Mateus%20Bertone%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

A historiadora Evelyn Furquim Werneck, ao analisar fotografias do cenário e escritos críticos identificou que Lina Bo Bardi empregou na criação cenográfica vários recursos anti-ilusionistas, tais como: os cenários simultâneos, o fundo do palco descoberto, refletores à mostra, faixas fixas mostrando frases, cartazes exibidos pelos personagens, letreiro com o título da peça. Werneck considerou que “Lina interpretou bem a proposta de simplificação de Brecht quando utilizou uma cenografia sintética, com diferentes planos, telão para projeções, e uma simplificação da forma que só se tornava mais agressiva quando se exibiam faixas, conclamando o público à reflexão” (p. 36). Cf. LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. *ArtCultura*, Uberlândia, MG, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez., 2007.

A atriz e jornalista Jussilene Santana realizou uma investigação documental espetacular a respeito dos acontecimentos que envolveram a criação e o funcionamento da Escola de Teatro durante a administração de Martim Gonçalves, de 1956 a 1961, a primeira ligada a uma universidade pública no Brasil. A tese apresenta um estudo biográfico do diretor percorrendo sua formação de teatro e suas experiências artísticas e profissionais mais relevantes. Dessa forma, a autora procurou atestar o papel do diretor e o impacto dessa experiência vanguardista na cena teatral brasileira. Cf. SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. 2011. 776 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32002>>. Acesso em: 20 out. 2019.

Entretanto, a mudança de direção não se deu abruptamente, mas através de um processo conflituoso. A autocrítica, a identificação dos limites e o reconhecimento das propostas alternativas foram etapas importantes para a abertura de espaço à criação de novas formas e novos projetos.

Além dessas pistas, ligando alguns pontos entre eventos e referências que concorreram para irradiar o interesse pelo teatro brechtiano, considero fundamental sublinhar a presença de Flávio Império no Teatro de Arena e sondar como seu trabalho cenográfico contribuiu para a guinada anti-ilusionista do Arena.

2.2 Flávio Império: o cenógrafo-artesão e a cenografia-coringa

Pintar, recortar, martelar, colar, tramar, moldar serão sempre, para Flávio Império, “funções cenográficas” (...).³⁰⁸

Mariângela Alves de Lima

Sua enorme importância foi essa: ele inventou a cenografia para um teatro de arena, que é, também, uma cenografia compatível com a nossa pobreza — do País, do teatro. Ele foi o fundador da cenografia coringa, que aproveita as sobras, o que se joga no lixo. Era quase um lema: nada fazer com coisas novas. Para a peça *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega, ele transformou velhos tapetes e arreios de burro em roupas para nobre, um funil em armadura medieval e assim por diante.³⁰⁹

(...) comecei com ele [Flávio Império] o que chamamos de Cenografia Coringa, que consistia em utilizar as coisas jogadas fora. Quer dizer, utilizar o lixo e transformar o lixo esteticamente, fazer espetáculos extremamente baratos e belos.³¹⁰

Augusto Boal

Em 1956, Flávio Império ingressou no curso de arquitetura na Faculdade de Urbanismo e Arquitetura, da USP. Iniciou um curso de desenho na Escola de Artesanato do

³⁰⁸ LIMA, Mariângela Alves. Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, op. cit., p. 23.

³⁰⁹ BOAL, Augusto apud KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, op. cit., p. 274.

³¹⁰ BOAL, Augusto. *Augusto Boal*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986. (Coleção Palestras, 1), p. 37-38.

Museu de Arte Moderna de São Paulo³¹¹ e começou a trabalhar como cenógrafo em um pequeno teatro na Comunidade de Trabalho Cristo Operário, coordenado pelo dominicano João Batista dos Santos.³¹² No Teatrinho da Biblioteca da Comunidade, Flávio Império criou o seu primeiro cenário para o espetáculo *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, encenado pelas crianças da Escolinha de Arte da comunidade. Logo depois, assumiu a direção do grupo teatral adulto — o Grupo de Arte Dramática da Vila Brasília Machado — dirigido anteriormente por Maria Thereza Vargas³¹³, com o qual trabalhou até 1959, escrevendo, dirigindo e fazendo cenários.³¹⁴ Flávio Império não desprezou a experiência de proximidade com as pessoas comuns: “Esse período foi um dos mais ricos da minha vida por permitir uma convivência bastantes íntima e afetiva com setores da população que só vim a encontrar

³¹¹ Império frequentou o curso até 1958 e, certamente, estudou desenho com Antonio Gomide e gravura com Lívio Abramo, na época, responsáveis por orientar, respectivamente, o curso de desenho e a oficina de gravura na Escola de Artesanato. A Escola foi criada em 1952 por iniciativa do Museu de Arte Moderna de São Paulo em convênio com a Prefeitura Municipal, encerrando suas atividades em 1959. Sob direção de Nelson Nóbrega, a Escola oferecia dois cursos básicos, o de “História da Arte (orientado por Wolfgang Pfeiffer) – e de desenho (orientado por Antonio Gomide)”, e duas oficinas artesanais, de cerâmica e artes gráficas. O de “cerâmica com Gian Domenico de Marchis (1893-1967) e gravura orientado inicialmente por Yllen Kerr (1912-2012). Porém, ainda em 1952, Kerr foi substituído por Mario Gruber Correa (1927-2011) que permaneceu até março de 1953 e, por fim, Lívio Abramo (1903-1992) assumiu o curso de agosto de 1953 a março de 1959”. Cf. TAVORA, Maria Luisa Luz. Artesanato ou meio de expressão? Núcleos de ensino da gravura - São Paulo, 1950/60. In: *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2018, p. 977-988. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____TAVORA_Maria_Luisa_Luz.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

³¹² O frei João Batista Pereira dos Santos (1913-1985) teve formação dominicana no Brasil e na França, entre os anos de 1930 e 1940. Na França, conheceu experiências bem-sucedidas de comunidades operárias, empreendimentos auto gerenciados patrocinados por padres e operários católicos, que lhe serviram de inspiração para a fundação e gestão desta comunidade de trabalho, a Comunidade de Trabalho Cristo Operário. Quando voltou ao Brasil, conduziu a construção da Capela do Cristo Operário, no bairro do Alto do Ipiranga, na cidade de São Paulo, inaugurada em 1950. Em 1954, neste mesmo local fundou com o artista concretista Geraldo de Barros (1923-1988), a Unilabor, uma fábrica de móveis desenhados pelo próprio artista, na qual os trabalhadores participavam do trabalho na forma de autogestão, compartilhando coletivamente os seus resultados. A comunidade de trabalho envolveu também atividades culturais como teatro, escola infantil, palestras e discussões, mantendo sempre em vista a proposta modernista da união entre arte e trabalho integradas à ética humanista. Cf. CLARO, Mauro. *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária* – São Paulo, 1963-1967. 2012. 197 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://teses.usp.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

³¹³ Maria Thereza Vargas foi convidada para trabalhar no Teatro Tablado, no Rio de Janeiro, e deixou o grupo sob a direção de Flávio Império, episódio sobre o qual ele falou em depoimento: “Quando eu cheguei por lá, Maria Thereza Vargas dirigia o grupo de teatro adulto e eu tinha sido chamado para fazer a cenografia da montagem das crianças, que eram alunos de uma escola com influência do método Montessori, dirigida por Sabatina Gervásio e Cinira Stocco, que também funcionava lá. Convidada a dirigir os *Cadernos de Teatro*, Maria Thereza vai para o Rio de Janeiro e integra, por algum tempo O Tablado.” Cf. IMPÉRIO, Flávio. Depoimentos. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, op. cit., p. 40.

³¹⁴ Com o Grupo de Arte Dramática da Vila Brasília Machado, Flávio Império dirigiu, fez a cenografia e os figurinos da montagem das seguintes peças: *O rapto das cebolinhas* e *O boi e o burro a caminho de Belém*, de Maria Clara Machado, em 1957; *Quem casa quer casa*, de Martins Penna; *Humulus, o mudo*, de Jean Anouilh; e *Natal no circo*, de sua autoria, em 1958. Em 1959, o grupo tornou-se independente da instituição, realizando montagens no próprio bairro e em outros espaços alternativos. A última apresentação do grupo foi no palco do Teatro de Arena.

depois, nas filas de ônibus, nos bares, mas sem nenhuma possibilidade de um convívio mais profundo no plano humano.”³¹⁵ Maria Thereza Vargas viu claramente os efeitos daquelas condições materiais e da sociabilidade favorecida pelo teatro da Comunidade, onde ele em contato com uma realidade escassa e trabalhando com operários em um pequeno espaço, precisou propor soluções criativas e usar os poucos materiais disponíveis.³¹⁶

Quando Flávio Império se desvinculou da Comunidade — no seu próprio dizer, expulso por causa do seu esquerdismo — o grupo amador optou por sair com ele e seguir com encenações itinerantes:

Com o encerramento da experiência comunitária, fomos obrigados a recorrer aos salões de ginásios, clubes de futebol. Nossa última apresentação foi no Teatro de Arena de São Paulo. Íamos até integrar o Arena como Departamento Amador, mas os desgastes de trabalho, a falta de uma sede, esvaíram as forças daqueles que trabalhavam demais para poder sobreviver, e o grupo continuou por algum tempo como um bom grupo de amigos e depois se dispersou.³¹⁷

Na avaliação de Flávio Império, ao realizarem esse último espetáculo no Teatro de Arena o grupo atuou sem qualquer contratempo. Como não tinham “um espaço definido”, estavam acostumados a montar o tablado em pequenos espaços e habituados com o público “posicionado ao redor”. A montagem no Arena, logo, não significava qualquer ruptura com o que já faziam: “No Arena, evidentemente, o espaço teatral era definido, embora fosse muito precário.”³¹⁸

Flávio Império trabalhou com a trupe do Teatro de Arena por quase uma década, de 1959 a 1967.³¹⁹ Antes de criar cenários e figurinos para o grupo, tinha sido um interlocutor

³¹⁵ Cf. IMPÉRIO, Flávio. Depoimentos. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, op. cit., p. 40.

³¹⁶ VARGAS, Maria Thereza. Depoimento de Maria Thereza Vargas. In: *Exposição rever espaços*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983. Disponível em: < <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507038/507043>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

³¹⁷ Cf. IMPÉRIO, Flávio. Depoimentos. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, op. cit., p. 40.

³¹⁸ IMPÉRIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império concedido a Margot Milleret (1985), op. cit.

³¹⁹ Em 1957, Flávio Império realizou um trabalho para o Arena, o desenho da capa e a composição gráfica do programa das peças *A falecida senhora sua mãe*, de Georges Feydeau e *Casal de velhos*, de Octave Mirbeau, dirigidas por José Renato.

Ao todo, Flávio Império criou cenários e desenhou figurinos para nove peças encenadas pelo grupo: *Gente como a Gente* (1959), escrita por Roberto Freire e dirigida por Augusto Boal; *Pintado de alegre* (1961), de Flávio Migliaccio, com direção de Boal; *O testamento do cangaceiro* (1961), de Francisco de Assis, com direção de Boal; *Os fuzis da senhora Carrar* (1962), de Bertold Brecht, com direção de José Renato; *O melhor juiz, o rei* (1963), adaptação de Guarnieri, Boal e Paulo José, com direção de Boal; *O filho do cão* (1964), de Gianfrancesco Guarnieri, dirigido por Paulo José; *Arena conta Zumbi* (1965), de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com direção de Boal; *Tempo de Guerra* (1965), texto de Guarnieri e Boal, incluindo poemas de Brecht, direção de Boal; *Arena conta Tiradentes* (1967), de Guarnieri e Boal, e dirigido por Boal.

Como artista gráfico, desenhista e ilustrador, Flávio Império realizou projetos gráficos e capas de vários programas de espetáculos do Arena: *Chapetuba Futebol Clube* (1959); *Gente como a gente* (1961); *Pintado de*

interessado não apenas nos espetáculos, mas nas discussões “do pessoal do Arena”, com o qual encontrava afinidades.

No meu último ano de trabalho no Vergueiro, já estava amigo do pessoal do Arena. Por coincidência o Teatro ficava entre o escritório de arquitetura, onde eu fazia estágio e a minha casa. Passava pela porta do Arena, todo o dia. Minha jornada de trabalho coincidia com o intervalo entre os ensaios e o espetáculo à noite. Estavam todos eles na porta e ficávamos horas conversando sobre o teatro e suas teorias. Foi assim que fiquei amigo do pessoal: Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal. Aliás o Boal me convidou até para formar o Departamento Operário do Teatro de Arena, porque haviam visto meu trabalho no teatrinho e tinham gostado. Ainda chegamos a fazer uma apresentação com o grupo do Vergueiro, no Arena. Não trabalhava ainda no Arena, mas era amigo de todos eles. Assistia a tudo que eles faziam.³²⁰

A aproximação se estendeu para uma efetiva participação profissional, como ele mesmo disse: “Comecei fazendo trabalhos gráficos. Fiz o programa e o cartaz para *Chapetuba Futebol Clube* (1959). Me integrei ao grupo e no espetáculo seguinte, *Gente como a gente* (1961), de Roberto Freire fiz a cenografia.”³²¹ Augusto Boal falou sobre a imagem do cenário de *Gente como a gente*, para o qual Flávio Império usou o paralelepípedo como material simbólico e contrastante para ambientar as cenas:

Flávio partiu de um módulo que esbatia o melodrama: o paralelepípedo. Tudo era paralelepípedo na cenografia: de todos os tamanhos, desde a mobília até os lados de cada prego da estrada de ferro. Diálogo doce, a cena se mostrava austera e rude. A mesma contradição na distribuição de personagens: Riva, por *physique de role* destinada a *vamp*, interpretou a boa; Vera, carinhosa, a malvada. (...) Flávio cortou a arena com três metros de estrada de ferro e, de cada lado, dois ambientes.³²²

O trabalho junto ao grupo de teatro amador da Comunidade foi importante para o que ele viria desenvolver depois no Arena, vínculo sobre o qual Flávio Império tinha plena compreensão: “Existe uma ponte entre o Teatro de Arena e o que eu fiz anteriormente (...)”.³²³ As condições de produção da cenografia no Arena, tais quais as anteriores, não eram ideais. E, mesmo que o Arena não tenha se dedicado à organização de “uma infraestrutura específica” para a produção cenográfica, Império avaliou que a inventividade superava a escassez. Por

alegre (1961); *O testamento do cangaceiro* (1961); *Os fuzis da senhora Carrar* (1962); *A Mandrágora* (1962); *O melhor juiz, o rei* (1963), *O noviço* (1963); *Arena conta Zumbi* (1965); *O inspetor geral* (1966); *Arena conta Tiradentes* (1967).

Durante os anos de 1962 a 1964, Flávio Império foi também sócio-diretor do Teatro de Arena, juntamente com Augusto Boal, Juca de Oliveira, Paulo José e Gianfrancesco Guarnieri.

³²⁰ IMPERIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império concedido a Margot Milleret (1985), op. cit.

³²¹ Idem.

³²² BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 171.

³²³ IMPERIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império concedido a Margot Milleret (1985), op. cit.

outro lado, declarou que a sua participação no grupo com um trabalho especializado de cenografia essencial gerou bons resultados e avanços coletivos:

Do ponto de vista da produção, as condições paupérrimas do teatrinho do Vergueiro se repetiam no Arena, pois, se as funções de “espetáculo”: cenografia, roupas, iluminação, desenho de produção, comunicação visual eram entregues pela primeira vez a mãos especiais, deixando de lado a improvisação, não se reconhecia, porém, a importância de uma infraestrutura específica. Trabalhávamos com “cuspe” e transformávamos, num golpe de mágica, aquela caixinha em mil lugares e transportávamos a plateia por todas as situações dramáticas a que nossa imaginação nos levava.³²⁴

A respeito dessas ligações, Maria Thereza Vargas observou que ao chegar no Teatro de Arena, Flávio Império se deparou igualmente com um pequeno palco. As condições de produção do Arena eram parecidas às do teatro da Comunidade de Trabalho Cristo Operário: “a pobreza de meios e a falta de técnicos especializados”.³²⁵ No texto que escreveu para o programa da peça *O melhor juiz, o rei*, de 1963, Flávio Império constatava a ligação entre as condições de trabalho e as soluções encontradas. No entanto, para ele, tais determinações não significavam necessariamente um limite à sua criação cenográfica:

As condicionantes tempo, espaço determinados e principalmente modo e preço de produção, são determinantes que nos situam no âmbito das possibilidades reais do “instante” histórico, se me permitem chamar assim, e só depois de um pouco de maturidade começamos a entender esse parâmetro como criador e ampliador e não como redutor.³²⁶

A convivência com o Arena ofereceu a Flávio Império um ambiente coletivo no qual coexistiam pesquisa, experimentação, e a criação e montagens das peças. As reflexões e práticas fomentadas sobretudo nos laboratórios de interpretação e nos Seminários de Dramaturgia — e que contavam com a sua participação —, ressoavam no seu trabalho, amplificando suas perspectivas sobre cenografia teatral e figurino, convertidas por ele em novas imagens para os espetáculos do Arena.

A mesma pesquisa que se fazia em literatura, através dos Seminários de dramaturgia ou em Laboratórios de interpretação, eu procurava fazer com a imagem em cenografia, procurando estudar o comportamento do brasileiro, através de elementos visuais, vendo candomblé, carnaval, todas as manifestações populares e documentando o que via, da forma que me era possível. Observava o modo pelo qual se tornava muito nítido a característica do estudante da época, ou do comerciante ou do industrial, ou

³²⁴ IMPÉRIO, Flávio. Depoimentos. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, op. cit., p. 41.

³²⁵ VARGAS, Maria Thereza. Depoimento de Maria Thereza Vargas. In: *Exposição rever espaços*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507038/507043>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

³²⁶ IMPÉRIO, Flávio. Uma boa experiência. In: *Programa do espetáculo O melhor juiz, o rei*. 1963. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

do bancário. Observava como políticos se vestiam, como o povo se vestia no cotidiano. Desenvolvia um trabalho antropológico, trazendo para o teatro a imagem que tínhamos de nossa própria sociedade.³²⁷

Na análise de Vargas, Império deu forma a uma cenografia peculiar. Ele “inventou uma cenografia” em que “utensílios, adereços, objetos de cena e figurinos” adquiriam capacidade expressiva e “potência dramática”, capazes de interagir com “as palavras dos textos e dos atuantes”. Essas experiências, assegurou Vargas, “suscitaram em Flávio Império o artista/artesão manipulador dos mais variados materiais”.³²⁸

No ensaio “Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro”³²⁹, Mariângela Alves de Lima observou com perspicácia que Flávio Império — mesmo “antes de saber quem era Brecht” — criou soluções cenográficas anti-ilusionistas para espetáculos do teatro da Comunidade, como o uso de objetos com funções simbólicas, do chão como suporte cenográfico e o uso de praticáveis, recursos que serão empregados posteriormente também no Arena. Nesses cenários, de acordo com a autora, os objetos ganhavam novas atribuições facilmente compreendidas pelos espectadores, sem que perdessem “a forma e a memória do seu primeiro uso”. Lima notou que nessa fase amadora do cenógrafo os conhecimentos de arquitetura e o fato de não precisar lidar com as exigências próprias de um palco italiano, apoiaram o seu jeito de construir o espaço cenográfico focado no chão do palco:

o cenógrafo iniciante submete o edifício a uma decupagem crítica e, como resultado, elege o chão como elemento primordial para sustentar a concepção cenográfica. Sobre essa base situa elementos construtivos simples, como os praticáveis e objetos de cena que indicam — mas não ocultam — esse centro para onde todos os olhares convergem (...).³³⁰

Uma das teses defendidas por Lima é a de que Flávio Império deu forma e consolidou uma cenografia não-ilusionista, não exclusivamente influenciada por Brecht.³³¹ Sendo construída a partir das experimentações iniciadas no teatro da Comunidade e das referências provindas da sua ligação com a moderna arquitetura brasileira. Conforme sua análise, muitos dos preceitos da arquitetura moderna foram adotados na cenografia enquanto procedimentos e linguagem, como a exposição dos “elementos construtivos”, a “reorganização do espaço” para “propor novos hábitos” e a ampliação do espaço cênico

³²⁷ IMPERIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império concedido a Margot Milleret (1985), op. cit.

³²⁸ VARGAS, Maria Thereza. Depoimento de Maria Thereza Vargas. In: *Exposição rever espaços*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507038/507043>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

³²⁹ LIMA, Mariângela Alves de. Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, op. cit., p. 17-38.

³³⁰ Idem, ibidem, p. 22.

³³¹ Idem.

considerando “todo o edifício como linguagem, desde a sua face externa até a área destinada à representação”.³³²

Ao contextualizar as diferentes criações de Flávio Império, Lima identificou o traço distintivo da sua cenografia, reafirmando a imagem de artista/artesão, referida por Maria Thereza Vargas. Imagem a qual o próprio cenógrafo/figurinista se vinculava. Para Lima, Flávio Império comungou com toda uma geração teatral do “abrasileiramento da questão de classe”. Diferente das soluções encontradas pelo TBC para representar cenograficamente os ambientes onde vivem os brasileiros pobres — com predomínio da estilização, da adaptação e da transposição desses ambientes — Flávio Império propôs outras alternativas, servindo-se de “materiais e objetos cujo modo de produção indica sua origem e seu uso de classe”. Sua cenografia incorpora “criticamente a história contida nos elementos que utiliza para compor um espaço e um ambiente”. Desta forma, segundo Lima, Flávio Império formalizou as incongruências artesanais do modo de produção cultural brasileira e, mais tarde, incorporou destas, “a excelência e o saber”. Lima, colocando-se ao lado do cenógrafo artífice, atestou que eram essas as ideias que distinguiam a sua cenografia.

Por mais que a cenotécnica e a iluminotécnica avancem no sentido de emparelhar-se com o desenvolvimento industrial, suas cenografias deixarão sempre claro que o trato cênico tem um caráter artesanal, próprio de um país pobre que vive o paradoxo, na economia e na cultura, de uma convivência nem sempre pacífica entre o arcaico e o moderno. Pintar, recortar, martelar, colar, tramar, moldar serão sempre, para Flávio Império, “funções cenográficas”, assim como as complexas plantas e croquis nos quais exercita seu conhecimento da infraestrutura tecnológica cada vez.³³³

Lima identificou a presença de traços anti-ilusionistas na cenografia de Flávio Império desde os seus primeiros trabalhos. E sua aproximação maior com as teorias brechtianas, para ela, tinha relação com a dinâmica política e cultural daquela época: o “ideário” e as “práticas” adotados por Império eram correspondentes “à atmosfera cultural do seu tempo”, a exemplo do engajamento político do Arena guiando “formalizações com ênfase na narrativa, destinadas a provocar uma resposta não-teatral”. De acordo com Lima “a teoria brechtiana, sem dúvida, apontou caminhos a todos no que diz respeito à concepção visual do espetáculo”.³³⁴

³³² LIMA, Mariângela Alves de. Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro, op. cit., p. 22.

³³³ Idem, ibidem, p. 23.

³³⁴ Idem, ibidem, p. 25-27.

Em 1965, Flávio Império escreveu o texto “Cenografia”, publicado pela revista *Acrópole*,³³⁵ no qual apresentou uma reflexão a respeito das concepções cenográficas e de figurino que orientaram suas criações desde o Arena. De modo mais detido, explicitou a apropriação feita da teoria brechtiana para dois trabalhos cenográficos fora do Arena: *Andorra*, de Max Frisch (encenado no Teatro Oficina em 1964, sob a direção de José Celso Correia) e *A ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht (encenado no Teatro Ruth Escobar em 1965, sob a direção de José Renato).

Segundo Flávio Império, “os trabalhos com imagem, a cenografia, acompanharam e participaram” das “pesquisas de linguagem” realizadas no Arena. Assim, o uso da imagem adquiriu uma função estruturante na sua expressão teatral, “incorporando elementos da caracterização arquitetônica do espaço, o diálogo da pintura, a comunicabilidade do cinema, da literatura em quadrinhos, do jornal”.³³⁶

Em seguida, ele explicou como transpôs os procedimentos formais da narrativa épica para construir imagens fragmentadas e descontinuas — portanto, não naturalistas — capazes de projetar e produzir novos significados pela relação entre elas, na criação de cenários e figurinos de *Andorra* e *A ópera dos três vinténs*.

Max Frisch e Bertold Brecht são homens de uma mesma fronteira, um suíço e outro alemão. Ambos enfocam a realidade de forma crítica. Brecht critica o mundo burguês capitalista. Frisch, o burguês do mundo capitalista. Brecht procura no teatro épico a estrutura de narração mais condizente com sua temática social. Frisch o segue. Ambos apresentam a realidade de forma fragmentada, cujo significado aparece na relação entre as partes. Ambos comentam os acontecimentos, emprestando-lhe visão crítica. Abandonaram a estrutura dramática do encadeamento inevitável. Seccionaram a narração, justapondo as frações mais esclarecedoras.

As imagens nesses dois espetáculos tiveram sua configuração também fracionada. Em nenhum momento o espaço se explica de forma naturalista. A unidade “natural” que relaciona os elementos no espaço “real” foi substituída pela descontinuidade. As imagens são tiradas de várias “realidades”, em geral as mais próximas e cotidianas. Sua relação é nova. Estimula a procura de seus novos significados, que se darão num plano mais geral.³³⁷

Flávio Império se posicionou ao lado dos dramaturgos. Apoiou os procedimentos formais que adotaram, posto que eram condizentes com a temática social e com os signos e sentidos comprometidos com o presente. De modo igual, o cenógrafo/figurinista afirmou sua opção por selecionar símbolos que representavam a realidade e suas contradições para

³³⁵ IMPÉRIO, Flávio. Cenografia. *Acrópole*, São Paulo, ano 27, n. 319, p. 43-44, jul. 1965. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/319>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

³³⁶ Idem, *ibidem*, p. 43.

³³⁷ Idem.

apresentá-las de forma fragmentada, como na narrativa épica. Para mostrar ao leitor do seu artigo a opção formal que fez para a criação do figurino de *Andorra*, Império colocou lado a lado os desenhos dos vários personagens com suas indumentárias, tal como uma sequência narrativa de história em quadrinho, sob a qual escreveu a seguinte legenda: “A história perde em cronologia para ganhar em conteúdo. Os elementos de cena: roupas, móveis, dispositivos, juntam símbolos diversos, para ampliar o significado real do conjunto.” Para ele, os espectadores, ao contarem com imagens (cenário e figurino) apresentadas de maneira distinta da “estrutura dramática do encadeamento inevitável”, poderiam no processo de construção dos significados, articular informações, eliminar partes e juntar frações mais esclarecedoras, uma vez que as imagens também narram por justaposição.³³⁸

2.3 O ator compadre em *Revolução na América do Sul* (1960)

Depois desse breve interregno, volto ao momento da escrita e da primeira encenação de *Revolução na América do Sul*. Boal lembrou que nessa época, em fins de 1959, estavam às voltas de mais uma crise: “Estávamos sem dinheiro, a perigo, nossas oportunidades se resumiam à *Farsa* e ao Rio”.³³⁹ José Renato, desde o seu retorno do estágio no TNP, em 1959, se sentia descontente com as condições de produção do Arena. Disse em seu depoimento a Richard Roux que estava “cansado de fazer espetáculos num palco de três por quatro metros” e desejava condições para também realizar “um grande espetáculo, uma grande produção”, que mantivesse o repertório de peças brasileiras, mas com uma estrutura teatral mais audaciosa, com montagem que oferecessem mostras “de construção teatral, de carpintaria, de estrutura”. Pensava em “abrir um campo” no Rio de Janeiro, capaz de lhe proporcionar essas novas experiências.³⁴⁰

Ao mesmo tempo em que se acirrava o debate a respeito da contradição entre o público que de fato assistia as suas peças e aquele para o qual desejava destinar as suas realizações, o Arena também se via pressionado a encontrar melhores soluções financeiras que atendessem igualmente as expectativas artísticas e profissionais de seus participantes. Foi nesse contexto que a opção pela temporada no Rio de Janeiro se concretizou. O elenco se

³³⁸ IMPÉRIO, Flávio. *Cenografia. Acrópole*, op. cit., p. 44.

³³⁹ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit. p. 173.

³⁴⁰ Cf. RENATO, José. Interview de Jose Renato. In: ROUX, Richard, op. cit., p. 631.

dividiria: parte ficava em São Paulo, encenando *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima, enquanto a outra partia para o Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, transformaram em teatro um espaço na Rua Siqueira Campos, 134, Copacabana.³⁴¹ O palco era bem mais amplo do que o de São Paulo, uma arena medindo 7 por 7 metros. *Eles não usam black-tie* foi a peça escolhida para inaugurar a temporada e, em seguida, *Chapetuba Futebol Clube* estreou. Depois, o elenco de São Paulo veio para a montagem de *Farsa da esposa perfeita*.

Por fim, no dia 11 de maio de 1960, *Revolução na América do Sul* — a peça inédita de Boal — estreou sob a direção de José Renato. Com dezoito atores e quatro músicos dividindo o palco, pela primeira vez o Teatro de Arena contava com um elenco tão numeroso em cena.³⁴²

A peça, dividida em dois atos, continha quinze cenas, apresentadas como quadros.³⁴³ Tal estrutura narrativa podia ser percebida através dos vários sinais oferecidos aos leitores e espectadores. Primeiro, pelos títulos das cenas — lidos ou anunciados por um ator — e ainda pelas rubricas, indicando, “acendem-se as luzes” para iniciar as cenas ou “apaga-se a luz” para encerrá-las. A simples saída e entrada dos atores no palco sugeria muitas vezes o final de uma cena e o começo de outra. As canções, mais do que marcar o encerramento final de várias cenas, agiam interrompendo o fluxo dos acontecimentos encenados.

Para encenar a sua revolução, Boal recorreu às personagens-tipo — aquelas com “características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça”.³⁴⁴ Neyde Veneziano destaca que, do personagem-tipo “tem-

³⁴¹ Boal disse em sua autobiografia que o espaço fazia parte de um prédio em construção pertencente ao senador Arnon de Mello, que o cedeu para que improvisassem um teatro para os espetáculos do Arena. Cf. BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit. p. 173. Depois de 1964, o grupo Opinião também se instalou ali. Porém, essa nova destinação do espaço não tinha qualquer relação com o Teatro de Arena, que de fato nunca fixou uma sede no Rio de Janeiro como muitos afirmaram. Segundo João das Neves, a confusão foi criada porque Boal veio de São Paulo para dirigir o primeiro espetáculo do grupo, o show *Opinião*, divulgado inicialmente como espetáculo produzido pelo Teatro de Arena. Segundo João das Neves, isso fazia parte de um acordo, uma estratégia combinada, pois temiam ter seus nomes divulgados, uma vez que na formação do grupo Opinião havia ex-participantes do CPC da UNE, cujas atividades tinham sido interrompidas por força da repressão instalada pelo golpe militar, com a subsequente prisão de artistas e intelectuais e exílio político. Cf. NEVES, João das. Interview de João das Neves. In: ROUX, Richard, op. cit., p. 601-603.

³⁴² Cf. BOAL, Augusto. “Revolução na América do Sul” provoca revolução interna no Teatro de Arena. [S.l., 1960]. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/revolucao-na-america-do-sul-51?pag=1#gallery-7>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

³⁴³ Segundo Patrice Pavis, o “Surgimento do quadro está ligado àquele dos elementos épicos no drama: o dramaturgo não enfoca uma crise, ele decompõe uma duração, propõe um fragmento de um tempo descontínuo. Ele não se interessa pelo lento desenvolvimento, mas pelas rupturas da ação.” PAVIS, Patrice. Quadro. In: *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 313.

³⁴⁴ PAVIS, Patrice. Tipo. In: *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 410.

se uma imagem projetada, vícios, trejeitos, atitudes, deformações”.³⁴⁵ Os personagens de *Revolução* representam classes e grupos sociais (Patrão, Operário, Revolucionário, Líder, Deputado, Jornalista/Empresa Jornalística); diversas categorias profissionais (Médico, Jornalista, Secretário, Enfermeira, Guarda-Costas, Feirante, Homem do Frete, Prostituta, Condutor de bonde); indicam uma condição social (Play boy, Play girl, Madame, Esfarrapado, Esposa,); ou simplesmente são identificados pela aparência física (Magro, Baixinho, Velhinho, Menino).

A personagem Anjo da Guarda, uma alegoria, personificava o poder do capital internacional e sua associação com os capitalistas nacionais. O Anjo atua para garantir o pagamento dos *royalties* às multinacionais (Light, Phillips do Brasil, Lever Sociedade Anônima, American Coffee Company, Mercedes-Benz, Goodyear, Wilson, Swift Armour, Anglo, Westinghouse, Otis, Smith & Wesson). Além disso, a entidade espiritual financia políticos comprometidos com o capital.

Durante o espetáculo, alguns atores permaneceram vinculados a um único personagem, do começo ao fim — Flávio Migliaccio interpretava exclusivamente José da Silva; Nelson Xavier fazia o Líder; Xandó Batista, o Zequinha Tapioca, e a atriz Maria Pompeu e, depois, Vera Gertel, representavam somente o Anjo da Guarda. Os outros atores interpretaram mais de uma personagem ao longo da peça.³⁴⁶

Os atores utilizaram amplamente os recursos cômicos, como a gesticulação exagerada e a mímica, criando uma máscara a partir de elementos da *performance* dos palhaços.³⁴⁷ A atuação do ator Nelson Xavier foi observada pelos seus contemporâneos. Em sua crítica à peça, o jornalista Paulo Francis destacou que Boal havia criado cenas com “grandes efeitos de comicidade” para as quais contava “com um desempenho de primeira categoria de Nelson Xavier. Ele é o ‘líder’, um cafajeste demoníaco.”³⁴⁸ Sobre o trabalho interpretativo do ator, o crítico Van Jafa escreveu: “Nelson Xavier faz com *allegro vivace* seu personagem. No Líder colhe novos aplausos e tem bastante rendimento. Seu Líder é

³⁴⁵ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1991, p. 120.

³⁴⁶ Os atores que participaram da primeira temporada de *Revolução na América do Sul*, no Rio de Janeiro, foram: Afrânio Barreiros, Arnaldo Weiss, Carlos Miranda, Celeste Lima, Dirce Migliaccio, Flávio Migliaccio, Hugo Carvana, Joel Barcelos, Luis Alberto Conceição, Maria Pompeu, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Percival Ferreira, Riva Nimitz, Sergio Belmonte, Vera Gertel, Xandó Batista. Cf. Programa da peça *Revolução na América do Sul*. Disponível em: <<http://www.todoteatrocarrioca.com.br/espetaculo/4716/revolucao-na-america-do-sul>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

³⁴⁷ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*, op. cit., p. 66.

³⁴⁸ FRANCIS, Paulo. “Revolução” estoura no Arena. *Última Hora*. Rio de Janeiro. [1960]. Disponível em: <<http://acervoagustoboal.com.br/revolucao-na-america-do-sul-51?pag=1>>. Acesso em: 24 abril 2019.

exuberante e convincente.”³⁴⁹ Muitos desses aspectos também podem ser vistos nos registros fotográficos do espetáculo.

Contracenando com Vera Gertel (Figura 2), o ator Nelson Xavier construiu uma pose de submissão infantilizada. Na cena, Líder se mostra aparvalhado diante de Anjo da Guarda, uma mulher bela e dominadora a lhe oferecer as benesses do capital estrangeiro. Já quando Nelson Xavier contracena com Flávio Migliaccio (Figura 3), representando um político que implora pelo voto do povo, suas expressões faciais e corporais comunicam exagero e falsidade, permitindo ao público entrever suas atitudes de político velhaco.

FIGURA 2: O Anjo dominador e o Líder. Nelson Xavier e Vera Gertel, em *Revolução na América do Sul*.



Sem indicação de autoria. Fotografia P&B, São Paulo, 1960. Fonte: Acervo Funarte.

FIGURA 3: O Líder se ajoelha e abraça o povo – José da Silva. Nelson Xavier e Flávio Migliaccio, em *Revolução na América do Sul*.



Sem indicação de autoria. Fotografia P&B, São Paulo, 1960. Fonte: Acervo Augusto Boal.

Para a cena dez (Os candidatos apresentam ao povo os seus programas político-econômicos), Boal indicou na rubrica música e marcações circenses: “Em cena o Jornalista

³⁴⁹ Jafa, Van. “Revolução na América do Sul”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 maio 1960. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/revolucao-na-america-do-sul-51?pag=1>>. Acesso em: 24 abril 2019.

segurando um microfone ou transmissor portátil usado em campos de futebol. Seu estilo de *speaker* é igualmente esportivo. Na entrada dos candidatos é possível utilizar música circense, o mesmo acontecendo com algumas marcações.”³⁵⁰ A fotografia (Figura 4), disposta no canto superior direito do diapositivo abaixo, captou esse momento no qual o Jornalista entrevista os dois candidatos à presidência da República: o Líder, pelo Partido ou Vai ou Racha, e o Zequinha, pelo Partido Comando Sanitário, ou Honestidade Futebol Clube. Na imagem vê-se uma intensa gesticulação dos atores. Seus rostos revelam o vozerio típico do momento que antecede um jogo esportivo e durante o qual os jogadores são entrevistados.

FIGURA 4: As expressões faciais dos atores. Cenas de *Revolução na América do Sul*.



MARQUES, Derly; LESLIE, Stefan. *Slide* com montagem fotográfica. P&B, São Paulo, 1960. Fonte: Acervo Augusto Boal.

Na fotografia da Figura 5, os atores executam movimentos dançantes e em pose de luta de boxe. Zequinha e o Líder se preparam para entrar no ringue, não exatamente para disputar suas propostas de governo. O gestual da luta corporal executado pelos atores demonstra o objetivo de eliminação do oponente, os golpes e os ataques são mútuos.

³⁵⁰ BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*, op. cit., p. 71.

FIGURA 5: A luta, a dança no ringue. Atores em cena de *Revolução na América do Sul*.



Oduvaldo Vianna Filho (no centro), Nelson Xavier (com chapéu na mão), Xandó Batista (com camiseta branca) e outros atores. Sem indicação de autoria. Fotografia P&B, São Paulo, 1960. Fonte: Acervo Augusto Boal.

FIGURA 6: O bonde pra Vila Mazei. Mímica de passageiros aglomerando-se atrás do motoneiro. Atores e atrizes no ensaio de *Revolução na América do Sul*.



Sem indicação de autoria. Fotografia P&B, São Paulo, 1960. Fonte: Acervo Augusto Boal.

A interpretação através da mímica literal, indicada por Boal na rubrica, foi utilizada para a construção da imagem de um bonde em movimento (Figura 6). Os atores ensaiam um dos momentos da cena dois (Grande prêmio Brasil: corrida entre o salário mínimo e o custo de vida). José da Silva tenta tomar este bonde após percorrer a feira e descobrir que todos os preços tinham subido como consequência do reajuste do salário mínimo. No entanto, o preço da passagem também havia aumentado e José da Silva não consegue embarcar:

CONDUTOR – Vila Mazei! Quem vai pra Vila Mazei? (todos os
DE BONDE figurantes fazem mímica de passageiros aglomerando-se
atrás do motorneiro).
JOSÉ – Eu.
CONDUTOR – Pode subir! (estende a mão para receber a passagem).
JOSÉ – Não precisa dar a mão que eu subo sozinho.
CONDUTOR – Paga, engraçadinho.
JOSÉ – Pronto (paga).
CONDUTOR – E o resto?
JOSÉ – Também subiu?
CONDUTOR – Vamo s’imbora, quem num paga vai a pé, tlin, tlin
(sai).³⁵¹

Na cena sete (Como José da Silva descobriu que anjo da guarda existe), o Anjo da Guarda aparece para cobrar os *royalties* de José da Silva. E mais uma vez Boal indica aos atores que atuem como mímicos. Para cada passo dado por José da Silva após seu despertar, o Anjo lhe exige um pagamento: acender a luz, escovar os dentes, tomar café, respirar e até um suposto suicídio. José da Silva reclama do valor cobrado, sem, contudo, se dar conta da exploração. A demonstração dessa situação inusitada, realizada pelo ator Flávio Migliaccio através de mímicas, tinha grande eficácia cômica. Além disso, causava um efeito de distanciamento, por surpreender e revelar ao público a ação imperativa das grandes multinacionais.

Para imprimir os sentidos de teor social e psicológico à encenação, a indumentária e o trabalho do ator entraram como recursos na caracterização das personagens, o que permitia aos espectadores identificar com facilidade as suas expressões e ações e, principalmente, os ajudavam a situar a personagem socialmente, pois o personagem-tipo “pode mesmo ser entendido como componente do *espaço* social, mais do que como personagem propriamente dita.”³⁵²

Apesar de José da Silva e Zequinha Tapioca representarem igualmente operários, a indumentária indicava distintas funções cênicas. Como um tipo cômico, José da Silva é

³⁵¹ BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*, op. cit., p. 27.

³⁵² Sobre o conceito de personagem tipo, ver: REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Tipo. In: *Dicionário de Teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 223-224.

caracterizado de maneira tola e ridícula: usa botinas e calças curtas, além de um chapéu amassado³⁵³ (Figura 7). Zequinha, na imagem a seguir (Figura 8), está posicionado no centro do palco e segura uma marmita. Diferentemente de José da Silva, se veste como um trabalhador comum. O uniforme de trabalho — uma camiseta e uma calça comprida com grandes bolsos — foi confeccionada com tecido resistente e larga o suficientemente para oferecer conforto aos movimentos do operário. Apesar da diferença entre a vestimenta de José da Silva e Zequinha, um elemento cênico particular — a marmita, que ambos trazem consigo (Figuras 7 e 8) — e os gestos típicos³⁵⁴ do ato de comer (Figuras 7) simbolizam o pertencimento social. Assim, os espectadores podem reconhecer José da Silva e Zequinha de modo inequívoco como operários, não apenas pelo vestuário, mas principalmente pelo comportamento social.

FIGURA 7: José da Silva consegue comer depois de votar. O ator Flávio Migliaccio, em *Revolução na América do Sul*.



O ator Flávio Migliaccio em cena. Sem indicação de autoria. Fotografia. P&B, São Paulo, 1960. Fonte: Acervo Augusto Boal.

³⁵³ O palhaço, uma forma derivada do *Clow* inglês, geralmente é um artista que explora o “desajuste e a tolice em suas ações”. O personagem José da Silva guarda características do palhaço, “um tipo cômico do teatro e do circo, um “tipo desajustado e abobalhado”, caracterizado de maneira “tola e ridícula”. Cf. verbetes *Clow* e *Palhaço*. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 84 e 229.

³⁵⁴ Segundo Bertold Brecht, “Por “gesto social” deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época.” BRECHT, Bertolt. *A nova técnica da arte de representar*. In: *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 84.

FIGURA 8: Zequinha Tapioca, no centro do palco, segura sua marmitta. O ator Xandó Batista, em *Revolução na América do Sul*.



Sem indicação de autoria. Fotografia. P&B, [Rio de Janeiro?], 1960. Fonte: Acervo Augusto Boal.

2.3.1 O compadre José da Silva

Augusto Boal escolheu um operário, José da Silva, para figurar como protagonista de *Revolução na América do Sul*, e assim o descreveu:

A personagem central da peça é um operário, José da Silva, tipo de homem médio. Oprimido pelas dificuldades econômicas procura sinceramente descobrir as causas da carestia da vida e da precária situação econômica da classe operária. Ouve os políticos, compara as suas opiniões. Discute os problemas econômicos. Mas José da Silva não é só um operário a quem a sociedade nega a emancipação econômica. Nega-lhe também a possibilidade de compreender a estrutura da própria sociedade em que vive oprimido. As pessoas que pensam, os políticos, os que escrevem nos jornais, transmitem uma falsa cultura, destinada justamente a que José da Silva não compreenda o seu problema.

José da Silva é um alienado, e, através da peça, sempre vê as soluções que pensara ter encontrado, se esvaírem ao primeiro contato com a realidade que elas pretendiam interpretar. E, finalmente, cai vencido.³⁵⁵

³⁵⁵ BOAL, Augusto. Declarações de Augusto Boal ao Jornal da UEE. *Jornal da UEE*, [s.l.], p. 4, 15 set. 1960. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/revolucao-na-america-do-sul-51?pag=1#gallery-17>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

A fábula conta a história de José da Silva, um operário que, mesmo trabalhando religiosamente não consegue garantir sequer um almoço. Entre situações cômicas e fantasiosas, José da Silva se junta a Zequinha, seu companheiro de trabalho, para fazer uma revolução. Na esperança de resolver a sua fome, José da Silva pede aumento salarial ao Patrão por achar que ele talvez tivesse bom coração, porém acaba sendo escorraçado. Nesse ínterim, o Jornalista noticia o aumento do salário mínimo e o Líder exalta o governo por esse feito. Pensando que agora poderia comprar alimentos, José da Silva vai à feira, mas os preços sobem de modo incomplacente. Então, passa a procurar pelo culpado, apesar de não conseguir compreender o efeito dominó sobre os preços das mercadorias e as razões pelas quais seu salário, na prática, continuava insuficiente para a sua sobrevivência. José da Silva recorre ao Patrão, mas é sumariamente demitido sob a acusação de sabotagem. O Patrão alega que o seu pedido de aumento salarial havia provocado o encarecimento da borracha e, conseqüentemente, a queda das vendas pela empresa.

A partir desses acontecimentos iniciais, José da Silva buscará de maneira obstinada saciar a sua fome. Em suas andanças recorre aos políticos sem nada conseguir. Na Câmara dos Deputados, José da Silva e Zequinha encontram os Esfarrapados, que também propõem uma revolução. José da Silva titubeia: “Olha, se revolução dá cadeia, é melhor eu ir pra casa” e, depois, raciocinando de forma prática, diz aos revolucionários: “Desculpe. Eu estou com fome. Eu faço qualquer revolução que vocês quiserem, mas de barriga cheia”.³⁵⁶

Preso pela atividade subversiva, José da Silva se entusiasma com a possibilidade de comer de graça na Delegacia. Mas por causa da superlotação, o delegado lhe devolve a liberdade. José da Silva presencia a traição de Zequinha, que numa aliança política com o Milionário formam a coligação da honestidade com o dinheiro. Zequinha renega seu passado e a José da Silva resta negociar uma refeição com o Milionário:

- ZEQUINHA – Parece carrapato, fica grudado na gente. Cúpula sou eu e ele, você não tem que resolver nada. Tem que votar em mim, depois.
- MILIONÁRIO – Toma dez cruzeiros e vai comprar um Baurú.
- JOSÉ – Custa doze.
- MILIONÁRIO – Toma vinte e traz o troco.
- JOSÉ – Posso comer sanduíche americano com ovo?
- MILIONÁRIO – Vai, vai (**ele sai**). É assim que se deve tratar essa gente: panem et circus.
- ZEQUINHA – Tradução: feijão com arroz e filme da Metro com a Grace Kelly.³⁵⁷

³⁵⁶ BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*, op. cit., p. 43.

³⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 63.

José da Silva fica doente por não se alimentar. Então, procura primeiro um hospital público e, depois, médicos particulares. Sem obter sucesso segue para morrer na floresta, pois não pode pagar pelo próprio funeral. Mas, em pleno período de eleição, os candidatos precisam do seu voto e José da Silva é salvo pelo Líder. Surpreendentemente, todos os políticos prometem aos eleitores debelar a fome, construir hospitais, escolas, estradas e até dar-lhes comida. Iludido, José da Silva vota cumprindo o “dever sagrado” e, finalmente, consegue o seu almoço. No entanto, após dar a primeira colherada, José da Silva morre pacificamente.

Em *Revolução*, o conflito não está centrado no “conflito de vontades opostas” do drama. O que impulsiona a “ação de movimento, são os obstáculos que se interpõem entre o *compère* e seus objetivos”³⁵⁸. O dramaturgo expõe ao leitor/espectador todos os obstáculos impostos a José da Silva ao mesmo tempo em que reitera a sua inépcia. José da Silva, ainda que esteja implicado em quase todos os acontecimentos mostrados pela peça, na maioria das vezes age como um visitante que observa sem interferir. Sequer se indigna com o comportamento inescrupuloso dos políticos, apenas reclama da sua fome. Em suas andanças, ele até procura resolver o seu problema, mas, além de não obter sua refeição, também não compreende as estruturas sociais que o impedem de conseguir o mínimo, o elementar para sua sobrevivência. Ele parece ignorar as reais intenções daqueles que representam os grupos sociais e com os quais se relaciona (os donos dos meios de produção, a polícia, os grupos políticos, a mídia etc.). Não consegue interpretar as suas ações e o jogo de forças do qual participa. Ao final, constata-se que José da Silva não compreendia o mundo onde viveu e, premido pela experiência de uma fome devastadora, foi incapaz de fazer qualquer revolução.

Mas, ainda pode-se perguntar: Por que José da Silva não discordou, não brigou, não se revoltou, não esboçou qualquer reação para tentar conter os desmandos desses grupos? Por que um personagem caracterizado assim, se a peça insinuava pelo título ações extraordinárias, uma narrativa épica sobre uma revolução?³⁵⁹ Boal explicou que fez isso deliberadamente, compôs a personagem de modo a desmitificá-la: “José nada faz a não ser queixar-se e mansamente conservar a fé nos dias melhores que há de vir. Rejeitei a ideia de fazer dele o

³⁵⁸ VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Ed. da Unicamp, 1996, p. 23

³⁵⁹ A acepção utilizada aqui é a de que o anti-herói tem função idêntica à do herói, “tal como este, o anti-herói cumpre o papel de protagonista e polariza em torno das suas ações as restantes personagens, os espaços em que se move e o tempo em que vive”. O anti-herói se configura por ter suas características “psicológica, moral, social e econômica, normalmente traduzida em termos de desqualificação.” Cf. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Tipo. In: *Dicionário de Teoria da narrativa*, op. cit., p. 192.

operário politizado, cômico dos seus verdadeiros problemas e soluções. José apresenta apenas aspectos negativos do operário”.³⁶⁰

Flávio Migliaccio representou a personagem José da Silva do início ao fim do espetáculo, participando quase da totalidade das quinze cenas. Mesmo sem alcançar uma consciência social, a atuação do personagem permitia ao espectador ver como agiam os outros personagens. Como se diz na revista: o protagonista fez passar à vista do espectador as ações dos demais personagens. Apesar da falta de consciência e atitude de José da Silva, aos leitores/espectadores, ao acompanhar os acontecimentos com José da Silva, são dadas todas as oportunidades de observar os subterrâneos, os interesses econômicos, os meandros da política, as pressões do capital estrangeiro... A realidade vai sendo descortinada a cada quadro.

Boal não quis escrever nem um drama, nem uma peça realista. Ele argumentou que a “visão panorâmica” que propunha era “incompatível com a “cena-gabinete”³⁶¹ e, em razão disso, amesalhou os “elementos técnicos trazidos do cinema, pelas formas épicas e pelo circo”.³⁶² Sua opção formal se diferenciava do estilo preponderante das peças escritas até então no Seminário de Dramaturgia.

Todavia, a ênfase a essa filiação ofuscou a importância de outras referências estéticas mobilizadas por Boal para a feitura da peça.³⁶³ Alguns críticos apontaram para as incoerências da apropriação brechtiana, principalmente por causa da ausência de experiências sociohistóricas genuínas diretamente atreladas ao desenvolvimento de um teatro popular e anticapitalista. De toda forma, reconheceram a grandeza do intento.

Em relação à seleção realizada por Boal da “tradição” do teatro de revista, porém, os críticos foram taxativos: desqualificaram as suas intenções e incorporações criativas, o acusando de ter recuperado o pior da revista. Van Jafa escreveu: “O que vimos foi um almanaque de piadas ilustradas. Algumas de boa qualidade. E se bem que todas fossem procedentes, algumas foram contadas por uma fatura antiga e o que é pior, de teatro de

³⁶⁰ BOAL, Augusto. Explicação. In: *Revolução na América do Sul*, op. cit., p. 7.

³⁶¹ A cena enquadrada pelo palco italiano oferece uma visão frontal e ilusionista, principalmente por esconder os procedimentos da teatralização e reforçar o envolvimento emocional “hipnotizando” a plateia. O palco é delimitado pelas cortinas, coxias, varandas, etc., e os espectadores — separados por uma parede imaginária, a quarta-parede — não veem as trocas de personagens e de cenário. Segundo Pavis, nesse teatro ilusionista, “o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede.” Cf. PAVIS, Patrice. Quarta parede. In: *Dicionário de Teatro*, op. cit., p. 315-316.

³⁶² BOAL, Augusto. Explicação. In: *Revolução na América do Sul*, op. cit., p. 8.

³⁶³ Iná Camargo Costa têm o mérito de reconhecer e destacar a influência da revista na dramaturgia de Boal e Vianinha. No entanto, em seu estudo da peça *Revolução na América do Sul*, após identificar a presença de recursos estéticos da revista, se dedicou principalmente a caracterizar a peça a partir de um enquadramento específico de teatro épico. Cf. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*, op. cit.

revista”.³⁶⁴ O crítico Cleber Ribeiro Fernandes enumerou, no seu artigo sobre a peça, entre várias objeções o uso dos quadros cômicos da revista: “Isto para não falarmos nos *sketchs* de revista, os mais batidos, em uso apenas nos piores espetáculos da Praça Tiradentes”.³⁶⁵

Diferente de tais interpretações, a análise do crítico Paulo Francis me pareceu reveladora, pois chamou a atenção justamente para a novidade apresentada por Boal: a recuperação do teatro de revista para um arranjo diferente dos seus recursos formais na elaboração da sua peça. Francis afirmou que *Revolução* foi “um passo decisivo para o restabelecimento da sátira política no palco”.³⁶⁶

Os traços estilísticos do teatro de revista são abundantes em *Revolução*: a rapidez do ritmo provocada pela sucessão de cenas bem definidas, a representação de fatos inspirados na atualidade e a escolha do viés cômico da crítica política não deixam dúvidas. E, principalmente, a presença do que Veneziano chamou de “a espinha dorsal” dos textos de revista: a coexistência harmônica do “fio condutor e o dos quadros episódicos”.

A espinha dorsal dessas revistas de ano era justamente o fio condutor. Ele possibilitava o desenrolar dos fatos, suscitando o surgimento das várias situações episódicas. A receita aparentemente era simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam. Havia, continuamente, alguém que perseguia alguém e alguém que escapava por um triz. Aí estava a viga, a coluna mestra da revista do ano.

E, movidos por esta ação de buscar ou perseguir, estes personagens centrais (os pertencentes ao fio condutor) iam se deparando com os quadros episódicos, através dos quais se criticava a realidade imediata”.³⁶⁷

A trajetória de José da Silva é marcada pela busca incessante pela sobrevivência, e comer é a sua necessidade exclusiva e inadiável. Ao procurar, percorrer e passear pelos diversos “quadros episódicos”, José da Silva cumpre o papel de “fio condutor” da fábula. Cabe ao personagem “costurar” os quadros, insinuando aos espectadores as possibilidades de estabelecer os elos de ligações entre as várias situações. Assim, José da Silva, de acordo com a convenção revisteira, cumpre na peça a função de *compère*/compadre.

Iná Camargo Costa analisou o personagem José da Silva como um compadre, tal qual o Zé Povinho, da revista *O Rio de Janeiro em 1877*, de Artur Azevedo. Para ela, José da Silva comporta todas as características do personagem *compère* das revistas de Arthur

³⁶⁴ JAJA, Van. “Revolução na América do Sul”. *Correio da Manhã*, op. cit.

³⁶⁵ FERNANDES, Cleber Ribeiro. Um parêntese: “Revolução na América do Sul”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 maio 1960. (Suplemento Dominical). Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/revolucao-na-america-do-sul-51?pag=1>>. Acesso em: 24 abril 2019.

³⁶⁶ FRANCIS, Paulo. “Revolução” estoura no Arena. *Última Hora*, op. cit.

³⁶⁷ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1991, p. 88.

Azevedo, cuja “função estrutural” era “estabelecer o elo de ligação entre as cenas que se sucediam sem nenhuma relação necessária (do ponto de vista dramático) entre si.”³⁶⁸

De acordo com João Roberto Faria, a personagem *compère* da revista do ano tinha a função de “contornar a dispersão e evitar a confusão na mente do espectador”. Para Faria, o compadre foi criado pelos revistógrafos para comentar a ação e explicar “o seu desenvolvimento, chamando a atenção para a passagem de um quadro a outro”.

É o *compère* (compadre), a todo momento rompendo a “quarta parede” naturalista, dirigindo-se diretamente à plateia para não deixá-la perder o fio da meada. Outras vezes, além do *compère*, o revistógrafo cria um enredo cômico e o desenvolve no interior dos quadros, ligando-os entre si e dando certa unidade à revista.³⁶⁹

Segundo Veneziano, a ação revisteira não deixa nenhum quadro “solto ou perdido em relação ao eixo central”.³⁷⁰ Assim, “o compadre costumava ser uma importante personagem do fio condutor, isto é, entrava na ‘trama revisteira’ ao mesmo tempo em que desempenhava a função de aglutinador e apresentador.”³⁷¹

De acordo com esses estudos, o compadre tanto ligava os quadros quanto os apresentava ao público. Todavia, José da Silva não é um apresentador.³⁷² Em seu diálogo com o teatro de revista, Boal optou por não incumbir o personagem de comentar a ação ou explicar o seu andamento. Manteve José da Silva vinculado exclusivamente a um ator, deslocando para as canções e o coro a função de comentar e criticar tanto os personagens quanto o desenvolvimento da ação.

Em cena, o ator Flávio Migliaccio não se desvincula do personagem José da Silva. Também não há indicações no texto dramático para uma interpretação distanciada. O ator não abandona a personagem para criticá-la de modo mais cúmplice junto aos espectadores. Não se dirige diretamente a eles para fazer uma piada ou juntos rirem da ingenuidade de José da Silva. Não faz nenhum comentário irônico. Suas próprias ações ou as dos demais personagens não são alvos de uma crítica aberta. O ator não utilizou qualquer desses recursos para estabelecer um pacto mais direto com a sua plateia.

³⁶⁸ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*, op. cit., p. 61.

³⁶⁹ FARIA, João Roberto. Artur Azevedo e a Revista do Ano. In: *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 69.

³⁷⁰ VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar*, op. cit., p. 72.

³⁷¹ VENEZIANO, Neyde. Compadre/comadre. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 90.

³⁷² Diferente da função do Palhaço na peça *O auto da compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, em que atua como um apresentador, entrando e saindo da trama e conversando com o público.

Mesmo assim, Migliaccio na sua interpretação parece não se identificar totalmente com José da Silva e despertar uma grande reação empática. O público não sofre com a personagem. Antes, confirmaram a composição feita pelo autor, a representação de um operário alienado e passivo. Mas, se Migliaccio não atuou de forma distanciada e, apesar disso, também não encarnou o personagem segundo o drama, de que maneira o ator criticou o personagem? Como o ator-personagem “insinuou” o pensamento do dramaturgo?

Foi pelo viés cômico que o ator dialogou mais proximamente com o público. Ao interpretar o compadre José da Silva, Migliaccio estabeleceu um pacto com o público por meio da sua *performance* cômica.³⁷³ A opção do dramaturgo por tratar de forma não realista a fome de José da Silva contribuía para manter a plateia intelectualmente ativa e impedir uma comoção irrefletida. E o recurso cômico, ao se aliar a outras estratégias formais, reforçava uma atitude crítica. Assim, a trajetória do compadre José da Silva servia à estrutura narrativa de fio condutor para a exposição das relações e dos mecanismos de dominação, responsáveis por produzir as condições de vida de um operário expropriado dos resultados do seu trabalho.

Boal havia reconhecido a insuficiência do drama para o tratamento estético de temas que explicitassem posições políticas críticas ao capitalismo. A escrita do texto teatral *Revolução na América do Sul* selava um processo reflexivo e de incorporação das formas da cultura popular e épica como recursos teatrais mais adequadas às suas intenções, fruto da vivência artística e também advindas dos estudos realizados sobre Piscator e Brecht nos espaços de formação coletiva do Arena.

Minha hipótese é de que, naquele momento, no final da década de 1950, uma interpretação totalmente distanciada talvez não fosse uma questão elementar para o grupo. Sobre isso, a avaliação de Migliaccio das suas características interpretativas pode oferecer algumas pistas:

Como estávamos na base de estudos e descobertas é lógico que cada um se agarrava naquilo que tocava mais sua sensibilidade. Eu, por exemplo, me agarrei a *Commedia dell'Arte*, embora sabendo que caminhávamos ao teatro de Piscator.

(...)

Lembro-me de que nas paredes dos camarins do Arena, cada um fazia publicidade de seu próprio método de representar o que deixava mais vivos os espetáculos. Assim, sugeríamos aos próprios companheiros de elenco. “Represente pelo método Passarinho” ou “Só o método tal é bom!”³⁷⁴

³⁷³ VENEZIANO, Neyde. Compadre/comadre. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 90.

³⁷⁴ MIGLIACCIO, Flávio. Depoimento. *Dionysos*. Teatro de Arena, op. cit., p. 73.

Penso que a *performance* e o estilo de atuação do ator resultavam em parte da condução da direção e da inter-relação com os demais atores, mas, sobretudo, eram elaborados levando-se em conta as particularidades interpretativas de cada ator, estimuladas e potencializadas pela prática da improvisação. José da Silva foi concebido com predominância das convenções circenses e revisteiras. E é possível que Boal tenha mirado especialmente a atuação do ator Flávio Migliaccio.

A peça apresenta dois focos narrativos simultâneos. O ponto de vista do autor não é o mesmo da personagem José da Silva ou de qualquer outro. Enquanto José da Silva na função de compadre mostra, passa em revista o “desastre”, o dramaturgo questiona e ironiza o que vê. E, como um narrador contido, o autor se manifesta de maneira mais difusa, por intermédio dos vários elementos da estrutura narrativa, revelada ao público desde o prólogo pelo Narrador e, ainda, nas canções, no coro e nos títulos da peça e das cenas.

2.3.2 A irônica voz do dramaturgo e os recursos anti-ilusionistas: o coro, as canções e os títulos

O ator Flávio Migliaccio, ao sair da personagem inúmeras vezes para compor o coro, expressou outro ponto de vista, distinto do operário José da Silva. Nesses momentos, os espectadores podiam vê-lo assumindo mais claramente a posição representativa de uma classe (o povo), daqueles que trabalham e contraditoriamente vivem de forma precária, explorados pelas forças opressoras: patrões, capitalistas, políticos.

Boal emprega o coro como contraponto à encenação; ele “põe um foco narrativo fora” da personagem José da Silva. Quando Boal desloca Migliaccio para integrá-lo ao coro, o ator abandona a identificação com “a personagem para poder criticá-la”, assumindo “o papel de narrador fictício”. Desse modo, ocorre uma ruptura da relação ator-personagem totalmente identificada para uma atuação mais distanciada.³⁷⁵ José da Silva em cena representa um determinado campo de consciência, mas, ao se juntar ao coro, assume a perspectiva do autor.

As canções e o coro que intercalam as cenas, quase como entreatos, “desfazem a ilusão cênica e põem o autor em comunicação imediata com o público.”³⁷⁶ Ao final da cena um (Por que motivo José da Silva pediu aumento de salário mínimo), o Líder faz um discurso

³⁷⁵ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 30.

³⁷⁶ PRADO, Décio de Almeida Prado. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*, op. cit., p. 97.

anunciando que o governo atendeu as queixas do povo e aumentou o salário mínimo. Porém, como tudo tem um preço, faz também algumas exigências: muita subserviência e nada de revolução. Na sequência, os atores assumem funções de cantores e narradores e tomam “a palavra coletivamente para comentar a ação”.³⁷⁷ Em coro, os comerciantes, o Homem do frete e do pneu, Zequinha, José da Silva e o Feirante cantam a “Canção da Feira”, fazendo uma explícita contraposição ao populismo proposto pelo Líder.

VENDEDOR – Olha essa laranja
 Tão doce como mel
 É preciso pagá caro
 Ela não caiu do céu

POVO – Teve gente prá plantá

VENDEDOR – Teve gente prá cuidá

POVO – Teve gente prá colhê

VENDEDOR – Teve gente prá trazé
 Tenho eu prá vende

POVO – E tem nós prá comprá

VENDEDOR – Porém para comprá
 É preciso trabalhá
 Foi preciso trabalhá³⁷⁸

POVO – Mas o que a gente ganha
 Não pode tudo compra
 Não dá prá bem vive
 Não dá prá mim comê
 Só dá prá continuá
 Outra vez a trabalhá
 Só dá prá continuá
 Outra vez a trabalhá
 Olho por olho
 Dente por dente
 Olho por dente³⁷⁹

O primeiro trecho da canção revela a plena consciência daqueles que compram e vendem na feira, desde o processo produtivo até o contingente necessário de trabalhadores para realizar o duro trabalho. Na parte final da canção, de maneira mais veemente, o coro denuncia o processo de exploração do trabalho: o minguado salário recebido permitia somente recompor a força de trabalho.

Na “Canção do povo que espera dias melhores”, apresentada durante a cena três, enquanto o Líder e os Beneméritos cantam para o povo ter paciência, pra rezar, cantar e assistir ao futebol, pois dias melhores viriam, o coro formado pelo Povo (José da Silva, Zequinha e os três Esfarrapados) colocando sob forte suspeição os conselhos do Líder, canta

³⁷⁷ Cf. PAVIS, Patrice. Coro. In: *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 73-75.

³⁷⁸ BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*, op. cit., p. 21.

³⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 22.

em resposta que esperar traz desespero. Ao reiterar que a posição expectante apenas produz exaustão, o coro desafia o espectador a pensar alternativas:

POVO – Esperar é uma palavra
que diz tudo ao mesmo tempo
sem dizer certo o que diz
quem espera sempre alcança
quem espera desespera
quem espera sempre alcançar
é bom esperar sentado
porque assim não cansa...
é bom esperar sentado
porque assim não cansa...
porque assim...
não cansa...
não cansa...³⁸⁰

Como se viu, o coro assumiu na peça uma função de narrador, parecida com o narrador do romance, possibilitando ao dramaturgo dizer aquilo que as ações encenadas não foram capazes de exprimir.³⁸¹

Boal utilizou muitas vezes o recurso da ironia. Ela está presente nos coros, nos títulos das cenas e no título da peça. Segundo o crítico teatral Décio de Almeida Prado, o uso da ironia “busca despertar o espírito crítico do espectador, obrigando-o a reagir, a procurar por si a verdade. A peça não dá respostas, mas faz perguntas, esclarecendo-as tanto quanto possível, encaminhando a solução correta.”³⁸² Na cena quatro (Como vedes, tornou-se inadiável a necessidade de uma revoluçãozinha), pode-se perceber o uso da ironia no cruzamento dos dois pontos de vista. O título da cena revela a posição do dramaturgo, que advoga “a necessidade de uma revoluçãozinha”. A situação encenada — uma reunião malsucedida para arquitetar uma revolução, na qual se reúnem o mentor (Zequinha Tapioca) e seus participantes (os Revolucionários — os filhos do Patrão, Esfarrapado e José da Silva), misturados aos frequentadores do prostíbulo (Tarados e Prostitutas) — revela gradativamente o oposto do que foi anunciado pelo título da peça e por essa cena específica. Com grandes doses de ironia são mostrados a ingenuidade de José da Silva em relação à traição de Zequinha (antigo companheiro de trabalho), os interesses escusos dos filhos do Patrão, a preocupação única de José da Silva com a sua própria fome, além da falta de compromisso com os objetivos de uma revolução — ou seja, a “tomada do poder”, acompanhada de “profundas mudanças nos

³⁸⁰ BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*, op. cit., p. 37.

³⁸¹ PRADO, Décio de Almeida Prado. *A personagem no teatro*, op. cit., p. 86.

³⁸² Idem, *ibidem*, p. 97.

sistemas político, social e econômico”³⁸³ — posto que Zequinha não quer mudar nada. Ao fim de tudo, a reunião se desfaz com a chegada da polícia e a fuga de todos, menos de José da Silva, que voltava com a bandeira da revolução e acaba sendo o único a ir para a prisão.

Boal explicou que sua peça não tinha pretensão de oferecer ao público mensagens explícitas, ou sequer era “uma peça demonstrativa dos malefícios causados pela inoperância de uma máquina ou gula de governantes”.³⁸⁴ Contudo, sua criação articula formas, valores e ideias. Para expressá-las utilizou variados recursos anti-ilusionistas para comentar a cena e criticar a ação das personagens (os títulos da peça e das cenas, o narrador, as canções, o coro, a *performance* cômica, a ironia). Todos os elementos em *Revolução* agem e se articulam, indiretamente, para provocar o espectador a questionar a divisão de classe e seus interesses conflitantes e a exploração de uma classe sobre a outra. Quer dessa forma que o público perceba criticamente não apenas a ação das forças opressoras, mas sobretudo a sua própria atuação como trabalhadores na vida “pra valer”.

Com o fim da temporada do espetáculo no Rio de Janeiro, Boal avaliava a dissonância entre uma recepção crítica desqualificadora, que não compreendia as incorporações que fizera do teatro de revista e dos recursos circenses, e o sucesso da peça com o público:

Não foi unânime a crítica carioca em relação à “Revolução”. Zora Seljan qualificou a peça como uma obra prima. Van Jaffa, por sua vez qualificou-a de revista da Praça Tiradentes, Cleber Ribeiro Fernandes também foi contra. Quanto ao público, o sucesso de bilheteria e frequência pode atestar que foi um sucesso a carreira da minha peça. Aplaudiram e gostaram de cenas das quais eu tinha mais medo que não fosse agradar. “Revolução na América do Sul” é uma peça diferente. Utiliza-se de todas as formas cênicas de expressão. Com experiência, é uma coisa nova no Brasil. Usamos dos recursos da revista e do circo num “tour de force” tremendo. Porém o estímulo do público e os aplausos que recebemos da plateia carioca compensaram nosso trabalho.³⁸⁵

Para receber o espetáculo em São Paulo, o Teatro de Arena passou por uma ampla reforma e, finalmente, em 15 de setembro de 1960, *Revolução* estreou no palco da Rua Teodoro Bayma, n. 94. Mas, o grupo já não era o mesmo. A excursão do Arena para o Rio de Janeiro, a partir da decisão do grupo de dividir o elenco entre São Paulo e Rio de Janeiro com vistas a ampliar os seus ganhos, definiu um ponto de inflexão na história da sua trajetória. O

³⁸³ PASQUINO, Gianfranco. *Revolução*. In: BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Vol. 1, 11. ed. Brasília: Ed. UnB, 1998, p. 1121.

³⁸⁴ BOAL, Augusto. Explicação. In: *Revolução na América do Sul*, op. cit., p.7.

³⁸⁵ BOAL, Augusto. “Revolução na América do Sul” provoca revolução interna no Teatro de Arena. [s.l.; s.d]. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/revolucao-na-america-do-sul-51?pag=1#gallery-7>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

engajamento político do Teatro de Arena fez aflorar entre seus participantes a problemática da função social da arte e os impulsionavam a buscar formas teatrais alternativas. Muitas dessas preocupações e tensões foram expressas através de um vocabulário comum à época: “cultura para o povo”, “cultura do povo”, “cultura para conscientizar o povo”, “cultura popular”, “teatro popular”. As posições assumidas perante esse cenário nem sempre convergiram.

As possibilidades estavam abertas: São Paulo *versus* Rio de Janeiro, estrutura de teatro profissional *versus* estrutura amadora, teatro para o povo *versus* teatro popular, modelo de teatro popular francês *versus* modelo de teatro popular nacional, bricolagem de formas *versus* invenção de novas formas, entre outros dilemas. Boal, Guarnieri e outros decidiram ficar no Arena, em São Paulo; Vianinha, Chico de Assis, optaram pelo Rio de Janeiro e em seguida fundaram o CPC da UNE. José Renato, Flávio Migliaccio, Nelson Xavier também ficaram no Rio, buscavam outros caminhos. Segundo Boal,

a ideia do Arena se bifurcou. Os do Rio se enturmaram com intelectuais ligados ao PC (ou não!) como Ferreira Gullar, Teresa Aragão, Carlos Estêvão, Leon Hirszman, Armando Costa, João das Neves e mais gente boa. Encontraram, na União Nacional dos Estudantes, lar acolhedor. Fundaram o Centro Popular de Cultura, de inspiração pernambucana.³⁸⁶

A defesa de uma guinada na política cultural do Arena, principalmente por parte de Vianinha, escancarou divergências que pareciam intransponíveis. Nas notas feitas a dois textos de Vianinha — “Alienação e irresponsabilidade” e “O artista diante da realidade” — Fernando Peixoto observou que eles revelaram muito sobre as tensões no interior do Arena e a crise que finalmente desaguou na separação do grupo.³⁸⁷ Na avaliação de José Renato, o problema estava centrado na sobrevivência profissional do grupo, mas ele também não concordava em fazer exclusivamente teatro político:

Vianinha foi se unir com o CPC que era um outro grupo que deliberadamente, fazia teatro só político. Eu acreditava que a política devia entrar em segundo plano. Em primeiro lugar, havia o espírito de confraternização e de divertimento. Através do divertimento é que a gente discutia e debatia os problemas políticos. Mas não levantar a bandeira: Primeiro a política! Aqui se debate só política e nós só queremos fazer política. Esse, talvez, fosse o ponto de divergência que existia entre nós.³⁸⁸

José Renato se desligou definitivamente do Teatro de Arena ao aceitar o convite para dirigir o Teatro Nacional de Comédia, do Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação

³⁸⁶ Cf. BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 178.

³⁸⁷ Cf. PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*, op. cit., p. 64.

³⁸⁸ Cf. RENATO, José. Interview de Jose Renato (Rio, août 1986). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 635.

e Cultura, onde teria condições também financeiras para seus projetos, com despesas previstas no orçamento do SNT, dotado pelo ministério. Sobre esse episódio, ainda rememorou: “eu me vi de repente diante da grande possibilidade de ampliar o trabalho que eu fazia no Arena a nível nacional, com recursos amplos. E a proposta era fazer um repertório importante, brasileiro — basicamente brasileiro — e que viajasse pelo Brasil todo”.³⁸⁹ José Renato permaneceu apenas como presidente de honra do Arena, que passou a ser administrado, a partir de 1962, por Augusto Boal, Juca de Oliveira, Paulo José, Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Império.

2.3.3 A excursão pelo Nordeste e o encontro com o contador de histórias

O impacto da dissidência ocorrida no Teatro de Arena parecia encontrar paralelo nos acontecimentos improváveis e acelerados que ocorriam no mundo e no país, durante e depois das duas temporadas de *Revolução na América do Sul*, no Rio de Janeiro e São Paulo. Jânio Quadros fora eleito presidente ainda em 1960. Porém, após um curto governo de sete meses (31 de janeiro a 25 de agosto de 1961), renunciou e, em seu lugar, o vice João Goulart tomava pose como presidente do país.

Em Recife, tendo Miguel Arraes como prefeito, e com seu apoio, o Movimento de Cultura Popular³⁹⁰ foi instituído como departamento autônomo da prefeitura da cidade. Era para lá que convergiam os olhares de muitos artistas e intelectuais interessados em aprender com as experiências de participação popular e de organização dos movimentos sociais e culturais. Por outro lado, os representantes políticos e as lideranças ligadas ao PCB, a setores do Partido Social Democrático (PSD), além da ala progressista da Igreja Católica, também tinham interesse nos espetáculos do Arena, pela posição política engajada abertamente crítica ao capitalismo.

³⁸⁹ RENATO, José. Interview de Jose Renato (Rio, août 1986). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 633.

³⁹⁰ O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi fundado em 13 de maio de 1960, como sociedade civil autônoma com sede no sítio de Trindade, localizado na estrada do Arraial, Pernambuco, e encerrou as atividades em 1964, logo após o golpe militar. O movimento reuniu diversos artistas e intelectuais, entre os quais, Paulo Freire, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Paulo Rosas, Anita Paes Barreto, Luiz Mendonça, Norma Porto Carneiro Coelho. A divisão de teatro do MCP, o Teatro de Cultura Popular (TCP), tinha como projeto um teatro popular que mobilizasse as expressões da cultura popular nordestina para retratar o cotidiano, os problemas e a cultura do povo, como caminho para uma visão crítica do contexto social. Cf. TELLES, Narciso. Um teatro para o povo: a trajetória do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. *ArtCultura*, n. 1, v. 1, Uberlândia, p. 29-33, 1999.

O autor, diretor e ator Oswaldo Mendes, ao escrever o prefácio da publicação com as peças de Chico de Assis, acabou oferecendo uma imagem daqueles tempos. Talvez, uma imagem idealizada, que lhe fora transmitida pelos testemunhos.

Na véspera da Primavera de 1963, o Brasil a que fomos apresentados era o país dos sonhos de todos que lutavam contra a miséria e a ignorância. As utopias, todas, se encontravam em Recife. Católicos, evangélicos, comunistas, cabia de tudo naquele caldeirão cultural. A poesia das ruas convivendo com os versos de Ferreira Gullar, Thiago de Mello e Moacyr Félix, cordel e mamulengo se encontrando com Lope de Veja e os atores do Teatro de Arena de São Paulo em *O Melhor Juiz, o Rei* no palco histórico do Teatro Princesa Isabel.³⁹¹

Quando Boal rememorou a emblemática viagem ao Nordeste na sua autobiografia, procurou mostrar a visão otimista pela qual avaliava as relações de forças daquele período. Para ele, a organização dos movimentos sociais e a pressão exercida espalhavam ventos progressistas.

Decidimos ir pro Nordeste na fatigável busca do *povo* autêntico: ali sim, estaria o Brasil verdadeiro. Tínhamos feito contatos coma igreja progressista do Nordeste e as Ligas Camponesas de Francisco Julião, precursoras do Movimento do Trabalhadores Sem Terra. E com o governo de Arraes, em Pernambuco, onde tinha sido criado, junto à Secretaria Estadual de Educação, o Movimento de Cultura Popular.³⁹²

Nelson Xavier, ao rememorar essa experiência, relatou como ela foi decisiva para compreender o país e redimensionar suas concepções de teatro popular.

No Nordeste, a minha cabeça pirou, porque não sabia que o Brasil era assim. Fiquei muito ligado ao Nordeste e a Pernambuco, especialmente. Tanto que, depois, eu voltei para lá, para trabalhar no MCP [Movimento de Cultura Popular] que já existia. Pois já existia uma cultura popular e já existia um fermento em torno disso, um trabalho, uma militância em torno dessa plataforma que, aí, é que foi assumida.

Depois dessa excursão, esse núcleo do Teatro de Arena se deflagrou, explodiu... acho que por causa dessa excursão que fez a nossa cabeça, entendeu? A gente vivia em São Paulo fechado!³⁹³

(...)

A gente começou a buscar o povo, a buscar uma linguagem através de Brecht, a falar uma coisa mais diretamente e atrair o interesse do povo.³⁹⁴

³⁹¹ MENDES, Oswaldo. O mais menino de nossos irmãos mais velhos. In: ASSIS, Chico de. *O teatro de cordel de Chico de Assis*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 12.

³⁹² BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 181. (Grifo do autor). A excursão do Arena ao Recife ocorreu no ano de 1961, e Arraes ainda era prefeito de Recife. Suponho que as imprecisões factuais desse relato de Boal se devam porque a sua lembrança do período talvez tenha se consolidado como um conjunto de acontecimentos em bloco: aqueles anteriores ao golpe militar de 1964.

³⁹³ XAVIER, Nelson. Interview de Nelson Xavier (Rio, août 1983). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 487.

³⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 489.

Milton Gonçalves relembrou a encenação de *Revolução na América do Sul* ocorrida em Recife para um público de “três mil espectadores”.³⁹⁵ Na sua avaliação, o espetáculo não foi bem-sucedido: “A maior parte do público foi embora. Chovia, havia um microfone só e o som estava péssimo. Mas eu acredito que se a coisa realmente fosse interessante para eles, teriam ficado”. Para Milton Gonçalves, houve dificuldades na execução do espetáculo à maneira de um espetáculo circense: “Faltou-nos a habilidade de circo para comentar nosso espetáculo. Sabíamos o que queríamos, mas não acertamos muito a maneira de fazê-lo”.³⁹⁶ Apesar da peça abordar a realidade dos trabalhadores e visar à participação de um público popular, talvez os atores não tivessem tanta tarimba para a comunicação direta com uma grande plateia.

O ator com a função de narrador, convenção bastante familiar ao público de Recife, sempre esteve presente nas suas práticas culturais populares. Atuando como contador de histórias, cantador dos folhetos (cordéis), palhaço circense, cantador das cantorias e repentes, suas ações pretendem interpelar, provocar e dialogar diretamente com a plateia. Familiarizados com essas referências estéticas, talvez o público não tenha apreciado a composição irônica do narrador de *Revolução* ou a composição do personagem cômico que não interpelava o público diretamente, que não atuava como o palhaço conhecido por eles. Tais conjecturas não são verificadas nesse estudo, mas, em todo caso, a estrutura da composição da personagem José da Silva e a relação ator-personagem em *Revolução* acaba oferecendo algumas pistas.

Boal, ao compor a personagem José da Silva, lhe atribuiu três diferentes funções: a de anti-herói,³⁹⁷ a de compadre, e a de integrante do coro, criando com isso uma alternância da relação ator-personagem.

O ator Flávio Migliaccio encarnou o personagem José da Silva, um operário alienado representando situações realistas, não realistas e cômicas. Ele desperta o riso, extraindo do

³⁹⁵ *Revolução na América do Sul* foi encenada na Concha Acústica do Arraial de Bom Jesus, espaço destinado as atividades teatrais do Teatro de Cultura Popular (TCP), no bairro de Casa Amarela, no Recife. No entanto, não é possível saber com certeza o número de espectadores que estavam nesse dia, e talvez Milton Gonçalves tenha mencionado a capacidade de ocupação do teatro, que era de 3 a 5 mil pessoas. O TCP ocupou nesse mesmo bairro o Teatro do Povo, uma lona de circo com espaço para 500, inaugurada com a encenação de *Eles não usam black-tie*. Segundo Narciso Teles, *Black-tie* foi considerada “pelo TCP o espetáculo ideal para a inauguração de um teatro no bairro proletário. Porém, o inesperado aconteceu: a reação do público frente ao espetáculo foi de total estranheza e distanciamento das questões discutidas em cena”. Cf. TELLES, Narciso. Um teatro para o povo, op. cit., p. 31.

³⁹⁶ GONÇALVES, Milton. Milton Gonçalves: um depoimento. *Dionysos*. Teatro de Arena, op. cit., p. 95.

³⁹⁷ A historiada Rosângela Patriota concordou com a composição de José da Silva como anti-herói, anunciada por Boal na apresentação da peça, sem, contudo, explorar a sua função como *compère*, fundamental para compreender o modo pelo qual o autor inseriu na peça os traços estilísticos do teatro de revista. Cf. PATRIOTA, Rosângela. “Revolução na América do Sul” de Augusto Boal — A narrativa épica no Teatro de Arena de São Paulo. *ArtCultura*, Uberlândia, MG, v. 1, n. 2, p. 86-100, dez. 2000.

ridículo o máximo de comicidade das situações, como um palhaço faria. Mas José da Silva não enxerga, não reage. Como declarou Boal, “José apresenta apenas aspectos negativos do operário”³⁹⁸.

Em um segundo nível interpretativo atuou como compadre, aquele que percorre as situações episódicas em busca de algo. Assim, passou em revista as várias instâncias do poder estabelecido descortinando para o público o funcionamento e a ação dos seus agentes: a fábrica (patrão), a câmara dos deputados (deputados, líder da maioria), a delegacia (delegado e guardas), a imprensa (jornalista), o partido político, o capital nacional e internacional (milionário e protetor do capital estrangeiro, o Anjo).

E, ainda, o ator se desvinculava da personagem para se juntar ao coro e oferecer ao público um foco narrativo fora do personagem José da Silva e, dessa forma, explicitar o ponto de vista do próprio autor. Mesmo estando prestes a morrer, José da Silva não reconhece suas falhas. Suas ações e seu sofrimento não têm função catártica. Ao inserir a voz do narrador e do coro, Boal incentiva o público a ver “tal condição como modificável ao repelir a catarse, que provoca serenidade e resignação.”³⁹⁹

Portanto, o autor encoraja o público a não se identificar com o protagonista, mas a enxergá-lo através do ponto de vista do coro e, assim, criticar não o indivíduo, mas as condições que o aliena. Ao mesmo tempo, joga para o público a responsabilidade de pensar as saídas e estratégias para a transformação dessas condições, como no momento em que José da Silva canta a “Canção da liberdade” e o coro responde:

ZÉ DA SILVA – Passo a vida trabalhando
Dando duro no batente
A comer de vez em quando
Isso é vida minha gente?
Se ser livre é passar fome
Não basta ser livre não.

CORO – Zé da Silva é homem livre
O que, o que, o que...
Zé da Silva é um homem livre
O que ele vai fazer?

ZÉ DA SILVA – Pro patrão pedi aumento
Só levei um pontapé
Sem dinheiro e sem vintém
E agora seu José?
Ser livre é passar fome
Não basta ser livre não.

CORO – Zé da Silva é homem livre
O que, o que, o que...

³⁹⁸ BOAL, Augusto. Explicação. In: *Revolução na América do Sul*, op. cit., p. 7.

³⁹⁹ MARVIN, Carlson. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997, p. 459.

Zé da Silva é um homem livre
 O que ele vai fazer?
 ZÉ DA SILVA – No xadrez não me quiseram
 Passe fome lá prá fora
 Se estou livre, estou faminto
 Com a barriga dando hora
 Sem comida a liberdade,
 É mentira, não é verdade.
 CORO – Zé da Silva é homem livre
 O que, o que, o que...
 Zé da Silva é um homem livre
 O que ele vai fazer?
 ZÉ DA SILVA – O que?
 CORO – é livre, é livre, é livre, é livre, é livre.
 ZÉ DA SILVA – Tô, que eu sou livre!⁴⁰⁰

Na peça, o narrador designado assim, aparece apenas no início e no final da peça. O coro, ao final de algumas cenas, também cumpre o papel de narrador. No prólogo, um ator anuncia o caos mundial e as mil razões para se rebelar, ao que o Narrador responde ironicamente:

NARRADOR – Mas, o mundo fica longe...
 Muito longe daqui.
 Aqui não há bombas,
 Nem há revolução.
 Muito pouco se mata,
 A não ser o lotação.
 Essa peça não conta bombas,
 Nem massacres,
 Nem crime de morte.
 Simples história
 De um homem e de sua virtude:
 “José”
 Pleno de esperança e de bondade.
 Um homem que morreu
 Sem conhecer o inimigo
 O inimigo o cercou
 E até as calças roubou.
 E no fim da peça o matou.
 E vocês verão por que,
 Embora José da Silva,
 Continue sem saber.
 É uma história engraçada.
 (Se é que a fome tem graça.)
 Vamos esquecer bem longe.
 O mundo.
 O mundo que ninguém vê.
 Vamos pensar em José,
 Que tem tanto pra sofrê.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*, op. cit., p. 49.

⁴⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 11-12.

Em *Revolução*, o narrador representante da perspectiva do autor, usa a chave da ironia para se comunicar com o público.

O ator e dramaturgo Francisco de Assis, em texto publicado no programa do espetáculo *O testamento do cangaceiro* (1961), de sua autoria, falou sobre o estudo que fez do contador de histórias e do modo pelo qual incorporou o narrador na estrutura da sua peça:

O que se procura é uma forma popular de espetáculo. Fomos buscar nossas bases na literatura popular e, principalmente, no “beletrismo” nortista. Não retiramos das obras consultadas as coisas de saber típico. Tiramos a estrutura; uma estrutura é provada na prática. Investigamos o “contador de histórias”, observamos e tentamos colocar tudo o que aprendemos e manipulamos em um espetáculo de teatro.

Certas coisas são visíveis à tona: o contador é axiomático; ninguém pode duvidar. Ele traz à vida personagens fantásticos, mas fala deles com naturalidade: “é assim e assim fica”. A narração é episódica. De “causo” em “causo” se faz “estória”. A ação central está sempre se verificando na sua forma mais pura, se mostra em movimento sempre diante dos olhos do espectador. O personagem central incorpora esta ação. Todo o texto está sempre ligado diretamente à ação central.

Como linguagem usei uma forma direta; texto para ser falado.

A linguagem, à medida que a peça se transforma, segue a mudança; e o processo inicial evolui até outro completamente diferente. Experimentos.⁴⁰²

Francisco de Assis já integrava o CPC da UNE quando o espetáculo *O cangaceiro* estreou no Teatro de Arena, em 7 de julho de 1961. Como Boal, ele participava das experimentações de novas formas teatrais cujos resultados se deviam às incorporações feitas das diversas expressões da cultura popular (teatro de revista, circo, cordel, repentes etc.) e das apropriações do teatro épico — uma mistura criativa à tarefa de politização do teatro.

Francisco Julião, uma das principais lideranças do movimento camponês nordestino, segundo o antropólogo Mauro W. B. de Almeida, “foi quem formulou mais amplamente a importância do “meio de comunicação” para a mobilização”.⁴⁰³ No livro *Que são as Ligas Camponesas?*, publicado em 1962 pela editora Brasiliense, Julião descrevia os usos dos folhetos como meio de difusão das Ligas. Eles ajudavam a disseminar principalmente a ideia de uma organização coletiva necessária para combater a opressão. Julião explicou que, era por meio dessa forma narrativa enraizada que se realizava a transmissão cultural naquela comunidade sem escolarização. Assim, puderam “conservar durante séculos seu folclore, seus

⁴⁰² ASSIS, Francisco de. Como-é-que-faz pra-que fique. In: *Programa do espetáculo O testamento do cangaceiro*. 1961. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

⁴⁰³ ALMEIDA, Mauro W. B. de. Leituras do cordel. *Arte em Revista*, n. 3 (Questão popular), São Paulo: Kairós, 1980, p. 38.

cantos, narrativas, histórias, suas poesias e epopeias (...). Foram o violeiro, o cantador e o folhetinista os veículos que transmitiram de geração em geração”.⁴⁰⁴

Julião descreveu as funções desempenhadas por esses artistas, o violeiro, o cantador e o folhetinista:

O violeiro é figura inseparável das coisas típicas que perfazem o Nordeste. É poeta e músico. Sua poesia é instantânea, improvisada, espontânea. Na comunidade camponesa figura como um intelectual. (...)

Em toda feira ou festa, no interior do Nordeste, o violeiro ou o cantador constitui a maior atração. O violeiro canta suas criações e a poesia dos outros. O cantador, em regra, é o profissional que vende folhetos nas feiras, nas festas e outros ajuntamentos de pessoas. Para vendê-los, recita-os em voz alta, e o faz cantando. O folhetinista é o profissional que escreve o folheto.⁴⁰⁵

A linguagem artística politizada da época havia incorporado elementos das estruturas narrativas da literatura popular nordestina. Segundo Francisco de Assis, o narrador/cantador das peças *Revolução na América do Sul* e *O cangaceiro* — de modo parecido com as estratégias de comunicação adotadas pelas Ligas — havia internalizado tais práticas sociais, pois o Teatro de Arena e o CPC queriam também comunicar e mobilizar politicamente o seu público.

Por volta de 1957, caíram em minhas mãos 800 livros de literatura de cordel. Eu nunca tinha lido nenhum deles, mas foi uma revelação. Encontrei naquelas obras ingênuas muito mais do que uma diversão literária. Investiguei as estruturas e achei que boa parte da estética popular brasileira estava ali naqueles livros de poucas páginas e grande conteúdo. Nesse sentido, considero que os narradores das peças *Revolução* e *O cangaceiro* formalizaram aspectos importantes desse movimento deliberado dos participantes do Teatro de Arena para articular teatro e política em fins de 1960.⁴⁰⁶

Penso que a configuração dada por Francisco de Assis ao narrador como um contador de história baseado na estrutura dos folhetos, bem como os seus usos para a mobilização camponesa, foram fundamentais para a criação de *Arena conta Zumbi*. Afinal, o contador de história está sempre próximo dos espectadores para apresentar as personagens, comentar suas ações e explicar o que se passa no plano teatral.

Em uma esclarecedora passagem da sua autobiografia, Boal relata que durante a encenação de *O melhor juiz, o Rei*, de Lope de Vega, no Nordeste⁴⁰⁷, provavelmente no ano de 1963, os figurinos de época que os atores usavam apareciam como risíveis para o público.

⁴⁰⁴ JULIÃO, Francisco. Os meios de difusão das Ligas. In: *Que são as ligas camponesas*, op. cit., p. 34-35.

⁴⁰⁵ Idem, ibidem, p. 35.

⁴⁰⁶ ASSIS, Chico de. Introdução. In: *O teatro de cordel de Chico de Assis*, op. cit., p. 17.

⁴⁰⁷ A peça *O melhor juiz, o Rei*, de Lope de Vega, foi adaptada por Boal, Guarnieri e Paulo José.

Boal conta então que o ator Juca de Oliveira, antes de assumir o personagem Sancho, dedicava aos espectadores algumas explicações:

Quando entrava Sancho em cena, Juca, vestido de camponês medieval, provocava risos, chacota. Juca, com talento e sangue-frio, ria, mostrava seu figurino e explicava que íamos apresentar peça acontecida “muito antigamente”, explicava semelhanças da situação de outrora com a de agora. Os espectadores se acalmavam e Juca dizia que ele próprio interpretava o noivo que falava em versos como os cantadores do Nordeste, versos como estes: “Nobres campos de Galícia/que dais sustento às milícias/de flores de cem mil cores, aves que cantais amores, feras que andais sem governo etc.” Pronto: já estava dentro do texto da peça. Já os espectadores aceitavam essa forma de espetáculo.⁴⁰⁸

Os atores do Arena tinham aprendido com os narradores do Nordeste a dialogar diretamente com o público popular. A situação mostra a plena incorporação da função do contador/cantador no trabalho do ator, para apresentar e orientar o espectador a respeito da história da peça, sua forma e suas razões. Contudo, nesse contexto da década de 1960, os artistas do Teatro Arena acrescentavam à função do cantador a de provocador, pois desejavam ampliar a consciência crítica do seu público e engajá-los na participação política.

2.4 Um ator, muitos personagens: a desvinculação ator/personagem em *Arena conta Zumbi* (1965)

Os atores têm mil caras
Fazem tudo nesse conto
Desde preto até branco
Direitinho ponto por ponto⁴⁰⁹

Guarnieri e Boal

Desde o final dos anos 1950 os movimentos sociais e vários setores da sociedade, tendo como horizonte as grandes mudanças das estruturas econômica e de poder do país, organizavam a ampliação da participação popular nas lutas políticas e na vida cultural brasileira. Contra as grandes desigualdades sociais, expressas pelo analfabetismo e precárias condições de vida do trabalhador do campo, se fortalecia o projeto de educação política defendido por Paulo Freire. A luta pela reforma agrária conquistava o apoio de dirigentes políticos como Miguel Arraes (prefeito de Recife e depois governador de Pernambuco) e do

⁴⁰⁸ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 205.

⁴⁰⁹ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Zumbi*. *Revista de teatro*, Rio de Janeiro, n. 378, nov./dez. 1970, p. 31.

próprio presidente João Goulart. Seus ecos ameaçavam a elite latifundiária e expunha a gravidade dos problemas nacionais. As expressões culturais populares eram reconhecidas e incorporadas pelos intelectuais e artistas de classe média em suas análises e criações; e o rádio e a televisão amplificavam a experiência. A música brasileira cantada em alto e bom tom nos festivais de música também promoviam grande mobilização popular.⁴¹⁰

Nesse contexto, o golpe militar de 1964 foi sentido como uma ruptura no horizonte de expectativas dos diversos setores progressistas do país. Os jovens artistas do Arena também sentiram o revolver em suas atividades e projetos. O acontecimento incomum e os possíveis desdobramentos os afetaram diretamente. Primeiro, porque espalhou o medo. Havia uma ameaça real. Guarnieri lembrou: “No dia seguinte nós resolvemos fechar o Arena”.⁴¹¹ As afiliações políticas e o envolvimento nas lutas sociais daquele período os colocaram na mira de possíveis retaliações. Muitos lembraram de como foram surpreendidos pelos efeitos imediatos nas atividades do grupo e nas suas próprias vidas. Nos dias subsequentes ao golpe as chances de perseguição política eram concretas, pois corria a informação de que a repressão seria direcionada aos comunistas, o que tornava muitos artistas do Arena possíveis vítimas. Boal recordou que,

Depois daquele sólido silêncio tenebroso, tínhamos medo de telefones, grampeados. Até conversas em voz baixa no botequim em frente ao Arena, grampeadas. Nós nos demos encontro no cenário do *Filho do cão*. Mundo cão. Revisamos armários, estantes. Cartas cubanas, agendas, endereços, edições do *Granma*, livro de Mao, Che, Fidel, Marx, Engels, Sartre... anotados com carinho, foram escondidos ou jogados no lixo. Antecipado São João ideológico: fogueiras. Notícias davam conta: o exército, estacionando tanques no meio-fio; a marinha, ancorando navios ao lago; a aeronáutica, aterrissando onde havia pista; tinham abandonado seus deveres militares e se convertido em força policial. Vasculhavam, atrás de nós e do *povo*.⁴¹²

Guarnieri contou ao jornalista Sergio Roveri, em 2004, em uma longa passagem, como de um dia para o outro se tornou um fugitivo:

No dia seguinte resolvi voltar para a minha casa, na Vila Mariana. Quando cheguei à Rua Pelotas, pouco antes da minha casa, eu vi muitos soldados de uniforme fazendo ronda pela região, cercando as proximidades da Rua Áurea, onde eu morava. Não tive dúvidas de que eles estavam atrás de mim. Concluí que não daria mais para voltar para casa. Resolvi telefonar para o meu pai, que foi me buscar e me levou para um sítio de alguns amigos, aqui

⁴¹⁰ Segundo Marcos Napolitano, nesse período, a canção havia se tornado um importante canal de “projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política “nacional-popular”. NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 47.

⁴¹¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. In: ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*, op. cit., p. 121.

⁴¹² BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 221.

perto de São Paulo mesmo. O dono do sítio na época era gerente do Hotel São Bento, amigo íntimo do meu pai. Passei alguns dias escondido naquele sítio, mas eu andava muito inquieto. O que eu poderia fazer ali, longe de tudo, sem saber direito o que estava acontecendo com meus amigos? Aquilo ali iria me levar para onde? Um dia, acordei e disse: não. Vou sair para procurar algumas pessoas. O primeiro amigo que procurei foi o Ciro Del Nero, que na época trabalhava como cenógrafo. O Ciro acreditava que eles estavam atrás apenas de quem era comunista, ou de quem eles desconfiavam que fosse. Neste primeiro momento o Ciro estava certo. Os que não tinham vínculos comprovados com o comunismo também foram importunados, mas não cassados. O caso do Teatro Oficina é um exemplo disso. Eles perturbaram muito o teatro, mas depois permitiram que ele fosse reaberto. Mas o Arena, não. O Arena permanecia fechado. O Ciro acreditava que a coisa ia pesar demais para o nosso lado, que seria melhor se nós saíssemos de circulação por algum tempo. O plano dele foi esse: colocou a mim e ao Juca de Oliveira dentro de um fusca e nos levou até a cidade de Três Lagoas, no Mato Grosso do Sul. Ele nos emprestou algum dinheiro e disse: agora o esquema é o seguinte — vocês vão pegar um trem para Corumbá e, de lá, outro trem para Santa Cruz de La Sierra. Vocês vão se mandar. Nós estávamos praticamente com a roupa do corpo, um esquema assim, sem lenço sem documento. Eu estava com 30 anos, casado e com dois filhos, ao lado de um grande amigo, o Juca de Oliveira, prestes a embarcar na minha aventura boliviana que duraria três meses.⁴¹³

Ainda em 1964, o Teatro de Arena retomava as suas atividades e, em setembro, apresentava no seu palco *Tartufo*, de Molière (1622-1673). Nesse ínterim, Boal, que havia se refugiado em Poços de Caldas (MG), foi direto para o Rio de Janeiro para se juntar aos integrantes do extinto CPC. Escrito por Armando Costa, Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho e dirigido por Boal, o *Show Opinião* estreou no dia 11 de dezembro. Segundo Boal, desse encontro resultou o “*show-verdade*: espetáculo no qual cantores, cantando, contariam suas histórias.”⁴¹⁴ A canção integrada ao espetáculo como estrutura narrativa de uma ação teatral⁴¹⁵ iria influenciar profundamente o próximo trabalho do Arena, o espetáculo *Arena conta Zumbi*.⁴¹⁶

⁴¹³ GUARNIERI, Gianfrancesco. In: ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*, op. cit., p. 121-123.

⁴¹⁴ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 224.

⁴¹⁵ Na sua autobiografia, Boal explicou como incorporou a canção na ação dramática: “Nosso *show-verdade* era diálogo: João lia a carta que escreveu ao pai, ao fugir de casa, menino; lia para Nara, lágrimas rolando, lágrimas que vestiam suas palavras. Nara respondia com ternura, olho no olho, carinhosa: “Carcará. Pega, mata e come!” Era diálogo, teatro, não *show*... Me entenderam: não tenho nada contra *shows*, adoro, mas... faço teatro! Eu queria que dialogassem com as letras da música, de forma dramática, não lírica. Isso me obrigava a cortar uma canção pela metade, usar só alguns versos. Havia resistências: “Se a plateia escuta e gosta, vai querer escutar inteira!”

Eu queria que escutasse não apenas a música, mas a ideia que se vestia de música!” BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 226.

⁴¹⁶ Para uma reflexão sobre o papel estrutural que a música popular assume no teatro nas décadas de 1960 e 1970 e do uso da música como elemento narrativo em *Zumbi*, ver: FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. “*Com os séculos nos olhos*”: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 374 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

O espetáculo *Arena conta Zumbi* estreou em 1º de maio de 1965, no Teatro de Arena de São Paulo, treze meses após o golpe. O programa do espetáculo, como era habitual, trazia pequenos textos sobre os artistas, cenário e curiosidades acerca do processo criativo. Nesse dia, o espectador pôde ler o texto escrito por Augusto Boal no qual discorreu brevemente sobre as condições de produção daquela montagem, alegando que o modesto orçamento serviu de desafio ao grupo à criação de novas técnicas, capazes de suplantar as limitações. O grupo pretendia contar uma história e instigar o seu público a compreender melhor o momento presente. Nesse texto, Boal falou sobre as intenções do grupo:

Nesta etapa do seu desenvolvimento o Arena desconhece o que é o teatro. Queremos apenas contar uma história, segundo a nossa perspectiva. Dispomos de uma arena, alguns velhos refletores munidos de lâmpadas (aproximadamente Cr\$ 20.000 cada), acomodações para pouco menos de duzentas pessoas, roupas, madeiras, telas, projetores, etc. Somos um grupo de gente boa, diretores, atores, técnicos, autores, eletricitas, porteiros, bilheteiros. Somos quase vinte. Pensamos parecido. Esta gente reunida, usando o material disponível, vai contar uma história que, tem moral escondida. Uma história que, esperamos, vai ajudar todo o mundo a entender melhor as coisas ocorridas, e as que estão acontecendo. Que deve ajudar todo o mundo a ver com maior clareza.⁴¹⁷

O texto também mirava a crítica teatral oferecendo justificativas contundentes. Era impossível representar a história de Quilombo dos Palmares de forma realista. A ideia da luta pela liberdade encenada sob um ponto de vista coletivo era definitivamente incompatível com a forma do drama. Assim, faziam opção pelo uso de variadas técnicas. As soluções cênicas decorriam não só das condições materiais, mas também das intenções estéticas e políticas do grupo.

É uma história complicada, cheia de gente misturada, coisa verdadeira faltando dados que foram preenchidos pela imaginação. Para fazer uma peça assim, precisaríamos (se fôssemos convencionais) de mais prá lá de 100 atores, mas pra lá de trinta cenários, contando até um bojo de navio, uma floresta detalhada, casas grandes, senzalas, igrejas e pelourinhos. Já que não somos Teatro Nacional, nem temos mecenas dispostos a tudo, temos ao menos nós mesmos. Destes fatos concretos surgiram as novas técnicas que estamos usando em ARENA CONTA ZUMBI: personagem absolutamente desvinculado de ator (todo mundo faz todo mundo, mulher faz papel de homem sem dar bola prá essas coisas, etc., narração fragmentada sem cronologia, fatos importantes misturados com coisas pouca, cenas dramáticas junto a documentos, fatos perdidos no tempo e notícias dos últimos jornais, anacronismos variados. Só uma unidade se mantém de todas quando até hoje foram proclamadas: a unidade da ideia. Só uma ideia orientou a criação do texto e do espetáculo. Esta é a ideia contida no texto do

⁴¹⁷ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Vivemos em um tempo de guerra. In: *Programa do espetáculo Arena conta Zumbi*. 1965. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

bispo de Pernambuco: “o hábito da liberdade faz o homem perigoso”. Esta é a ideia: queremos ser livres.⁴¹⁸

Flávio Império lembrou de como tinha percebido o envolvimento do grupo durante a criação de *Zumbi*. Disse que parecia haver uma simbiose entre os artistas e a obra e, apesar do conteúdo tratar de um acontecimento passado por meio de analogias com a presente, via que em termos formais a peça mostrava os modos de viver de jovens de classe média.

FIGURA 9: Cenário e indumentária de Flávio Império para *Arena conta Zumbi*.



Lima Duarte, Dina Sfat, Anthero de Oliveira, Marília Medalha, Chant Dessian e Guarnieri. TOLEDO, Benedito Lima de. *Arena conta Zumbi*. 1 fotografia, cor., São Paulo, 1965. Fonte: Acervo Flávio Império.

Os atores encenavam a experiência social de artistas e intelectuais oferecendo uma interpretação válida dos acontecimentos do passado, bem como uma proposta e um modelo de atitude no presente. Flávio Império assim avaliou a sua participação em *Zumbi*:

Montaram *Zumbi* às escondidas. Entravam no teatro às duas horas e saíam a meia-noite. Contrataram até uma cozinheira. Músicos, atores e diretor ficavam lá dentro inventando o *Zumbi*. Não participei da criação. Quando cheguei o espetáculo já estava estruturado. Quando vi, achei muita graça.

⁴¹⁸ BOAL, Augusto. In: *Programa do espetáculo Arena conta Zumbi*, op. cit.

Parecia um bando de intelectuais, no tapete da casa do pai, tomando uísque e conversando sobre o povo. E a cenografia que fiz foi exatamente assim. Mexi um pouco na estrutura do teatro. Revesti o chão com um tapete caro, bem felpudo, um tapete de náilon, inclusive brilhante, uma coisa cafona, de turco rico. Parti do princípio de que nossos pais eram turcos ricos. Era um tapete vermelho de propósito, de brincadeira. A roupa era a roupa que a pequena burguesia usava para ir às Universidades: calça Lee e blusão...blusa de cor. Se não me engano eram sete atores que cantavam. Peguei as sete cores do arco-íris e cada um ficou com uma das cores. A calça era de brim...calça Lee crua. Não era branca. Ficou então essa ideia de que a peça se passava em uma sala de visita de uma família burguesa e rica, contando a história do povo. Todo mundo se via neles, ao invés de ver os negros. Os atores faziam todos os papéis: aristocratas portugueses, negros. Era impossível pensar em caracterizar cada personagem, porque eram milhares.⁴¹⁹

A arquitetura do espaço teatral e a construção cenográfica do Arena compunham uma estrutura fundamental ao desenvolvimento do trabalho do ator e à expressão teatral do grupo, como foi discutido no primeiro capítulo.

FIGURAS 10: “Os atores criam, na coreografia, os movimentos.”



Guarnieri e outros atores. TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo, 1965. 1 fotografia p&b. Fonte: Acervo Flávio Império.

⁴¹⁹ IMPERIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império concedido a Margot Milleret (1985), op. cit.

Entretanto, as ideias trazidas por Flávio Império ao grupo contribuíram também para redimensionar aquele espaço cênico. Suas ideias sobre o uso sintético de elementos e seu olhar sobre arquitetura teatral coadunavam com uma interpretação cada vez mais teatralista, como é possível depreender do seu depoimento:

Zumbi, realmente, era impossível caracterizar qualquer coisa. Tinham poucos elementos que entravam e saíam e com muitas funções. Poucos elementos de roupa, porque não eram necessários. A música e a poesia contavam exatamente tudo. Tinham caráter descritivo. Os próprios atores criavam, na coreografia, os movimentos. Moviam-se como se estivessem plantando, etc. A solução era fazer como se fosse um grupo de jograis, contando na sala de visita da casa. E foi bem recebido. Era muito bonito. Simples e lindo, enxuto e lindíssimo. Como a roupa era muito moderna e da época, todo mundo se sentia muito bem, vendo aquilo e nem percebia que estavam vendo eles mesmos.⁴²⁰

Como vimos, desde 1960, os autores que frequentaram os Seminários de Dramaturgia retomaram aspectos fundamentais da tradição teatral popular brasileira e passaram a incorporar em seus trabalhos vários elementos formais do teatro de revista, do teatro circense, do cordel e dos cantadores nordestinos. O movimento de politização teatral impulsionava o diálogo com a tradição do teatro épico pela incorporação dos seus recursos e técnicas, como a estrutura episódica, o uso de *slides* com notícias e documentos, a presença do narrador onisciente, do coro e dos personagens-tipo, entre outras.⁴²¹ Esse processo de criação artística, já discutido neste trabalho, está presente, entre outras, na peça *Revolução na América do Sul* (1960), de Boal, em *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1960), de Vianinha e em *O testamento de cangaceiro* (1961), de Chico de Assis.

Contudo, em 1965, durante o processo de criação de *Arena conta Zumbi* (1965), Boal e Guarnieri davam mostras de uma nova subjetividade artística. O interesse pelas expressões da cultura popular, a compreensão da função do narrador para provocar novas interações com o público, a busca de recursos teatrais para produzir dramaturgia e espetáculos engajados

⁴²⁰ IMPERIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império concedido a Margot Milleret (1985), op. cit. Augusto Boal também registrou em sua autobiografia, lançada em 2000, as ideias que guiaram Flávio Império na criação da concepção cenográfica e de figurino de *Arena conta Zumbi*. Boal escreveu: “Éramos classe média. Pois bem; o cenário seria tapete vermelho felpudo, classe média como nós (hoje detesto tapete vermelho felpudo...) Figurinos? Como nos vestíamos? *Jeans*. Pois *jeans* e camisas coloridas, cada qual de sua cor. Foi essa a cenografia minimalista de Flávio Império.” Cf. BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 230-231.

⁴²¹ Muitas técnicas do teatro épico foram apropriadas também pelo cinema. O ator Othon Bastos na pele do cangaceiro Corisco, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, eternizou a técnica de interpretação brechtiana, na cena em que interpreta narrando e não vivendo a personagem. Glauber disse na época que Othon Bastos “Projetou inteiramente a personagem e deixou todo aquele comentário dramático em torno dela” (p. 128). Cf. MEDEIROS, Rogério Bitarelli. O estilo épico de Brecht no cinema de Glauber Rocha. In: WOLFGANG, Bader (org.). *Brecht no Brasil*, op. cit., p. 128-137.

formavam um denso caldo cultural nesses anos iniciais da década de 1960, produzindo um acúmulo de conhecimento.

No palco se enfatizava a capacidade de provocar a atividade intelectual do público para a necessária crítica ao golpe militar. O ponto de vista coletivo incluía todo o grupo e se ampliava em relação à voz exclusiva do autor, por isso os atores anunciavam imediatamente a perspectiva coletiva da narrativa. Ao entrar no palco, começavam a cantar: “O Arena conta a história / pra você ouvir (...)”⁴²². O artifício formal abria um espaço na ficção para falar mais diretamente sobre a experiência vivida naquele intenso presente. Os autores e atores queriam falar, discutir, refletir sobre o tempo presente, influir na realidade apresentando claramente sua posição política, como disse Boal: “a história não era narrada como se existisse autonomamente: existia apenas referida a quem a contava.”⁴²³ As intenções políticas do grupo orientavam as escolhas estéticas, dizia Boal: “estávamos dispostos a utilizar o instrumental de qualquer outro estilo, desde que respondesse às necessidades estéticas e sociais de nossa organização como teatro atuante — isto é, teatro que procura influir sobre a realidade e não apenas refleti-la, ainda que corretamente.”⁴²⁴

O processo de criação e montagem do espetáculo *Arena conta Zumbi* se organizou de acordo com o modo de produção teatral coletivo, cuja divisão de trabalho se dava de maneira menos hierarquizada. Pode-se percorrer algumas pistas de como as canções e o texto teatral eram produzidos quase simultaneamente, através das descrições feitas pelos artistas acerca da rotina do trabalho. Guarnieri narrou como foi o seu encontro com Edu Lobo e como começaram a criar:

Conheci Edu Lobo por intermédio de Luiz Vergueiro, que tinha dito ao Edu, no Rio, que meu texto estava pronto e só faltava pôr a música. Um belo dia chega o Edu lá em casa, meio tímido, e pede para ler o texto. E eu meio sem graça disse: “mas acontece que não tem texto não... estamos pensando em fazer uma coisa assim, assim”, e explicamos o que era mais ou menos o que queríamos fazer. Depois de muita timidez de lado a lado, ficamos juntos até de madrugada, e no dia seguinte estávamos numa livraria para comprar toda a bibliografia do Zumbi dos Palmares, e daí começamos um trabalho maravilhoso.⁴²⁵

Na sua autobiografia, relembando a importância da formação de equipe para a arte coletiva, Boal destacou aspectos do processo de trabalho experimentado pelo Arena durante a criação de *Zumbi*:

⁴²² GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto. *Arena conta Zumbi*. *Revista de teatro*, op. cit.

⁴²³ BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena, op. cit., p. 20.

⁴²⁴ BOAL, Augusto. A necessidade do coringa. In: BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 23.

⁴²⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 47-48.

Quando eu e Guarnieri escrevemos e Edu Lobo musicou *Arena conta Zumbi*, sempre juntos, ensaiando partes do texto e música que iam ficando prontas. À noite, *Tarturfo* de Molière e, depois do jantar, até de madrugada, íamos autores e atores pra minha casa. Guarnieri e eu nos revezávamos na Olivetti, os outros em volta, dando sugestões, Edu trancado em outra sala, compondo.⁴²⁶

O texto da peça era escrito em conjunto por Boal e Guarnieri. Os atores improvisavam as cenas e estas, muitas vezes, iam sendo incorporadas ao texto, lembrou Boal: “Começamos a ensaiar o primeiro ato da peça quando o texto ainda estava sendo escrito; eu fazia a marcação do primeiro ato quando o diálogo do segundo ia em meio.”⁴²⁷

O teatro também passou a utilizar a canção e a forma dos versos dos folhetos como forma de amplificar o engajamento político do seu público. Guarnieri revelou que naquele momento estavam descobrindo a música: “Sacamos que a música poderia ter uma função realmente grande dentro dos espetáculos, certas coisas que a gente não poderia falar no texto, a música poderia dizer...”⁴²⁸

As canções sugeriam a criação de cenas, e muitas situações e cenas inspiravam a feitura de outras canções. Paulo José, que estava no elenco de *Tarturfo*, e certamente acompanhou de perto a feitura de *Zumbi*, observou essa dinâmica. Para ele, foi isso que lhe conferiu grande originalidade:

Edu e Guarnieri vão escrevendo durante o próprio processo, Edu Lobo fazendo a música, o grupo trabalhando e a peça nasce. Nasce tudo ao mesmo tempo porque a música estava sendo composta, o Guarnieri estava escrevendo a letra da música, fazia mais uma cena, Boal trazia uma outra ideia, o elenco realizava. (...) Então saiu alguma coisa muito interessante, também nesse sentido, nova também, original (...).⁴²⁹

A música assumia uma função narrativa, posto que ia estruturando o espetáculo, mais parecido com o processo criativo do *Show Opinião*, e diferente da articulação com o propósito de provocar o efeito de estranhamento pela ruptura da ação dramática entre um quadro e outro, como em *Revolução na América do Sul*.

O cantador dos folhetos também foi incorporado como elemento estético narrativo de *Zumbi*. Quando o cantador entra pela primeira vez em ação, a rubrica indica que o seu “papal” deve “ser desempenhado indiferentemente por todos os atores”.⁴³⁰ A composição do cantador na peça guarda semelhança com a descrição feita por Francisco Julião do cantador dos

⁴²⁶ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 157.

⁴²⁷ Idem, *ibidem*, p. 232.

⁴²⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 47.

⁴²⁹ JOSÉ, Paulo. Interview de Paulo José (Rio, août 1983). In: ROUX, Richard, op. cit., p. 193.

⁴³⁰ BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Zumbi*. *Revista de teatro*, op. cit., p. 31.

folhetos no interior do Nordeste. Segundo Julião, “o cantador, em regra, é o profissional que vende folhetos nas feitas, nas festas e outros ajuntamentos de pessoas. Para vendê-los, recita-os em voz alta, e o faz cantando.”⁴³¹ Em *Zumbi*, o cantador recita aos espectadores os acontecimentos recordados sobre Zumbi dos Palmares. Os versos rimados, na forma dos folhetos escritos pelos poetas nordestinos, são recitados pelo cantador entre uma cena e outra, contribuindo não tanto para interromper a ação, mas para criar o elo entre as várias situações encenadas e cantadas do espetáculo. Ao acompanhar todas as falas do cantador na peça, percebe-se ali toda a estrutura formal de um folheto. A narrativa “conta os acontecimentos de um dado período e de um dado lugar”, “recordados e reportados” pelo cantador⁴³², o recitador que vendia os folhetos (versos musicados) feitos pelo violeiro.

- CANTADOR – Feche os olhos e imagine
 Viver em mil e seiscentos
 Em plena terra africana
 vendo os maiores portentos
 Havia guerra e mais guerra
 entre o pessoal de lá,
 era gente de Zumbi que só queria lutar
 É assim que conta a História
 Que num feio navio negreiro
- TODOS – Rei Zumbi tão afamado
 viajava prisioneiro.⁴³³
 (...)
- CANTADOR – Assim é que conta a história
 que nas terras de um senhor,
 sentiu Zumbi afamado,
 o chicote do feitor.
- TODOS – Rei Zumbi tão afamado
 viajava prisioneiro.⁴³⁴

⁴³¹ JULIÃO, Francisco. Os meios de difusão das Ligas, op. cit., p. 35.

⁴³² Cf. GRILLO, Maria Ângela de Faria. A literatura de cordel na sala de aula. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 117.

⁴³³ BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena conta Zumbi. *Revista de teatro*, op. cit., p. 32.

⁴³⁴ Idem.

FIGURAS 11: Movimento e iluminação em *Arena conta Zumbi*.



Lima Duarte, Guarnieri e outros atores, em cena de *Arena conta Zumbi*. TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo, 1965. 1 fotografia p&b. Fonte: Acervo Flávio Império.

Os versos narram os acontecimentos passados: a captura dos escravos que fugiam, os negócios de importação de escravos, a viagem de Ganga Zona rumo ao Brasil, Palmares negociando com os brancos comerciantes. No trecho citado abaixo, o cantador nos conta a vinda de Zumbi da África e sua libertação.

CANTADOR – E foi num de repente
 que Ganga Zona aprisionado
 por chamado de Zumbi
 conseguiu ser libertado
 pela força de irmãos negros
 ganhou a nata esperançado
 E lá vai Ganga Zona
 Guerreiro neto de Zumbi
 Em demanda dos quilombos
 apressado a sorrir.
 Seu guia vai ao seu lado
 bem contente de servir
 a ganga tão afamado
 que lhe diz do seu sentir.⁴³⁵

⁴³⁵ BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Zumbi*. *Revista de teatro*, op. cit., p. 42.

O cantador no início do segundo ato, dirige-se aos espectadores informando que continuam a contar a história da peleja entre os brancos e Palmares. O cantador expressa a perspectiva dos autores e do grupo Arena, a posição em favor dos palmarinos, e presume que esse ponto de vista seja o mesmo dos espectadores.

CANTADOR 1 – E chega pois o momento
Por você tão esperado
de ter prosseguimento
a estória em bom contato
De Zumbi dos Palmares,
E do branco alvoroçado
Contra o quilombo negro
Em grande guerra devotado

CANTADOR 2 – No Palmares reinava a paz,
e o trabalho era alegrado
por Ganga Zumba contente,
tipo do Ganga humorado.
Na cidade porém havia
um plano bem preparado
de acabar com a alegria
desse negro desavisado.⁴³⁶

O cantador narra, entre outros acontecimentos, a emboscada arquitetada e a bravura de Ganga Zumba na “luta de morte e decisão”. Ao final, um ator sem a máscara conclui a cantoria — “E assim termina a estória que bem e fielmente tresladamos” — e se despede do público. Com a incorporação do narrador da literatura popular nordestina, os cantadores dos folhetos, *Zumbi* se diferenciava dos outros espetáculos do Arena.

Todavia, a técnica de interpretação em *Zumbi* é que era uma grande novidade. A desvinculação ator/personagem consistia na técnica de representação na qual os atores alternam entre si a interpretação de todos os personagens. A instrução para a desvinculação no texto é mostrada na primeira rubrica do primeiro ato: “Ritmo: atabaque, bateria. Todos os atores entram e cantam. Os atores não saem nunca de cena assumindo os seus diferentes personagens diante do público”.⁴³⁷ Qualquer personagem podia ser feito por qualquer ator, e o mesmo ator poderia interpretar vários personagens. Boal explicou que, para definir claramente os personagens, era necessário que estes apresentassem ações e reações mecanizadas.

Em *Zumbi*, independentemente dos atores que representavam cada papel procurava-se manter, em todos, a interpretação da máscara permanente de cada personagem interpretado. Assim, a violência característica do Rei Zumbi era mantida, independentemente do ator que o interpretava em cada cena. A “aspereza” de Don Ayres, a “juventude” de Ganga Zona, o caráter

⁴³⁶ BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena conta Zumbi. *Revista de teatro*, op. cit., p. 47.

⁴³⁷ Idem, *ibidem*, p. 31.

“material” de Gongoba, etc., igualmente não estavam vinculados ao tipo físico ou características pessoais de nenhum ator.⁴³⁸

Em *Zumbi* não havia divisão em relação ao trabalho do ator. No seu depoimento, em 1976, Guarnieri procurou descrever o trabalho interpretativo que desenvolveram durante os ensaios do espetáculo. O ator acabava emprestando algumas das suas características mais subjetivas, mas apenas como ponto de partida do processo de construção coletiva das personagens, pois o que almejavam era a composição da máscara de cada personagem, e com a qual eles passariam a interpretar indistintamente.

(...) os personagens não existiam psicologicamente. Eles eram quase entidades. Quando entrava um personagem com um nome real como Domingos Jorge Velho, ele era Domingos Jorge Velho mesmo, só naquele seu momento de fúria, de raiva, de ira. Não tinha nada dividido. Era muito simples, então. Passava muito mais, era mais ágil, tudo isso. Na hora da necessidade da cena qualquer ator que estivesse ali, mais próximo, faria aquele ator que tivesse alguma característica. Que o Ganga Zumba precisa ser um sujeito mais doce, então, o ator que tem um jeitinho mais doce. Na hora em que ele precisa ser mais durão, vai um que tem um jeito assim mais duro, e assim por diante.⁴³⁹

Cláudia de Arruda Campos considerou a desvinculação ator/personagem como um dos elementos de apoio à estrutura da narrativa coletiva criada em *Zumbi*.⁴⁴⁰ Contudo, defendendo que o que houve foi a ampliação do recurso da interpretação narrada, já experimentada em *Revolução na América do Sul* e no *Show Opinião* por Boal através a incorporação do *compère* — o compadre da tradição revisteira —, do coro e das canções. Os dramaturgos recorreram a esse recurso não somente para resolver os problemas financeiros do Arena, ou reparar o pequeno número de atores e profissionais disponíveis para a realização do espetáculo, como muitas vezes se afirmou, a exemplo do que disse uma das atrizes do espetáculo, Dina Sfat, ao ser entrevistada em 1980: “Uma vez que não se podia ter cinquenta atores”, um ator ficava “contando a história: ‘Então, Ganga Zumba...’. E nós virávamos outros personagens.”⁴⁴¹

Boal esclareceu que a desvinculação ator/personagem não foi uma invenção sua ou do Arena, oferecendo vários exemplos de uso desse recurso. Mas Boal se refere a uma diferença importante do modo como se utilizou a desvinculação em *Zumbi*:

⁴³⁸ BOAL, Augusto. A necessidade do coringa, op. cit., p. 24.

⁴³⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista. In: *Depoimentos V*, op. cit., p. 73.

⁴⁴⁰ Cf. CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 90.

⁴⁴¹ SFAT, Dina. *A aventura do teatro paulista: Teatro de Arena* (Parte 2), op. cit.

cada momento da peça era interpretada “presentemente” e “conflitualmente”, ainda que a “montagem” do espetáculo não permitisse esquecer a presença do grupo narrador da história: alguns atores permaneciam no tempo e no espaço dos espectadores, enquanto outros viajavam a outros lugares e épocas.⁴⁴²

De fato, a novidade em *Zumbi* se encontrava na total desvinculação entre atores e personagens, durante todo o espetáculo. O foco narrativo se ampliava para todos os personagens. Se em *Revolução na América do Sul*, Boal havia alocado o ponto de vista do autor exclusivamente para o coro e as canções, em *Zumbi*, mesmo tendo o grupo dos narradores contando a história acontecida, a perspectiva narrativa era de todos os atores. A interpretação realizada no universo diegético⁴⁴³ do presente, no “presentemente”, como disse Boal, expressava o próprio processo do trabalho coletivo. Em suas palavras:

Fazendo-se com que todos os atores representassem todos os personagens, conseguia-se segundo objetivo técnico dessa primeira experiência: todos os atores agrupavam-se em uma única perspectiva de narradores. O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos: “Nós, somos o Teatro de Arena” e “nós, todos, juntos, vamos contar uma história, naquilo que semelhantemente pensamos sobre ela”. Conseguiu-se assim um nível de “interpretação coletiva”.⁴⁴⁴

Nesse sentido, a desvinculação sinalizava um grande deslocamento do trabalho do ator. O trabalho do ator fora igualado, não dependia da posição da personagem na estrutura dramática, como protagonista ou antagonista, por exemplo. Em *Zumbi*, todos os atores criavam as máscaras para os diversos personagens e não cada ator para um papel específico. O resultado do trabalho de criação, realizado assim em conjunto pelos atores, também era socializado, e todos usufruíam dele ao interpretar os vários personagens. Assim, essas práticas de trabalho foram condensadas numa forma de interpretar também coletiva. Uma forma interpretativa — desvinculação ator/personagem — na qual o trabalho do ator não se realizava exclusivamente através da posse individual de um personagem.

⁴⁴² BOAL, Augusto. A necessidade do coringa, op. cit., p. 25.

⁴⁴³ Diegético, derivado do termo diegese, que designa “o universo do significado, o ‘mundo possível’ que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história.” Cf. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Tipo. *Dicionário de teoria da narrativa*, op. cit., p. 27.

⁴⁴⁴ BOAL, Augusto. A necessidade do coringa, op. cit., p. 25-26.

2.5 O Curinga em *Arena conta Tiradentes* (1967)

Sistematizei o Sistema Curinga: nenhum personagem seria propriedade privada de nenhum ator. Todos tinham o direito de interpretar qualquer personagem, homens papéis de mulheres e vice-versa. Atores se destacavam dos personagens, que passavam de mão em mão, *verfrendunseffekt* levado às consequências últimas.⁴⁴⁵

Augusto Boal

No espetáculo *Arena conta Tiradentes*, de 1967, os atores ocuparam funções específicas: o ator David José interpretou Tiradentes (o personagem protagonista-herói); o ator Gianfrancesco Guarnieri interpretou o Curinga (o personagem narrador); e os demais atores — Dina Sfat, Vanya Sant’Anna, Renato Consorte, Jairo Arco e Flexa, Sylvio Zilber e Cláudio Pucci — foram distribuídos em dois coros, deuteragonista e antagonista, tendo cada um seu corifeu. No coro deuteragonista, os atores desempenharam papéis de apoio ao protagonista e os atores do coro antagonista, de desapoio ao protagonista. A orquestra coral, prestava apoio musical, tocando instrumentos e cantando os comentários. Os músicos Zelão (violão), Romário José (violão) e Manini (percussão) executaram músicas compostas por Gilberto Gil, Sidney Miller e Caetano Veloso.

Boal registrou esses caminhos criativos da montagem em um conjunto de ensaios teóricos, nos quais explicita a sua teoria “sistema do Coringa” — publicados no programa do espetáculo e como introdução à peça, no mesmo ano de sua encenação.⁴⁴⁶ Nesses escritos, Boal explica que a narrativa da história da Inconfidência Mineira ocorria em dois níveis: como fábula — para a qual utilizou recursos cênicos ilusionistas — e como conferência — cuja tarefa principal consistia em explicar o evento do ponto de vista do Arena mediante recursos épicos. Assim, a estrutura de espetáculo contava com a seguinte disposição: a peça inicia-se com uma dedicatória e termina com uma cena exortativa; a fábula se divide em cinco episódios, que comportam um conjunto de cenas mais ou menos interdependentes; e as explicações, comentários e entrevistas intercalam as cenas para quebrar a continuidade da ação dramática.

⁴⁴⁵ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 231.

⁴⁴⁶ Em 1967, Boal apresentou no programa da peça *Arena conta Tiradentes*, os textos “Tiradentes: questões preliminares” e “Quixotes e heróis”. No livro da peça foram publicados os seguintes textos: “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”, “A necessidade do coringa”, “As metas do coringa” e “As estruturas do coringa”. Este conjunto de ensaios compõe — como se convencionou na época — o “sistema do coringa” ou a “teoria do coringa”. Cf.: BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 11-56.

Com o “sistema do Coringa” Boal pretendia estabelecer uma forma permanente de encenação, com uma estrutura fixa de elenco e de espetáculo. Defendia que, com essa organização, qualquer peça poderia sempre revelar as forças em conflito. Nesses escritos teóricos, o narrador onisciente e próximo do espectador, interpretado por um único ator, é chamado de ator-curinga.

No entanto, não está dito se, no processo de escrita e montagem de *Tiradentes*, o ator desvinculado também tenha sido designado como ator curinga. Parece-me que com a divulgação do espetáculo e, mesmo depois, com a propagação das ideias do “sistema do coringa”, ocorreu uma redução da proposta inicial. De modo que, talvez, o sistema curinga tenha passado a ser entendido como um método de alternância de papéis entre os atores, somado à presença de um narrador. Em decorrência disso, pode ter havido a extensão da designação curinga, inicialmente, restrita ao narrador, para todos os atores que interpretavam os vários personagens. Ou pode ter ocorrido exatamente o contrário, os atores de *Zumbi*, por alternarem-se nos papéis, tinham sido associados à função da carta curinga no jogo de baralho. Se foi assim, curinga referia-se inicialmente aos atores representando conforme o recurso da desvinculação ator/personagem, e depois, ao narrador de *Tiradentes*.

Guarnieri, considerou a teorização uma interessante demonstração do crescimento intelectual de Boal, mas, ao questionar a efetividade do sistema curinga, acabou oferecendo sinais dessa simplificação: “Se é chamar de sistema coringa a um narrador e a troca de papéis, quer dizer, isto não é sistema nenhum. Agora, eu acho que muita coisa não funcionou. Ficou muito como projeto no papel.”⁴⁴⁷ Um dos atores de *Tiradentes*, Renato Consorte, ao se lembrar dessa época, chamou a todos de curingas: “No Arena, trabalhávamos como coringas, interpretando vários papéis”⁴⁴⁸

Considerando a dificuldade de deslindar todas essas camadas, a análise volta-se para a figura do narrador de *Tiradentes*. Na peça, o Curinga é um narrador que extrapola as características épicas, se comparadas com a acepção de “traços estilísticos” do gênero épico, elaborada por Anatol Rosenfeld. O narrador conta uma história aos outros sobre o que aconteceu a outrem, sem exprimir as suas posições e sentimentos:

O narrador, muito mais que se exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer *comunicar* alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um “caso”. Como não exprime o próprio estado de alma, mas narra estórias que aconteceram a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as

⁴⁴⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista. In: *Depoimentos V*, op. cit., p. 73-74.

⁴⁴⁸ CONSORTE, Renato. Entrevista. In: PACE, Eliana. *Renato Consorte: contestador por índole*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, p. 128.

circunstâncias objetivas. A história *foi* assim. Ela já aconteceu — a voz é do pretérito — e aconteceu a outrem; o pronome é “ele” (João, Maria) e em geral não “eu”. Isso cria certa *distância* entre o narrador e o mundo narrado.⁴⁴⁹

O Curinga de *Tiradentes* é um narrador contemporâneo ao público, “um paulista de 1967”. Como personagem onisciente, sua função funda-se na análise do texto e na revelação desta para a plateia, por meio das explicações, comentários e entrevistas. Cabe ao curinga explicitar o ponto de vista dos autores e do Arena sem nenhuma camuflagem, ou seja, sem esconder o funcionamento teatral. Como um narrador coletivo, o Curinga ora explicava diretamente ao público aspectos importantes da peça, ora intervinha tal qual um entrevistador. Ao entrevistar algum personagem, o objetivo era fazer aparecer informações extra para o público. Mas, diferentemente da acepção de Rosenfeld, o Curinga é o personagem com a função de ficar próximo dos espectadores, para ajudá-lo a entender a história e, para isso, oferece sua opinião, complementa, recompõe trechos da narrativa em voz alta. Ele interfere e se posiciona, ao ponto de denunciar as incoerências da história. Mostra-se um narrador mais incisivo nas suas críticas do que o cantador de *Zumbi*. E ao analisar a história e questionar os acontecimentos do passado e do presente, o curinga tem mais clareza sobre suas intenções estéticas e políticas, bem como sobre os efeitos pretendidos em relação ao público. Para exemplificar as várias formas de atuação desse personagem, transcrevo, a seguir, algumas passagens da peça nas quais o Curinga entra em cena para se comunicar com os espectadores.

Quando a peça começa, no palco escuro, o coro entoa “Dez vidas eu tivesse, / Dez vida eu daria...”. Ao fim, e já com todo o elenco em cena, as luzes acendem-se e o curinga dirige-se ao público interrompendo o envolvimento com a música:

CORINGA – “Dez vidas eu tivesse, dez vida eu daria...”, palavras textuais de um condenado à morte.⁴⁵⁰

Tiradentes recebe a sentença de morte, o coro canta mais um trecho de “Dez vidas...” e cessa. Tiradentes é encadeado. E, novamente, o Curinga dirige-se ao público informando o que vem a seguir:

CORINGA – Esta foi a sentença. Nós vamos contar a história do crime.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 24 (Grifos do autor).

⁴⁵⁰ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 59.

⁴⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 59.

Durante a “explicação introdutória”, o Curinga “apresenta o elenco, a autoria, as técnicas utilizadas, a necessidade de renovar o teatro, propósitos do texto, etc.”⁴⁵² O coro continua cantando e o Curinga prossegue, revelando à plateia a perspectiva narrativa do espetáculo *Arena conta Tiradentes*. O ponto de vista é coletivo: do Teatro de Arena.

CORINGA – Nós, somos o Teatro de Arena. Nossa função é contar histórias. O teatro conta o homem; às vezes conta uma parte só: o lado de fora, o lado que todo mundo vê mas não entende, a fotografia. Peças em que o ator come macarrão, coisas que já sabia. Outras vezes, o teatro explica o lado de dentro, peças de ideia: todo mundo entende mais ninguém vê. Entende a ideia mas não sabe a quem se aplica. O teatro naturalista oferece experiência sem ideia, o de ideia, ideia sem experiência. Por isso, queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário. *Arena conta Tiradentes* — história de um herói da liberdade nacional. (...).⁴⁵³

O comprometimento do Curinga com as questões partilhadas contemporaneamente pelo público lhe autoriza a proferir explicações e críticas e a se posicionar claramente diante dos impasses e conflitos da ação teatral. Atua também rompendo a ilusão ficcional ao declarar os recursos teatrais empregados. No trecho a seguir, com o uso da ironia, o Curinga procura criar uma cumplicidade com o público ao revelar o modo como Meneses enriqueceu:

CORINGA – Luiz da Cunha Meneses construiu casa, rua, palácio. Extraiu minério, ouro, diamantes! Quis esquecer que o Brasil era colônia, mas não esqueceu de tudo; esqueceu só de mandar ouro para Portugal. Esqueceu no seu bolso. Fez obra monumental! Obra símbolo do Brasil – a Cadeia Pública — símbolo do Brasil Colônia! Era um homem honesto. Para sua construção, abriu concorrência pública, e honestamente ofereceu melhores condições. Isto é, a mais honesta porcentagem para ele próprio, Governador.⁴⁵⁴

O Curinga empenha-se para que a história seja compreendida pelo público ouvinte. Como nesse momento, no qual recapitula alguns acontecimentos para se certificar de que alguns detalhes fundamentais da encenação foram notados:

CORINGA – No fim deste segundo episódio, eu devia explicar alguma coisa. Mas parece que tudo ficou claro. Por exemplo: Quando Marília pensou em pensar na proposta de Gonzaga, queria pensar mesmo porque não estava tão animada assim, não! E quando o homem do povo fez:

⁴⁵² Idem, ibidem, p. 41.

⁴⁵³ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 60.

⁴⁵⁴ Idem, ibidem, p. 63-64.

(*gesto de zip na boca*), ele quis dizer exatamente (*Repete o gesto*). Daí por diante é que a conjuração tomou força!⁴⁵⁵

Se passando por um dos autores da peça, o Curinga estabelece maior intimidade com o público, confidenciando-lhe os impasses requeridos à criação das personagens. A intenção é também pedagógica, uma vez que não esconde as várias contradições da história contada: a ausência do povo, os erros cometidos pelo herói protagonista. Tal intervenção do Curinga, mostrando os procedimentos teatrais da construção ficcional, pretende retirar o espectador da espiral da ilusão.

CORINGA – Quando pensamos escrever a história de Tiradentes, tínhamos a impressão de que Silvério não era tão safado como todo mundo dizia, nem o alferes tão herói como constava. Depois, estudando, chegamos à conclusão de que Tiradentes foi mais herói ainda do que se diz e Silvério tão safado quanto consta. Mas não podemos discordar totalmente da análise que ele fez de alguns Inconfidentes: é bem verdade que a maioria estava em cima do muro pronta pra pular pra qualquer lado, conforme o balanço. E, se é verdade que muitas revoluções burguesas foram feitas pelo povo, também é verdade que, nesta, o povo estava ausente e, mais que ausente, foi afastado. Por isso, cada conjurado ficou sozinho: longe do povo que não desejava, longe do poder que pretendia derrubar. Sozinho, cada um pensava na sua prosperidade individual; sozinho, cada um pensou depois na sua salvação. Menos Tiradentes. Este queria estar junto, mas escolheu mal com quem.⁴⁵⁶

Aqui, o Curinga conta parte da história. Para que os espectadores acompanhem o desenrolar dos acontecimentos de maneira orgânica, ele narra alguns trechos que não foram encenados, oferecendo imagens e informações aos espectadores para que consigam completar a história.

CORINGA – E todos foram presos um a um. E o processo começou. Foram três anos de suspense, três anos de terror. A Rainha já havia resolvido comutar a pena capital de todos. Menos de um: o cabeça. Menos de um: Tiradentes. Tudo podia ter sido feito em menos tempo. Porém a Rainha tinha leis severas contra a população. Era necessário prolongar o terror para aplicar as leis. Os juízes não eram autônomos: representavam a Rainha que encarnava o Estado. Por isso, não havia necessidade de advogados de defesa durante a fase de instrução de processo. Depois, um foi nomeado. Um para todos. Sua

⁴⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 102.

⁴⁵⁶ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., 126.

tarifa: produzir alegações e pedir clemência.
 Hoje em dia, nenhum acusado pode ser condenado sem defender-se plenamente. Esta foi uma grande conquista da democracia brasileira.⁴⁵⁷

E todos foram presos, um a um! Um a um foram julgados. Um a um sentenciados numa sentença comum. Na mesma forca haviam de morrer. Na forca mais alta que se pudesse construir. Uns esartejados para que suas partes fossem exemplo. Outros chicoteados pelas ruas da cidade. Um com pregão e braço conduzido. (...)⁴⁵⁸

No trecho abaixo, o Curinga utilizou o artifício da entrevista, objetivando mostrar as intenções e ideias de outros personagens. Segundo Boal, esse é um recurso para mostrar o “lado de dentro”, semelhante ao monólogo e ao *aparte*.⁴⁵⁹

- CORINGA – Visconde! Uma perguntinha. Por que essa reviravolta a respeito da Derrama? O senhor não tinha dito que mais importante que o lucro era a humilhação?
- BARBACENA – Em política, meu amigo, é necessário antes de mais nada saber conciliar. Percebi que essas novas leis são tão violentas que se eu me decidisse a aplicá-las todas de uma só vez, eu ia acabar perdendo.
 (...)
- CORINGA – Governador, o senhor se acha um canalha?
- BARBACENA – Absolutamente. Sou um fiel servidor de Sua Majestade. Se tudo que eu faço fizesse por minha livre e espontânea vontade, então sim poderia ser classificado como canalha. Mas eu apenas cumpro com o dever que me é imposto.⁴⁶⁰

O Curinga também interpela o coro e entrevista ainda outros personagens, num tipo de “entrevista pinga fogo”.

- CORINGA – (*Cantando*).
 E Gonzaga onde está?
 Responda quem souber!
- CORO 1 – (*Cantando*). Fazendo a revolução?
- CORO 2 – Será?
- CORO 1 – Conclamando a multidão!
- CORO 2 – Será?
- CORINGA – É uma hipótese muito possível
 mas quem quiser ao certo encontrar
 junto a Marília vá procurar. (*Cantando*).⁴⁶¹

⁴⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 147.

⁴⁵⁸ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 159.

⁴⁵⁹ BOAL, Augusto. As estruturas do coringa. In: *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 42-43.

⁴⁶⁰ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 91.

⁴⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 95.

- CORINGA – Tá ficando bom?
 CORO – Tá?
 CORINGA – Tá ficando bom?
 CORO – Tá?
 O pessoal tá começando a engrossar!
 O pessoal tá começando a engrossar!
 CORINGA – Responda, minha gente,
 e o povo onde é que está?
 CORO – Está sofrendo calado,
 sofrendo a trabalhar.
 Extraindo tesouro
 práς burras entulhar.
 CORO – Da Rainha Maria
 Que quer se fartar
 CORINGA – E diga, minha gente,
 ninguém quer protestar?⁴⁶²

(Coringa tira o chapéu e volta a ser Coringa. Entrevista pinga fogo).

- CORINGA – Ei, Joaquim Silvério: o que é que você tem aí no bolso?
 SILVÉRIO – Não importa.
 CORINGA – Todo mundo já sabe..
 SILVÉRIO – Se sabe porque pergunta?
 CORINGA – Quero ouvir da sua boca.
 SILVÉRIO – Se quer me ouvir, que me escute: é uma carta de delação. Vou agorinha mesmo entregar ao Visconde General.⁴⁶³

O Curinga também desempenha outros papeis. Em um dado momento ele converteu-se em outros personagens. As rubricas a seguir, indicam a “entrada” e “saída” dos personagens:

(Mudança brusca de luz. Coringa converte-se em juiz. (...))

- CORINGA – *(Como juiz)*. Alferes Joaquim José da Silva Xaveir! A que veio a esta cidade?⁴⁶⁴
- CORINGA – *(Entra violentamente como personagem)*.
 CORINGA – Cuidado, Tiradentes. Estão batendo na porta. É gente que vem prender.
 TIRADENTES – Que venham! Olha pela janela. *(Pega o bacamarte)*.
 CORINGA – É Silvério dos Reis, teu amigo.
 TIRADENTES – Mas então, por que o espanto? Deixe entrar. *(Coringa volta a ser Coringa e afasta-se)*.⁴⁶⁵

⁴⁶² BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 99.

⁴⁶³ Idem, *ibidem*, p. 124.

⁴⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 85.

⁴⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 145-146.

FIGURA 12: Guarnieri, o personagem Curinga, interpreta o Juiz.



Gianfrancesco Guarnieri (em primeiro plano), David José, Sylvio Zilber e Cláudio Pucci (os dois ao fundo) em cena. MARQUES, Derly. São Paulo, 1967. 1 fotografia p&b. Fonte: Acervo Augusto Boal.

Ao final do espetáculo, o Curinga após sintetizar a visão coletiva sobre a história, cumprimenta o público, se despedindo: “E assim contamos mais uma história. Boa noite!”⁴⁶⁶

O ator David José atuou como protagonista, interpretando exclusivamente o personagem Tiradentes, do início ao fim da peça. A função do protagonista era estabelecer uma relação empática com o público, por isso o ator se vinculou ao personagem e o interpretou de modo stanislavskiano. Suas roupas, adereços, assim como o espaço por onde se movia, obedeciam aos critérios da verossimilhança, como pode ser observado nas fotografias a seguir (Figuras 13, 14 e 15):

⁴⁶⁶ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 163.

FIGURA 13: A interpretação stanislawsiana do alferes Joaquim José da Silva Xavier



Os atores Dina Sfat, Gianfrancesco Guarnieri, David José, [Cláudio Pucci], Sylvio Zilber e Renato Consorte (de costas), em cena. MARQUES, Derly. São Paulo, 1967. 1 fotografia p&b. Fonte: Acervo Augusto Boal.

FIGURA 14: O julgamento de Tiradentes.



David José, Guarnieri, Dina Sfat e outros atores em cena. MARQUES, Derly. São Paulo, 1967. 1 fotografia p&b. Fonte: Acervo Augusto Boal.

FIGURA 15: O ator David José interpreta Tiradentes condenado à forca.



Da esquerda para a direita, Celia Helena, David José (no centro), Sylvio Zilber, Jairo Arco e Flecha e Vanya Sant'Anna e outros atores. Sem indicação de autoria. São Paulo, 1967. 1 fotografia p&b. Fonte: Acervo Flávio Império.

Além de atuar como Curinga, Guarnieri também representou outros personagens, revessando-se para interpretar os personagens Gonzaga, Domingos de Abreu, Alvarenga, Juiz Garimpeiro e Mineiro. Em depoimento prestado, Guarnieri se lembrou das discussões acerca das teorias teatrais durante os laboratórios de interpretação do Arena. Para ele, a reflexão teórica — principalmente dos métodos de representação stanislavskiano e brechtiano — foi decisiva para a formação do estilo de atuação dos atores do Arena. No entanto, quando avaliou a sua experiência como ator, Guarnieri refutou a noção de que a teoria sozinha determinasse o seu modo de atuação:

A prática, eu acho realmente um negócio muito interessante, e completamente diferente. Eu acho que é muito difícil, inclusive, dizer que um ator trabalha mesmo nesta ou naquela direção, baseado realmente neste ou naquele método. Eu acho que conforme aquilo que ele esteja fazendo, conforme aquilo que ele queira dizer, ele está usando exatamente tudo. É um negócio muito mais de meio campo. Ele usa tudo. Pelo menos, essa é a minha experiência. Eu chego a dizer “eu”, num espetáculo, me referindo ao personagem. Mas, segundos depois, eu estou dizendo “ele”. Na mesma hora

em que eu estou lá, identificado com ele, logo depois eu largo, me distancio.⁴⁶⁷

Guarnieri afirmou que a sua representação não se alterava em função de uma peça ser mais tipicamente brechtiana, como em *Arena conta Tiradentes*. Diante disso, Décio de Almeida Prado o provocou a explicitar sua maneira de pensar a relação entre a teoria brechtiana e a sua prática efetiva como ator:

DÉCIO A. PRADO – Quer dizer, que você acha que o Brecht chamou a atenção sobre um ponto que, no fundo, existe sempre em qualquer apresentação. Sempre o ator se distancia um pouco.

GUARNIERI – Sim. O que eu acho que ele deixa claro para o ator, é que ele clarifica para quem interpreta, a dinâmica desse processo. E também, o que se abre para fora da interpretação. Se ele chega a isso na interpretação, é porque está propondo também, toda uma visão diferente da visão dramática.⁴⁶⁸

Para Guarnieri, Brecht propôs “chegar à plenitude mesmo do que seja representar a vida, pegar o mundo e colocar ele direito, lá em cima; (...) colocar ele verdadeiramente inteiro”.⁴⁶⁹ Porém, fez a ressalva de que para se chegar a um espetáculo assim, não depende unicamente do ator e de sua atuação de tipo brechtiana, porque, para ele, o que orienta o ator a realizar uma interpretação distanciada é toda a proposta teatral definida anteriormente, sua visão dramática, do espaço cênico etc. Guarnieri mencionou que havia em *Tiradentes* uma contradição entre a concepção do espetáculo e a encenação: “A minha discordância, às vezes com espetáculos de peças minhas, não é uma discordância de montagem, e sim, de concepção. Como ocorreu com *Arena conta Tiradentes*, que eu achava que deveria ter sido feita dentro de uma concepção de teatro tradicional, e não como foi feito.”⁴⁷⁰

Diferentemente de Guarnieri, o cenógrafo Flávio Império destacou a complexidade do processo criativo de *Tiradentes*, principalmente por ter explorado o uso da máscara na interpretação do ator com o apoio dos espaços, dos objetos e da indumentária.

Tiradentes era muito complicado, porque também contava uma história... compridíssima, mas tinham blocos de cenas que se passavam, mais ou menos, no mesmo local, então dava para se fazer um mínimo, inclusive, de caracterização espacial. No *Zumbi*, o corte era rápido. Ia para lá, vinha para cá, ia para lá. Então uma crítica que fiz ao Boal, quando ainda estavam trabalhando no roteiro de *Tiradentes*, era que ele fizesse blocos mais nítidos, se quisesse um apoio espacial. Então isso foi feito de maneira mais clara, dando tempo, inclusive, aos atores de pegarem os elementos para mudarem

⁴⁶⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista. In: *Depoimentos V*, op. cit., p. 76.

⁴⁶⁸ Idem, ibidem, p. 76-77.

⁴⁶⁹ Idem, ibidem, p. 77.

⁴⁷⁰ Idem, ibidem, p. 90.

de personagem. Foi então que ele instituiu a teoria da máscara. Máscara não somente criada no corpo do intérprete, mas o corpo do ator apoiado em um objeto ou em um elemento da roupa. Vesti os personagens de intelectuais mineiros. Como fiz no *Zumbi*, porque quem fez a Inconfidência Mineira foram poetas, escritores, a intelectualidade mineira, enfim. E como a roupa daquela época era uma coisa muito romântica: aquelas blusonas, camisas largas. Ficaram todos vestidos de românticos do século XIX e iam alternando o personagem, à medida que vestiam um elemento que os caracterizassem: governador, general, padre, namorada. Praticamente, os costumes contavam também a história, coisa que não acontecia no *Zumbi*. O espaço contava também a história. Na cena do Tribunal montou-se um Tribunal mesmo. Era muito bonito aquilo. Os elementos do Tribunal eram usados também pra outras coisas em outras cenas. A mesa, por exemplo, era dividida em dois pedaços e um dos pedaços transformava-se em balcão de bar de português, com uma arara e coisas engraçadas de bar de português. Os objetos de *Arena conta Tiradentes* eram pensados em termos de acompanhar a organização do espaço para cada cena. Tudo muito reduzido, muito simplificado, muito esquematizado, porque também era tudo sempre muito rápido. Mas, era muito mais complexo do que *Arena conta Zumbi*.⁴⁷¹

FIGURA 16: Figurino de Flávio Império para o personagem Gonzaga.



Gianfrancesco Guarnieri interpreta Gonzaga. MARQUES, Derly. São Paulo, 1967. 1 fotografia p&b. Fonte: Acervo Idart/Centro Cultural São Paulo.

⁴⁷¹ IMPERIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império concedido a Margot Milleret (1985), op. cit.

FIGURA 17: Figurino de Flávio Império para a personagem Marília.



Dina Sfat interpreta Marília em *Arena conta Tiradentes*. MARQUES, Derly. São Paulo, 1967. 1 fotografia p&b. Fonte: Acervo Idart/Centro Cultural São Paulo.

Apesar da proposta dessa investigação estar centrada no personagem Curinga, torna-se quase inevitável não abordar o importante debate gerado pela encenação de *Tiradentes* e publicação da teoria do sistema curinga.

Anatol Rosenfeld analisou minuciosamente a teoria do curinga no texto “Heróis e coringas”, publicado pela primeira vez em 1967.⁴⁷² Ao analisar a teoria elaborada por Boal, o crítico ressaltou a relevância dos espetáculos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* para a história do teatro engajado, e elogiou a elaboração original das concepções brechtiana e o estilo de representação épica das personagens não protagonistas. Contudo, Rosenfeld fez severas restrições à construção do personagem protagonista (Tiradentes) como herói positivo, em tudo incongruente com o teatro não-ilusionista. Questionou ainda a eficácia econômica e estético-teatral do recurso da desvinculação ator/personagem, na sua visão, também incoerente com a “veleidade dos atores”, que sempre desejam representar “integralmente um ‘bom papel’”.⁴⁷³

⁴⁷² ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. *Arte em Revista*, n. 1, São Paulo: Kairós, p. 43-56, jan./mar. 1979.

⁴⁷³ Idem, *ibidem*, p. 44.

O crítico destacou as várias ambiguidades contidas nesse constructo, tais como: a construção mítica do herói, considerada “a-histórica” frente a “concepção historicista” do Teatro de Arena, “baseada na certeza da transformação radical, na visão do homem como ser histórico”; a ausência de indicação de locais e épocas remotas e da devida distância física entre palco e plateia, indicadas para o herói, devido as características da arquitetura teatral do Arena; a construção do personagem Tiradentes, único representado no “estilo clássico”, contrariando os diversos elementos “épico-crítico” da peça; e a ausência de adversários à altura do herói mítico. Além disso, avaliou que, ao escolher o estilo naturalista para conceber o herói, Boal acabou por defini-lo como personagem limitado e menos inteligente, por esse ter apenas a consciência do personagem.⁴⁷⁴

Rosenfeld avaliou que a defesa da necessidade do herói feita por Boal decorre de um erro conceitual, e já devidamente esclarecido por Hegel, ou seja, para a existência do herói são “necessários valores, circunstâncias e todo um contexto objetivos”.⁴⁷⁵ Mas, apesar da ausência do “mundo heroico”, situado “entre o primitivismo idílico da Idade de Ouro e a sociedade moderna”, Rosenfeld valida as experiências literárias que fizeram “recuperações modernas do mito”, sugerindo a possibilidade de uso desse recurso. Mas, com a condição de que se critique o herói mitificado, sob o argumento de que “a oferta do mito às ‘massas’ é uma atitude paternal e mistificadora que não corresponde às metas de um teatro verdadeiramente popular.”⁴⁷⁶

O crítico defendeu abertamente que a comunicação da arte “que visa a fins didáticos e a concepções progressistas não deveria contrariar os resultados científicos. Daí a necessidade de usar o mito, quando se usa, de uma forma agudamente crítica”.⁴⁷⁷ Então, Rosenfeld propôs a Boal e Guarnieri que repensassem o alcance da eficácia da comunicação teatral do Teatro de Arena junto ao seu público, no que diz respeito a “análise e interpretação crítica da realidade”. Ao concluir o seu texto, formulou uma questão direcionada aos participantes do Teatro Arena sobre a necessidade de se refletir a respeito das relações entre eficácia da comunicação teatral e ampliação da consciência.⁴⁷⁸

É evidente que toda comunicação teatral deve tomar em conta o público específico a que se dirige. Mas não há nenhum público que, indo a um teatro dedicado à interpretação da realidade nacional, mereça menos que arte e menos que a verdade. O herói mítico, sem dúvida, facilita a comunicação estética e dá força plástica a expressão teatral. Todavia, será que a sua

⁴⁷⁴ ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. *Arte em Revista*, op. cit., p. 50-51

⁴⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 51.

⁴⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 54.

⁴⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 54.

⁴⁷⁸ Idem.

imagem festiva contribui para a interpretação da nossa realidade, ao nível da consciência atual?⁴⁷⁹

Após Rosenfeld publicizar a análise das teses de Boal, vários estudos têm explorado diferentes aspectos da teoria. Pode-se observar que um conjunto de estudos se apoiaram em parte dos argumentos dessa crítica seminal, construindo uma linha interpretativa para guiar as análises dos textos e dos espetáculos teatrais *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Um dos pontos comuns dessas interpretações é a ideia de que a efetividade artístico-político de *Zumbi* e *Tiradentes*, ou seja, a capacidade de evocar a leitura crítica da realidade para compreendê-la e, assim, ampliar a consciência a respeito do seu funcionamento, projetar outros futuros e lutar para a sua transformação, depende ou está diretamente relacionada à adequação ou não da obra teatral à uma concepção teatral épica, brechtiana.⁴⁸⁰

Apesar desses argumentos⁴⁸¹, e como bem atentou Dias Gomes, em artigo publicado em 1966, Brecht não pretendeu “receitar a forma épica como o único processo adequado à reprodução desse mundo no teatro.”⁴⁸² Dias Gomes chamou a atenção para o “falso dilema” entre realismo ou esteticismo.

Vivemos uma época de transição. E foi a consciência disso que levou Brecht a afirmar que o mundo atual deve ser descrito como um mundo em transformação. Não ousou, porém, receitar a forma épica como o único processo adequado à reprodução desse mundo no teatro.⁴⁸³

⁴⁷⁹ ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. *Arte em Revista*, op. cit., p. 56.

⁴⁸⁰ Dentre esses trabalhos, se encontram o ensaio de Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964–1969”, escrito entre 1969 e 1970; e as pesquisas acadêmicas de Cláudia de Arruda Campos sobre as peças *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, dissertação defendida em 1983, orientada por Décio de Almeida Prado, na USP; e a de Iná Camargo Costa, sobre o teatro épico no Brasil, tese defendida em 1993, na USP. Cf. SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964–1969. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 7-58; CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectivas, 1988; COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁴⁸¹ “Para Schwarz, Costa e Arruda, há um descompasso estrutural em *Arena conta Zumbi*, pois esta enfoca a luta pela liberdade numa evocação explícita à ação revolucionária frente a uma derrota no campo político — traduzida pela instauração do golpe militar e o fim das expectativas de mudanças radicais então pretendidas por parte da sociedade; numa palavra, para eles a produção de *Zumbi* está descontextualizada. A interpretação de Costa aponta para uma suposta descontinuidade na trajetória de Boal: enquanto *Revolução na América do Sul* é exemplo de teatro épico, *Arena conta Tiradentes* é a sua decadência.

Se nas apropriações estéticas Boal parece ter adotado uma atitude mais *incorporativa* perante as diferentes tradições do teatro (o stanislaviskiano e o brechtiano), podemos perceber que a concepção de teatro político brechtiano adotada pelos críticos como modelo a ser seguido na análise do sistema curinga demonstra uma atitude *excludente* quanto ao repertório acumulado por Boal – o naturalismo e o próprio *sistema de Stanislavski*, dentre outros. Com efeito, o dramaturgo incorpora Brecht, todavia mantém uma atitude mediadora para afirmar seu projeto estético: tanto avalia as condições de recepção quanto considera, conforme sua interpretação, as necessidades políticas do momento. Boal apropria-se de vários recursos do teatro de Brecht, porém, diferentemente deste, reconhece pertinência na composição heroica do personagem Tiradentes.” Cf. FIUZA, Sandra Alves. *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971), de Augusto Boal*, op. cit., p. 72.

⁴⁸² GOMES, Dias. Realismo ou esteticismo, um falso dilema. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5-6, ano 1, mar. 1966, p. 225.

⁴⁸³ Idem.

É preciso não fazer das teorias brechtianas um dogma (Brecht teria horror a isso), mas aproveitá-las no que possam servir como forma de refletir nossa realidade específica, tendo a coragem de deformá-las, reformá-las ou recusá-las, quando for o caso.⁴⁸⁴

Rosenfeld discordava de usar as estruturas narrativas populares para ampliar a comunicação com o público a partir da construção heroica dos personagens, mesmo que justificada pela intencionalidade do teatro político e pela urgência do momento.

Diferente disso, Francisco Julião pensava sobre o papel bastante relevante da representação do herói, tanto para a forma de produção do conhecimento da população camponesa quanto para os processos de transmissão entre as gerações. Além disso, Julião mostrou que nas histórias dos folhetos, amplamente consumidos pelas comunidades rurais, as clivagens sociais daquela realidade eram justamente expressas pela composição do protagonista como herói.

Ao analisar os conteúdos desses folhetos, Julião disse ter percebido que os conflitos narrados traziam uma expressão de classe: “Na verdade, quase todos os temas explorados se baseiam na luta do fraco contra o forte, do pobre contra o rico, do camponês contra o latifundiário. Canta-se pelas feiras a notícia do trabalhador pobre que matou o patrão, o latifundiário, porque lhe deflorou a noiva querida”.⁴⁸⁵

Do folheto “A eleição de Lúcifer e a posse de Lampião”, Julião destacou a figura de Lampião como o herói revoltado contra a injustiça do processo eleitoral, organizado para ludibriar os camponeses e favorecer os latifundiários. Lampião toma o poder pela violência, mata os diabos e anuncia ao povo pernambucano tempos melhores. Para Julião, o camponês nordestino, apesar da injustiça social, “tem vontade de imitar” as façanhas dos heróis dos folhetos, como Corisco e Lampião, posto que o camponês deseja mudança, mas, “Subjugado como vive, sem conhecer a face pura da justiça, o camponês sonha, como é natural, com a mudança radical na ordem das coisas. Não tendo para quem apelar, alimenta o sonho de liberdade, produtos da injustiça social.”⁴⁸⁶

Nos anos 1960, Julião e Boal, cada um a seu modo, comungavam a maneira de pensar os vínculos entre arte, política e educação. Para eles, não era possível desvincular a fruição da arte, dos processos de aprendizagem, ou seja, ao mesmo tempo, ver beleza estética e ampliar a visão política. Para eles, os processos artísticos e os movimentos de luta social deveriam se pronunciar abertamente em favor dos desfavorecidos, tomar partido no campo

⁴⁸⁴ GOMES, Dias. Realismo ou esteticismo, um falso dilema. *Revista Civilização Brasileira*, op. cit., p. 230.

⁴⁸⁵ JULIÃO, Francisco. Os meios de difusão das Ligas, op. cit., p. 38.

⁴⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 39.

das disputas sociais, se posicionar contra o sistema capitalista. Mas, não apenas “se pronunciar a favor do Engajamento, mas em levar as pessoas a se engajarem.”⁴⁸⁷

De toda forma, suponho que a intenção de Rosenfeld, ao fazer objeções em relação à construção do personagem herói, não tenha sido propor uma grade para o enquadramento do teatro épico, uma vez que ele mesmo questionava abertamente a ideia de gêneros puros, adotando nas suas análises procedimentos de historicização dos gêneros a partir da noção dos “traços estilísticos” presentes na obra.⁴⁸⁸ Creio que Rosenfeld, queria alertar com a sua crítica para o fato de que as formas estéticas também educam politicamente.

Na criação do herói mítico prevalece a crença primitiva de que todos os poderes humanos e naturais podem condensar-se numa só personalidade excepcional. Quando em amplos grupos se manifesta a esperança coletiva com intensidade máxima, eles facilmente podem ser convencidos de que só se necessita da vinda do homem providencial para satisfazer todas as aspirações.⁴⁸⁹

Todavia, Rosenfeld analisa a construção da personagem heroica a partir de referências teóricas europeias, e não se dedica a pensar nos processos de apropriações e transfigurações culturais. Os heróis dos folhetos não são caracterizados exclusivamente como pessoas extraordinárias. Convém mencionar que os folhetos traziam representações dos protagonistas com características contraditórias. Segundo a estudiosa dos cordéis, Maria Ângela de Faria Grillo, os heróis, “ao mesmo tempo que são apresentados como fora-da-lei, podem estar lutando contra as injustiças, adquirindo características nobres, mesmo que não se comportem como os heróis mais tradicionais, como aqueles que só praticam o bem.”⁴⁹⁰

Rosenfeld lembrou que Boal reconhecia a temeridade do uso da estrutura do herói mítico na criação do personagem protagonista. Mas por que então Boal optou por não criar um “herói humilde”?⁴⁹¹ Penso que para qualquer formulação de resposta, seja preciso ir além dos próprios argumentos apresentados por Boal ao explicar e defender o herói mítico, e situar

⁴⁸⁷ Cf. BENTLEY, Eric. O teatro engajado. In: *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 175 (Grifos do autor).

⁴⁸⁸ Cf. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

⁴⁸⁹ ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas, op. cit., p. 54.

⁴⁹⁰ GRILLO, Maria Ângela de Faria. A literatura de cordel na sala de aula. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 125.

⁴⁹¹ Segundo Anatol Rosenfeld, o herói humilde deveria ser “ao mesmo tempo homem comum e incomum, não-herói e herói, o homem anônimo do nosso tempo, vítima das engrenagens, e o homem singular, capaz de sobrepor-se ao conformismo e ao peso morto da rotina; que seja parafuso e alavanca, rodinha e motor. Exige-se, enfim, que seja objeto e sujeito; que represente a massa e o líder. (...) deveria ser um indivíduo extremamente comum, por assim dizer, e apesar disso sugerir virtualidades humanas extraordinárias.” Cf. ROSENFELD, Anatol. O herói humilde: o herói e o teatro popular. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IV, jun. 1968, p. 82. (Caderno Especial n. 2 – Teatro e realidade brasileira).

as circunstâncias históricas, para examinar as pressões exercidas sobre a criação e a produção teatral.

Guarnieri, em seu depoimento a Simon Khoury, em 1983, avaliou que a interpretação do ator desvinculada do personagem em *Zumbi* “foi muito bem”, porém em *Tiradentes* não. Para ele,

O Sistema Coringa só pode dar certo quando a dramaturgia, e não a encenação, propõe a possibilidade de um ator fazer vários papéis e até vários personagens. E isso não pode depender da encenação, isso tem que vir da dramaturgia, porque se não vier dela, em vez de ser um modo de narrar claro, acessível e tal, o Sistema se torna confuso (...).⁴⁹²

Sob a ótica do ator e da comunicação com a plateia, Guarnieri considerou que o sistema de interpretação em *Tiradentes* não foi tão bem-sucedido. Olhando retrospectivamente, ele situou o contexto de produção de *Tiradentes* como o começo da desarticulação do grupo. Para ele, depois de *Tiradentes*, vieram os sucessivos fracassos, como a encenação de *Arturo Ui* e as experimentações do Teatro Jornal. Quanto à *Feira de Opinião Paulista*, pareceu-lhe um esforço que não produziu a ressonância esperada. Nesta avaliação, Guarnieri revela o sentimento de frustração com as divisões internas do grupo, que relacionadas aos trabalhos realizados naquela época, foram posteriormente lidos como sinais que anunciavam o fim de um projeto, o fim do Teatro de Arena.

Já durante *Tiradentes* as coisas não estavam bem paradas. Começamos a divergir! Já estávamos sofrendo um pouco com todo o processo político e começou-se a pensar em fazer um teatro que atuasse mais. Então é criado o Núcleo Dois do Arena, e o Boal propõe o Teatro Jornal. Com isso, no próprio elenco começa a surgir uma divisão de conceitos. Havia, de um lado a acusação de desvio formalista... Agora, essas diferenças, essas divergências numa situação de liberdade, acho que são muito úteis e levam todos para a frente; numa situação de sufoco, como aquela que a gente estava vivendo em 1967, 1968, em que a realidade estava explodindo, tínhamos que permanecer unidos; mas não foi o que aconteceu! O Teatro Jornal não deu certo... Foi proposta a Feira Paulista de Opinião, realmente a última grande proposta do Arena, bolada pelo Boal, que eram peças curtas baseadas numa só pergunta: “O que acha do Brasil de hoje?”, Esse era o tema. Quem responderia essa pergunta era o próprio povo, gente do povo, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, poetas etc. E essa Feira Paulista de Opinião foi realizada, mas não com a amplitude que se propunha.⁴⁹³

⁴⁹² GUARNIERI, Gianfrancesco. *Atrás da máscara I*, op. cit., p. 50.

⁴⁹³ Idem, *ibidem*, p. 49.

Ao tentar interpretar *Zumbi e Tiradentes* com foco na inadequação entre conteúdo e forma⁴⁹⁴, ou nas impressões assentadas em momento posterior ao próprio contexto de produção das peças, no pós-68, quando as esquerdas foram dominadas pelo sentimento de derrota política, perde-se a possibilidade de observar as importantes contribuições formais para a linguagem teatral advindas do esforço de criação de um teatro politicamente engajado.

A organização do elenco para o espetáculo *Arena conta Zumbi* por meio do revezamento de atores para representar os mesmos personagens, contribuiu com o longo processo de questionamento da figura do ator principal, representado pelo galã ou dama-galã presentes na prática teatral brasileira desde o século XIX, e que permaneceu como traço residual na performance do ator do TBC, na forma do “estrelismo”.

Paulo Autran, importante ator do TBC, em depoimento dado a Silvia Regina Wakim e Maria Lúcia Pereira, defendeu com veemência que o TBC não “criou o estrelismo”. Lá “não se falava em estrelismo”, disse. Eis as suas palavras:

Apenas os atores que se sobressaíam por suas qualidades pelos trabalhos que realizavam eram solicitados pelo público e pelos diretores. Cada diretor tinha que defender a sua peça, fazia questão que sua peça fosse sucesso, e escolhia para os papéis principais aqueles que tinham mais talento. Quer dizer, surgiram estrelas porque o público e o trabalho dessas pessoas as transformaram em astros e atrizes principais, não porque houvesse nenhuma vontade de ninguém ou uma imposição de ninguém em criar estrelas (...).⁴⁹⁵

Mesmo negando a hierarquia entre os atores, ao explicar o princípio que orientava a escalação dos atores deixa entrever os procedimentos de seleção que abrigavam restos de práticas do “estrelismo”. Segundo Autran, o público teria uma parcela de contribuição. Sua recepção ajudava a orientar o diretor em relação a escolha ou a permanência de um ator ou atriz como personagens principais. O que Autran ignorou foi que tais procedimentos não são “naturais”, pois a exibição recorrente de um ator vinculado ao personagem de maior destaque no espetáculo — o protagonista — contribui para uma determinada educação estética do público, oferecendo-lhes padrões estéticos fixos e reiterados a respeito do bom ator ou da boa atriz.

Silvia Balestreri Nunes observou que a desvinculação ator/personagem foi criada por Boal e seus companheiros do Arena, “questionando o lugar dos atores ‘estrelas intocáveis’, a quem cabiam os principais papéis”, no interior do próprio modo de produção teatral, do tipo

⁴⁹⁴ Sobre as objeções feitas a esse viés interpretativo, cf. FIUZA, Sandra Alves. O sistema curinga. In: *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971)*, de Augusto Boal, op. cit.

⁴⁹⁵ AUTRAN, Paulo. Entrevista. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, set. 1980, p. 178.

“teatro de equipe”, caracterizado pela “prática da pesquisa”, da “experimentação” e da “sistematização” das suas experiências.⁴⁹⁶

Assim, as realizações do Arena nas diversas instâncias formativas que desenvolveu — no Laboratório de Interpretação, no Seminário de Dramaturgia (discutidas no capítulo anterior), e no trabalho cotidiano de montagem das peças, principalmente, as experimentações artísticas em *Revolução na América do Sul*, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, permitiram desenvolver e aprofundar o trabalho teatral de maneira mais igualitária, permitindo o trânsito e a alternância entre as funções de ator, autor e diretor.

Arena conta Tiradentes possibilitou testar e confirmar processos criativos em relação a uma cena anti-ilusionista. Contudo, considero o personagem Curinga um dos elementos mais emblemático da peça e da produção teatral do período. Ele personifica um narrador que se relaciona com o público de maneira dialética. A sua ação tem um movimento pendular: ora busca interromper o envolvimento emocional do espectador, chamando-o à razão, ora se aproxima dele para ajudá-lo a compreender melhor e criticar o que se passa no palco. O curinga como elemento estético sintetiza muitas das experimentações realizadas para ampliar e aprofundar o diálogo com as classes populares, visando ensinar a conscientização e a ação política.

Surgido pela primeira vez na montagem de *Tiradentes*, o curinga esteve presente como personagem ou função também em outras peças de Boal, tais como: *A lua pequena e a caminhada perigosa* (1968); *Tio Patinhas e a pílula (As aventuras de Tio Patinhas)* (1968; 1983); *Arena conta Bolívar* (1970); *Teatro jornal – primeira edição* (1970) e *Torquemada* (1971). Para Sábado Magaldi, é possível ver a presença desse recurso teatral ainda na peça *Murro em ponta de faca* (1978). Segundo o crítico, Boal não abandonou as conquistas do sistema coringa, em que ele e Gianfrancesco Guarnieri nacionalizaram o “estranhamento” de Brecht.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ NUNES, Silvia Balestreri. *Boal e Bene*, op. cit., p. 38.

⁴⁹⁷ Cf. MAGALDI, Sábado. Um novo tratamento para uma já velha preocupação. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13 out. 1978.

CAPÍTULO 3

Após longo exílio, Boal volta aos palcos brasileiros: *Murro em ponta de faca*, estúdios e oficinas de Teatro do Oprimido (1978-1986)

Faz sete anos que eu estou exilado mas sei que estou preparado para mais sete ou setenta. Sei que só voltarei quando puder voltar inteiro: eu e meu trabalho, que é parte de mim. Quando puder fazer no Brasil o mesmo que eu faço fora, na França, e na Itália, na Suécia e em Portugal: teatro do oprimido, teatro para a liberação. Quando isso for possível, tomo o primeiro avião.⁴⁹⁸

Estou fora há nove anos [*sic*], mas estou vendo imagens familiares estrangeiras. Eu sou daqui, nasci na Penha Circular. Mas acabei habituando-me a ver o Pão de Açúcar em fotografias. Sou um artista da diáspora. Não sou francês nem brasileiro. Esta onda vai me ajudar a me reabrasileirar. Lembra quando Carmem Miranda voltou e chegou cantando uma música “dizem que voltei americanizada...”? Não há porque negar. Nós voltamos modificados pela cultura. Voltei latino-americanizado, europeizado, e só lamento não ter voltado africanizado, pois não cheguei a trabalhar lá. O próprio metabolismo muda: a comida é diferente, o corpo muda. Mas claro que voltei com as mesmas ideias.⁴⁹⁹

Augusto Boal

3.1 Notícias do exílio e a encenação de *Murro em ponta de faca* (1978)

Em 1971, Augusto Boal foi preso e torturado no Brasil pelos agentes do Estado — sob o governo militar ditatorial, instalado desde o golpe de 1964 — acusado de pertencer a organização política Aliança Libertadora Nacional (ANL). Depois de ser absolvido do processo que as autoridades militares moviam contra ele, Boal se viu forçado a deixar seu país e partir para o exílio com sua família. Moraram na Argentina, de 1971 até 1976, e em

⁴⁹⁸ BOAL, Augusto. Entrevista. In: JAPIASSU, Moacir. No palco, o papel do exilado político. *IstoÉ*, 9 ago. 1978, p. 41.

⁴⁹⁹ BOAL, Augusto. Entrevista. In: CABALLERO, Mara. O teatro do oprimido chega do exílio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 27 nov. 1979.

Portugal, de 1976 a 1978. De Portugal, Boal começou a realizar várias atividades teatrais pela Europa e preparava-se para se mudar para França.⁵⁰⁰

Um dia, em Lisboa, reunido com amigos, recebeu notícias do Brasil. Chico Buarque as enviara através da mãe de Boal, que viera visitá-lo. Em sua autobiografia, ele contou sobre esse episódio:

Almoçando em minha casa com Paulo Freire, sua primeira mulher, Elsa, assessores, e mais Darcy Ribeiro, minha mãe, chegada do Brasil, disse que trazia carta do Chico Buarque. Eu havia escrito ao Chico duas ou três, sem resposta. Pedi pra ler, ela me deu um *cassete: Meu caro amigo*, com sua voz e o Francis Hime ao piano. Ouvimos em silêncio as lembranças que nos mandavam.

Catarse coletiva. O recado, *coisa preta*, era conselho: não volte, não é tempo ainda!⁵⁰¹

Fernando Peixoto também lhe escreveu uma carta datada de 4 de março de 1978, dizendo que o clima político no Brasil estava muito tenso. Os crimes militares eram revelados pela imprensa e muitos se posicionavam, os partidos políticos, os intelectuais, os jornalistas e também os artistas. No Brasil, segundo o remetente, tudo fervia:

Velho, está fervendo o país. Fervendo mesmo. Tenta ler o *Movimento* aí. Estão sendo reveladas coisas inacreditáveis, até para mim, que já sabia delas. Esta semana o estouro é a descoberta do sítio do Fleury, onde muita gente foi morta. Está em todos os jornais e revistas. O *Movimento* está com um material fantástico, parece descoberta de campo de concentração. Aguardamos o 15 de março. Mas ferve tudo. O movimento político em São Paulo é vivo. Já fui procurado por inúmeros grupos do MDB [Movimento Democrático Brasileiro] e a gente está pensando num milhão de coisas. Falta gente. Cecco está extraordinariamente lúcido. Ele e Vânia estão trabalhando

⁵⁰⁰ Sobre as atividades teatrais de Boal durante o seu exílio, ver especialmente três pesquisas acadêmicas. A de Clara de Andrade e Souza — realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), concluída como mestrado em Artes Cênicas, em 2011, sob orientação de José Luiz Ligiéro Coelho — privilegia as atividades do teatrólogo enquanto dramaturgo e diretor, sendo o exílio pensado também “como metáfora para a análise da recepção de seu trabalho e sua dificuldade de reintegração ao meio artístico no Brasil, depois da anistia”. Cf. ANDRADE, Clara de. *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 18. A pesquisa realizada por Desirree Santos, na Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro (PUC-Rio), sob orientação de Maurício Barreto Alvarez Parada, consiste em um estudo histórico sobre o trabalho desenvolvido por Boal durante o exílio, com o propósito de compreender as “redefinições, rupturas e continuidades das produções artístico-culturais e diretrizes políticas de Augusto Boal”, bem como analisar a maneira pela qual representou as vivências e o cotidiano do exilado no texto teatral *Murro em ponta de faca*. Cf. SANTOS, Desirree dos. *Novos horizontes: as criações teatrais de Augusto Boal nos anos de exílio*. 2014. 158 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. A terceira, é a pesquisa de doutorado em Artes, de Paulo Vinicius Bio Toledo, orientada por Sérgio de Carvalho, professor da ECA/USP, dramaturgo e diretor do grupo teatral Companhia do Latão. Toledo se voltou para o trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal após o golpe de 1964, sendo um dos capítulos da tese dedicado ao exílio de Boal na América Latina e ao percurso de formulação teórica do Teatro do Oprimido. Cf. TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Teatro do Oprimido no exílio latino-americano*. In: *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal*. 2018. 191 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 156-178.

⁵⁰¹ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 314.

bastante. Meu carro já desfila pelas ruas com um puta cartaz de anistia. São muitos os carros assim, na cidade. A imprensa está tendo um papel inacreditável. Mas a reação oficial é sutil e perigosa: existem hoje o que chamam de patrulhas ideológicas. Criadas um pouco na base da esquerda combater o Glauber que, infelizmente, parece que passou para o outro lado mesmo. Me parece que também o Zé Celso, em outro nível, está fazendo o jogo da loucura do poder. Mas as patrulhas são falsas: na verdade é a direita que se disfarça e está criando um fantástico jogo de nos dividir todos, jogar uns contra os outros. Cuidado com a revista *IstoÉ*, que pode te procurar para alguma entrevista. Estão tentando envolver muita gente, na base de um sensacionalismo perigoso. Na semana passada tentaram fazer o Guarnieri se colocar contra a dramaturgia, na base de criar uma espécie de onda de que ele é o único grande autor. Ele percebeu o jogo, estavam inclusive tentando fazer ele te atacar, ele pulou, recusou, esbravejou. A barra pesa, mas o debate ideológico, em todos os campos, não só na intelectualidade, é foda, mas necessário e vai ser preciso estar atento e forte. E unido.⁵⁰²

Fernando Peixoto avisava sobre as inúmeras posições assumidas, desde aquelas pouco evidentes, outras mais suspeitas ou não tão claras, inclusive de artistas conhecidos. E havia também o “teatro de guerra”, no qual Guarnieri e ele próprio ocupavam seus lugares pela defesa da Anistia. Nestas notícias que o amigo mandava sobre a situação política do país, a oposição ao regime militar aparecia de maneira clara e forte, apesar de não parecer tão unificada.

O assassinato sob tortura do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975), em outubro de 1975, nas dependências do DOI-Codi/SP (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna)⁵⁰³, “provocou a primeira grande reação popular contra a tortura, as prisões arbitrárias, o desrespeito aos direitos humanos”.⁵⁰⁴ O Culto Ecumênico em sua homenagem, realizado em 31 de outubro, na Catedral da Sé, em São Paulo, contou com a presença de oito a dez mil pessoas. Sua morte tornou símbolo na luta contra a repressão política, e também deu suporte à campanha pela anistia no Brasil.

⁵⁰² Fernando Peixoto a Boal. *Carta*. São Paulo, 4 mar. 1978. Carta ao dramaturgo Augusto Boal, exilado em Portugal, dando notícias sobre o clima político e o debate em defesa da Anistia no Brasil. Disponível em: <<https://correioims.com.br/carta/a-barra-pesa/>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

⁵⁰³ “Durante a ditadura civil-militar, o 36^a Distrito Policial dividiu suas instalações com um dos mais importantes órgãos de repressão política: o DOI-Codi/SP. Em 1969, a Operação Bandeirante (Oban) foi criada em caráter experimental, funcionando inicialmente como um órgão clandestino. O sucesso das operações levaria à criação, no ano seguinte, de uma estrutura nacional de repressão. O sistema DOI-Codi nasceria sob o comando do Exército e contaria com unidades instaladas em todas as suas áreas de jurisdição. Cada Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) era responsável pelo planejamento de ações de segurança e informação, incluindo capturas, averiguações e interrogatórios de suspeitos. O órgão paulista foi reconhecido como um dos mais atuantes centros de tortura, assassinato e desaparecimento forçado de perseguidos políticos do país.” Verbete. DOI-Codi/SP. Disponível em: <<http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/destacamento-de-operacoes-internas-do-centro-de-operacoes-para-a-defesa-interna-doi-codi-sp/>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

⁵⁰⁴ Cf. MARKUN, Paulo (org.) *Vlado*. Retrato da morte de um home e de uma época. São Paulo Brasiliense, 1985, p. 11.

Diferentes protagonistas da sociedade civil começavam a falar em direitos humanos e reconquista das liberdades democráticas.⁵⁰⁵ A luta pela anistia também ganhava força através do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA).⁵⁰⁶ Assim, ao devolver “a atividade política ao domínio público”, o movimento pela anistia marcou uma “virada” em relação ao “destino da ditadura e as perspectivas da oposição”, segundo a leitura de Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis acerca da “longa transição rumo ao governo civil”, iniciada em 1975.⁵⁰⁷

Os vários periódicos também exerceram um importante papel histórico, como atesta a historiadora Maria Helena R. Capelato, ao analisar as distintas posições ocupadas pelos jornais neste período, tanto os da chamada “boa imprensa – a grande”, quanto os da “imprensa alternativa – a nanica”.

A grande imprensa havia festejado o golpe militar de 1964, como os jornais *Tribuna da Imprensa* e *O Estado de S. Paulo*. Muitos dos seus representantes, como por exemplo, Ruy Mesquita, dono e diretor do *ESP*, haviam inclusive participado “ativamente” da sua articulação, lembrou Capelato. O apoio da grande imprensa, contudo, não evitou a ação repressiva do governo ditatorial, principalmente depois do AI-5, quando passou a prender jornalistas e impor censura prévia e punições permanentes. Muitos reagiram à censura com estratégias incomuns: “*O ESP* publicou trechos de literatura nos espaços censurados; a revista *Veja* recorreu aos desenhos (de anjos e demônios) e poemas com dupla significação”.

⁵⁰⁵ Segundo David Creimer Reichardt, o assassinato de Herzog provocou grande temor dentro das redações da grande imprensa, levando os jornalistas a se posicionarem contra o governo militar por meio de ações dirigidas à preservação da memória de Herzog: a “imediate mudança do nome do auditório do sindicato para o nome do jornalista” (p. 98); a “exibição da imagem de seu suposto enforcamento que não convencia” (p. 100), o culto ecumênico. Para o autor, “o assassinato frio, seguido da humilhação social, de um companheiro de profissão que nada devia, generalizou o pânico em toda a categoria dos jornalistas. Se Herzog foi assassinado, nenhum jornalista estaria totalmente “livre” das garras do porão, a não ser que compactuasse abertamente com o regime. Audálio Dantas afirma ter visto centenas de jornalistas que nunca haviam pisado no sindicato durante os dias que se seguiram ao assassinato.” Cf. REICHHARDT, David Creimer. *A multidão silenciosa: Vladimir Herzog, assassinado* (São Paulo, 1975): etnografia de um evento. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), IFCH, Universidade Federal de Campinas, 2015, p. 95.

⁵⁰⁶ “Em março de 1975 foi criado em São Paulo, sob a liderança de Teresinha Zerbini, o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) após a realização do Congresso Mundial da Mulher, no México, onde se decidiu que aquele seria o Ano Internacional da Luta pela Anistia. Ainda este ano, passaram a ser criados comitês pró-anistia em vários estados e em países que possuíam brasileiros exilados.

A partir de 1976 intensificaram-se as manifestações em favor da anistia. Em março foi publicado um dossiê pelo Comitê Pró-Anistia Geral no Brasil, de Lisboa, e em julho, moção pela anistia foi entusiasticamente aplaudida e aprovada durante a 28ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em Brasília. Em 1977, a palavra de ordem pela anistia ganhava as ruas, através do movimento estudantil e dos movimentos populares, destacando-se o Movimento contra a Carestia. A pressão internacional também aumentou, e, em março, um relatório do governo do presidente norte-americano Jimmy Carter denunciou violações dos direitos humanos no Brasil.” COSTA, Marcelo. Comitê Brasileiro Pela Anistia (CBA). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. FGV-CPDOC. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comite-brasileiro-pela-anistia-cba>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

⁵⁰⁷ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, v. 4, p. 336-337.

Capelato observou que aqueles periódicos que imediatamente se posicionaram contra a ditadura “caíram em desgraça”, devido às “pressões econômicas” e à perseguição política, como o *Correio da Manhã*, o *Diário de Notícias* e o *Diário Carioca*. Outros, ainda, como o jornal *O Globo*, “se beneficiaram com o novo regime. Em troca do apoio ao governo conseguiram expandir suas empresas.”⁵⁰⁸

Ao final da década de 1970, a grande imprensa passou a expressar a insatisfação dos setores dominantes com o governo militar, e também abriu espaço aos movimentos contestatórios crescentes de vários setores da sociedade. E, assim, afirmou Capelato, os “vários periódicos, cujos representantes haviam articulado o golpe de 64, posicionaram-se a favor da abertura política.”⁵⁰⁹

Mas, realmente, quem contestou o regime e se destacou na luta pela abertura política, segundo a autora, tinha sido a imprensa alternativa, cuja postura “renovadora, independente e polêmica, permitiu que os jornalistas críticos nela encontrassem espaço para o combate político e a criatividade”.⁵¹⁰ O jornal *Movimento*, mencionado por José Renato, fazia parte desse grupo de jornais alternativos, críticos do regime. Segundo Capelato, os “nânicos” se constituíram e atuaram de maneira inovadora:

Com reduzidos recursos técnicos e financeiros, as pequenas empresas jornalísticas introduziram no mercado jornais em formato tabloide, com publicação semanal, procurando inovar na forma e no conteúdo. Vale mencionar alguns deles: *Opinião*, *Movimento* e *Em Tempo*, que se destacaram como jornais combativos, atuando em períodos diferentes, e contribuindo para a abertura política. *O Pasquim* também desempenhou esse papel mas de uma forma peculiar: com ironia, irreverência, humor e descontração.

Bondinho, *Ex*, *Versus*, *Lampião*, também se integram na categoria de imprensa alternativa, mas a temática política não foi a tônica desses jornais. A contestação se manifesta sobretudo no âmbito da “moral” e dos “bons costumes”.⁵¹¹

Durante esses últimos anos da década de 1970, Augusto Boal, mesmo estando longe, participaria das lutas travadas pela anistia com o seu teatro. Estimulado por Peixoto, a escrever uma peça sobre as suas “andanças”, Boal escreveu *Murro em ponta de faca*, em Portugal a caminho da França, entre setembro de 1977 e abril de 1978. O texto denunciava a condição do exilado e os efeitos desestruturantes do exílio; mostrava personagens vivendo uma vida intolerável. A realidade sociopolítica influía nas suas elaborações artísticas e, ao

⁵⁰⁸ CAPELATO, Maria Helena R. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988, p. 53-56.

⁵⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 56.

⁵¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 31.

⁵¹¹ Idem.

mesmo tempo, as formas teatrais criadas interferiam no movimento pela anistia dos presos políticos e exilados brasileiros, oferecendo descrições e interpretações significativas. Encenar a peça no Brasil era também uma maneira de enviar aos brasileiros notícias do exílio.

Nesse contexto, Boal também utilizou a imprensa como estratégia importante para conquistar “corações e mentes”. E, desde o início da montagem de *Murro* no Brasil, Boal foi entrevistado com frequência. Muitos queriam saber dos seus planos para retornar ao Brasil. Os veículos de imprensa destacaram a importância da peça e noticiavam através de entrevistas e artigos o processo da escrita da peça, os ensaios para o espetáculo e, ainda, as diversas atividades profissionais de Boal no exílio.

Os ensaios para o espetáculo começaram em 15 de julho de 1978. Inicialmente Othon Bastos e Marta Overbeck⁵¹², produtores da peça, convidaram Fernando Peixoto para conduzir a direção, que não pôde assumi-la porque faria um curso na Alemanha. Fernando Peixoto indicou então Leon Hirszman, porém Hirszman acabou deixando a direção um mês antes da estreia. Por fim, foi Paulo José que assumiu a direção do espetáculo, conduzindo a encenação de *Murro em ponta de faca* pela primeira vez em um palco brasileiro. Pelas declarações dadas à imprensa, por Hirszman e Paulo José, pode-se supor que houve interpretações diferentes em relação à condução cênica do texto de Boal. Contudo, não houve “brigas” ou rompimento do grupo com Leon Hirszman, disse o ator da peça Francisco Milani, apenas atraso devido a “doenças de familiares”, explicando como foi o trabalho nestes dois momentos: “Com Hirszman fizemos um mês de análise do texto, pesquisa, mas não chegamos a levantar o espetáculo. Isso ocorreu na segunda fase com Paulo. (...) O Hirszman não poderia continuar, pois tinha vários compromissos, inclusive um documentário para ser filmado na Europa”.⁵¹³

Hirszman considerava que havia perfeita confluência entre a peça e o movimento pela anistia e os direitos humanos. Sobre isso fez a seguinte declaração: “a peça vem no momento certo (...) pois está inserida, de maneira integral, no momento histórico. E uma das

⁵¹² O casal Martha Overbeck e Othon Bastos criou na década de 1970 a Othon Bastos Produções Artísticas, companhia com características de grupo teatral, típica representante do teatro de resistência e empenhada na representação de temas nacionais de interesse político. Durante a sua existência, de 1971 a 1984, foram produzidos os espetáculos: *Castro Alves Pede Passagem*, de Gianfrancesco Guarnieri (1971 em São Paulo-SP e 1972 no Rio de Janeiro-RJ); *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri (1973 em São Paulo SP e 1975 no Rio de Janeiro RJ); *Caminho de Volta*, de Consuelo de Castro (1974 em São Paulo-SP); *Ponto de Partida*, Gianfrancesco Guarnieri (1976 em São Paulo-SP); *Murro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal (1978 em São Paulo-SP); *Calabar, o Elogio da Traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra (1980 em São Paulo-SP); *Dueto Para Um Só*, de Tom Kempinski (1984 em São Paulo-SP). Cf. Othon Bastos Produções Artísticas. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 15 out. 2013.

⁵¹³ Cf. MILANI, Francisco. Entrevista. In: FREITAS JR., Osmar. Paulo José dá mais um murro, com Boal. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, [1978].

mais importantes funções do teatro é retratar o momento, o que lhe dá vida e transforma o espectador em sujeito, através da consciência e da participação”.⁵¹⁴ A intenção de Hirszman parecia ser mesmo integrar o tema da peça a uma forma de intervenção mais direta no debate sobre a anistia. Em seu depoimento ao jornalista Sérgio Pinto de Almeida, Hirszman disse que havia estado com Boal, em Lisboa, por quadro dias, quando conversaram sobre o espetáculo. Suas palavras parecem revelar a concordância sobre a forma de anunciar a peça à imprensa:

É muito importante que um texto dele seja encenado hoje no Brasil, porque de certa forma é ele que está voltando. Este, sem dúvida é o seu melhor texto. Escrito com muita dor, com muito sofrimento, criando uma dramaturgia não feita de cima para baixo. É uma dramaturgia feita com a própria experiência.⁵¹⁵

Talvez, o dramaturgo e o diretor, tenham estabelecido em comum acordo algumas diretrizes a partir das quais Hirszman conduziria a direção do espetáculo: vincular explicitamente o tema da peça — a condição injusta e indigna do exílio — com a responsabilidade de toda a sociedade brasileira de se posicionar diante da luta pela anistia; provocar a sensibilização e a crítica ativa, ao mesmo tempo. Como anunciou Hirszman, a

Anistia é um pré-requisito para o desenvolvimento da sociedade brasileira, e não podemos deixar de registrar a luta que vários setores da sociedade fazem para que ela seja conquistada. Poder falar do exílio no teatro é muito importante, por isso a peça não pode ficar, ou cair numa lamentação infrutífera.⁵¹⁶

Paulo José, por sua vez, declarou o quanto ficara impactado com a peça, elogiando a sua construção dramática e a maturidade com a qual o dramaturgo havia tratado o tema do exílio.

Toda uma mistura de exílio e reflexão a respeito dele mesmo que está explícita na peça. Ao mesmo tempo ela não é uma peça heroica, nem Boal seu protagonista. Ela mostra que não foi só o exilado que teve que aprender uma nova linguagem em outro país, num envolvimento que pode levar cada espectador a refletir sobre isso, rever sua vida e seus atos.⁵¹⁷

O novo diretor enxergava uma “convergência perfeita entre subjetividade e objetividade”, e pretendia que *Murro* “assumisse um clima comovente, não um vale de lágrimas”, lembrando-se do que lhe dissera o dramaturgo: “Mas (...) a gente chora e chora

⁵¹⁴ HIRSZMAN, Leon. Entrevista. In: JAPIASSU, Moacir. No palco, o papel do exilado político, op. cit., p. 38.

⁵¹⁵ HIRSZMAN, Leon. Entrevista. In: ALMEIDA, Sérgio Pinto de. Um recado do exílio transmitido com dor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 ago. 1978.

⁵¹⁶ Idem.

⁵¹⁷ JOSE, Paulo. Entrevista. In: Exílio; um drama de muitos atos. 8 out. 1978. Recorte de jornal. Acervo Augusto Boal. Funarte.

pelas pequenas coisas perdidas.”⁵¹⁸ A matéria publicada no dia da estreia de *Murro*, pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, apresentava claramente as diferentes propostas de encenação da peça: “Leon Hirszman, há um mês substituído por Paulo José na direção da peça, pretendia estabelecer uma relação entre ela e a situação de hoje. O novo diretor preferiu destacar cada personagem em particular, trabalhando suas biografias isoladamente”.⁵¹⁹ O texto informava, de acordo com a concepção de Paulo José, que os personagens representavam todos os exilados de um modo geral, todas as formas de exílio: “O exilado de ‘Murro em ponta de faca’ não difere (...) do mesmo exilado que se pode encontrar hoje em Paris ou qualquer outra grande cidade europeia ou latino-americana, numa eterna nostalgia da sua terra, aniquilando-se na expectativa da vota e no problema de perda de identidade”.⁵²⁰

Durante a fase de montagem do espetáculo, Boal “manteve inúmeros contatos telefônicos com o diretor Paulo José e os atores Othon Bastos e Francisco Milani”.⁵²¹ O trabalho conjunto, provavelmente para esclarecer as intenções do texto e afinar a concepção do espetáculo, mostrava a articulação cuidadosa entre texto e palco, necessária naquele contexto político, no qual ainda não era seguro polemizar com provocações ao governo militar.

O espetáculo estreou em 4 de outubro de 1978, na cidade de São Paulo, sem a presença do dramaturgo, no Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB)⁵²², espaço construído nas dependências do Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB)⁵²³, situado na rua Três Rios, 245, no bairro Bom Retiro.

⁵¹⁸ JOSÉ, Paulo. Entrevista. In: FREITAS JR., Osmar. Paulo José dá mais um murro, com Boal, op. cit.

⁵¹⁹ O drama do exílio na peça de Augusto Boal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1978.

⁵²⁰ Idem.

⁵²¹ REALI JR. Boal no exílio, um *Murro em ponta de faca*, como abertura do caminho de volta. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 out. 1978.

⁵²² Inaugurado em 1960, no subsolo do Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB), o Teatro de Arte Israelita Brasileiro (TAIB) foi desenhado por Jorge Wilhelm com murais de Renina Katz, boca de cena de Abraão Sanovicz, painéis de Gershom Knispel e estudo acústico do arquiteto Igor Sresnewsky. O projeto foi executado pelo engenheiro Birro Ernesto Zeitel. O primeiro espetáculo encenado no seu palco foi *O menino de outro* (1960), de Clifford Odets, sob a direção de Amir Haddad. Outras encenações se seguiram: *Histórias para serem contadas* (1961), do argentino Oswaldo Dragun; *Antígona América* (1962), de Carlos Henrique Escobar, dirigida por Antônio Abujamra; *O Dibuk* (1963), de Anski, direção de Graça Melo; *Tocata em fuga de um rei menor* (1964), de Teófilo Vasconcelos; *Manhãs de sol* (1966), de Oduvaldo Viana, direção de Osmar Rodrigues Cruz. Cf. MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac, 2000, p. 358, 359, 360, 363 e 367. Iná Camargo Costa disse que o TAIB desempenhou um papel importante na resistência à ditadura ao longo dos anos 1970 e que há uma ausência de estudos sobre esse repertório: “O repertório do TAIB é outra coisa que, até onde sei, ainda não interessou a ninguém rastrear e descrever. Eu me lembro de ter assistido no TAIB a algumas das peças mais relevantes no capítulo “recepção de Brecht”, como é o caso de *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri.” Cf. COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*, op. cit., p. 127.

⁵²³ “O Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB), conhecido como Casa do Povo, surgiu em 1953, [...] como uma homenagem às vítimas do Holocausto. Ele integrava a União da Cultura Lídice, um movimento internacional formado por associações judaicas seculares e progressistas que pretendiam constituir formas de

FIGURA 18: Cartaz de estreia da peça *Murro em ponta de faca*.

A peça estreou no TAIB, em 4 de outubro de 1978. Fonte: Instituto Augusto Boal.

FIGURA 19: Palco do Teatro TAIB (2013).



Fonte: Tina Cezaretti-Hype.⁵²⁴

resistência ao fascismo e para propagação da cultura iídiche. (...) Muitos dos frequentadores do ICIB também estavam engajados em questões políticas brasileiras, tecendo relações estreitas com o Partido Comunista Brasileiro. Como espaço de ativismo político e cultural, a Casa do Povo desempenhou papel na resistência à ditadura, além de prestar apoio a perseguidos políticos. Entre as represálias sofridas estão a prisão de diretores e a proibição do jornal *Nossa Voz*." Casa do Povo. Instituto Cultural Israelita Brasileiro. <Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/instituto-cultural-israelita-brasileiro-casa-do-povo/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

⁵²⁴ Disponível em: <http://www.dcomercio.com.br/index.php/cidades/sub-menu-cidades/distritais/111430-a-casa-do-povo-sera-do-povo-de-novo?> Acesso em: 15 out. 2013.

O TAIB tinha capacidade para 480 poltronas e seu palco, considerado amplo, media 12 metros de boca por 10 metros de fundo. Nesse dia, quando as luzes da plateia se apagaram e as cortinas se abriram, os espectadores puderam ver o palco de 12 metros de largura despontar. Distribuídos nas poltronas em semicírculo, os espectadores ficavam alinhados conforme o desenho curvo do proscênio. Os que estavam posicionados nas duas extremidades do semicírculo — separadas do bloco central das poltronas pelos corredores — em alguns momentos, tinham uma visão lateral dos atores em cena.

O texto dramático sugeria um cenário capaz de expressar a condição dos exilados. Os objetos no palco deveriam possibilitar a formação de imagens de deslocamento, da itinerância e da precariedade dos lugares. Boal assim escreveu na primeira rubrica da peça:

Os seis atores estão em cena, sempre. São mais ou menos jovens. Mais ou menos. As malas são a presença mais notável. Servem de mesa, cadeira, servem de cama. Existem muitas. Malas e malotes, malas grandes e malas pequenas. Todas as coisas que os seis personagens possuem estão dentro dessas malas: são tiradas, usadas e repostas dentro das mesmas malas. Existe um tapete no chão. Por convenção, quando os atores estão fora do tapete, estão fora de cena. Porém não devem sair nunca: devem ser vistos sempre pelos espectadores.⁵²⁵

Gianni Ratto⁵²⁶ foi o responsável por criar o espaço cênico de *Murro em ponta de faca* (Figura 20). Em suas reflexões sobre teatro, ele reconhecia o papel importante da dramaturgia para a concretização do texto na cena: “Se uma dramaturgia é rica, profunda e motivadora dispensa o excesso do aparato cênico, pois o poder das ideias e dos temas é mais sugestivo do que qualquer parafernália ilusória”.⁵²⁷ Ratto disse que ao criar um espetáculo, “o

⁵²⁵ BOAL, Augusto. *Murro em ponta de faca*. In: *Teatro de Augusto Boal I*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 199.

⁵²⁶ Gianni Ratto já era um cenógrafo respeitado na Europa quando veio para o Brasil em 1954 a convite de Maria Della Costa e Sandro Polloni cenografar e dirigir o espetáculo de inauguração do Teatro Maria Della Costa, *O canto da Cotovia*, de Jean Anouilh. Acabou vindo morar no Brasil. E aqui “foi um grande incentivador da dramaturgia nacional, trabalhou brevemente no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e organizou um departamento de teatro para o MASP. Fundou e dirigiu companhias teatrais estáveis, como o Teatro dos Sete, em 1958 (com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sergio Britto e Ítalo Rossi), que teve um trabalho altamente premiado, e o Teatro Novo, nos anos 1970, um teatro/escola que abrigava um elenco permanente, um corpo de baile e uma orquestra de câmara — iniciativa interrompida pela ditadura militar. Através de seu trabalho e dos conhecimentos que trouxe, participou como formador de pelo menos três gerações de artistas e técnicos teatrais brasileiros. Atuou também, formalmente, como professor em vários cursos ministrados em diversas escolas e centros culturais (EAD-USP, Conservatório Nacional de Teatro, Universidade da Bahia, entre outros). (...) Realizou inúmeras montagens teatrais e operísticas, exercendo diversas funções na construção da cena: direção, iluminação, cenário e figurino (...). Trabalhou também como tradutor de textos teatrais, articulista para jornais e revistas, e autor de prefácios e textos para livros. Foi, ocasionalmente, ator, como no filme *Sábado*, de Ugo Giorgetti, e na série de TV *Anarquistas Graças a Deus*. Aos oitenta anos tornou-se escritor na língua portuguesa, publicando seu primeiro livro, uma autobiografia, *A mochila do mascate*. Publicou também *Antitratado de cenografia*, *Crônicas improváveis*, *Noturnos* e *Hipocritando*. Recebeu inúmeros prêmios ao longo dos anos, e em 2003 recebeu o Prêmio Shell por sua contribuição para o teatro brasileiro. Faleceu em 30 de dezembro de 2005 em São Paulo, aos 89 anos de idade.” Disponível em: <<http://gianniratto.org.br>>. Acesso em 23 out. 2013.

⁵²⁷ RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999, p. 51.

ponto de partida era a fidelidade à palavra, ao texto teatral”.⁵²⁸ Para ele, a cenografia se define pelas ações e movimentos dos atores que desenharam e transformam o espaço proposto pelo texto dramático. Em suas palavras:

a verdadeira cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje; a personagem que se movimenta nas áreas que lhe são atribuídas cria constantemente novos espaços alterados, conseqüentemente, pelo movimento dos outros atores: a soma dessas ações cria uma arquitetura cenográfica invisível para os olhos mas claramente perceptível, no plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramática do texto apresentado.⁵²⁹

As indicações cênicas de Boal se aproximavam dessa concepção cenográfica mais sintética de Ratto. No texto teatral, a orientação de Boal de fato supunha que os deslocamentos das personagens pelo palco determinariam o desenho final do cenário.

FIGURA 20: O espaço cenográfico de *Murro em ponta de faca*, por Gianni Ratto.



RATTO, Gianni. Ilustração de cenografia, 1978, 48 x 66, Guache, pastel seco. Fonte: Instituto Gianni Ratto.

⁵²⁸ TORRES, Walter Lima. Encenador. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 125.

⁵²⁹ RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999, p. 38.

Ao olhar para o palco, os espectadores podiam ver um grande tapete oval, ou talvez redondo, ocupando a sua parte central e definindo o espaço cênico no qual os atores se movimentam. Na imagem de uma das cenas do espetáculo (Figura 21), é possível observar a organização desses elementos cênicos, cuja visão colaborava para criar a atmosfera da encenação e traduzir a duradoura situação de pessoas que não conseguiam fincar raízes em lugar algum. Por toda a extensão do tapete eram vistas caixas, malas e malotes de vários tamanhos, e que durante o espetáculo seriam usados para construir e ocupar os espaços do exílio: países diferentes, pequenas casas e apartamentos, ruas convulsionadas por tiros, embaixada estrangeira lotada e sitiada, aeroportos e aviões.⁵³⁰ As malas-espacos, malas-móveis, malas-lembranças são os suportes materiais para a organização da vida cotidiana dos exilados.

FIGURA 21: O fazer e desfazer as malas dos exilados.



Da esquerda para a direita: Beth Caruso (Foguinho), Othon Bastos (Barra), Francisco Milani (Doutor), Renato Borghi (Paulo), Thaia Perez (Maria), em cima do caixote e Martha Overbeck (Marga). TOLEDO, Ruth. 1978. 1 fotografia, cor. Fonte: Acervo Idart/Centro Cultural São Paulo.⁵³¹

⁵³⁰ O dramaturgo indica a movimentação das personagens e os usos das malas em várias rubricas: “Sentam-se em cima das malas, no chão, acomodam-se.” (p. 218); “Estão sentados em cima das malas.” (p. 229); “Cantando enquanto ele e todos os demais arrumam malas.”, “No avião, os seis estão sentados, três de um lado e três do outro: Maria, Paulo e Marga; Doutor, Barra e Foguinho.” (p. 240); “Começam a mover-se como já em casa.” (p. 244); “Entra Marga, arruma sua mala. Entra o Doutor arruma a sua mala. Entra Barra, entra Foguinho e começam a arrumar suas malas.” (p. 251). BOAL, Augusto. Murro em ponta de faca, op. cit.

⁵³¹ Murro em ponta de faca. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra11351/murro-em-ponta-de-faca>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

Para marcar a passagem do tempo e a mudança dos espaços são utilizados os efeitos de luz. Não há troca de cenário. O acender e apagar das luzes delimita os diferentes espaços da ação dramática, às vezes indicando também o final e o início de uma cena: “Apaga a luz.”; “Pausa. Torna a acender.”; “Estão noutra lugar.”; “Estão sentados em cima das malas.”; “Apaga-se a luz.”; “Luz outra vez.”; “Faz escuro.”; “Se houver necessidade de dividir em dois atos, o primeiro acaba aqui. Se não, reacendem-se as luzes.”⁵³²

Murro em ponta de faca está dividida em dois atos. A peça se passa “em muitos países, em muitas épocas, em muitas circunstâncias”.⁵³³ O primeiro ato na América Latina: Chile e Argentina; o segundo na França, em Paris. Três casais, unidos pelas circunstâncias de serem brasileiros e exilados, compartilham de uma amizade provisória e conflituosa, durante estadias, fugas e viagens por esses países.

Paulo e Maria, Doutor e Marga, Barra e Foguinho buscam condições seguras e um sentido para a vida no exílio. Têm em comum o desterro da sua terra natal, mas carregam experiências sociais e de engajamento político bem diferentes. Os traços principais das personagens dados pelo texto dramático parecem prevalecer na caracterização concebida pelo diretor do espetáculo, Paulo José. A descrição publicada em matéria de jornal no dia da estreia deixa entrever o trabalho do ator:

Paulo (o ator Renato Borghi) é um compositor, um poeta — a quem cabe cantar os dois belos sambas de Boal musicados por Chico Buarque de Holanda; sua mulher Maria (a atriz Taia Perez) reflete em sua personalidade as marcas das pressões, da mutilação moral; “Doutor” (Francisco Milani) interpreta o papel de um intelectual, casado com Marga (Marta Overbeck), uma burguesa brasileira, de repente atirada numa situação para a qual jamais se preparou; “Barra” (Othon Bastos) é um marinheiro que conheceu as prisões e as torturas, casado com “Foguinho” (Beth Caruso), uma mulher politizada com a experiência de antiga militância.⁵³⁴

Se no exílio nada é seguro, como reconstruir a casa, mesmo que provisória, mesmo que não se saiba até quando, como enraizar-se em um lugar diferente da sua terra? Boal nos deixa ver a situação de cada personagem no exílio, a partir de seus pontos de vista, dos seus traumas individuais. As ações desenvolvidas nos mostram personagens itinerantes a improvisar constantemente uma casa que não se fixa em nenhum lugar, um trabalho sempre precário. Expõem situações diárias e rotineiras nas quais a comida minguada e o escasso dinheiro devem ser administrados, assim como a saudade, a angústia, a tristeza e a insegurança extrema.

⁵³² BOAL, Augusto. *Murro em ponta de faca*, op. cit., p. 229, 234 e 239.

⁵³³ Idem, *ibidem*, p. 199.

⁵³⁴ O drama do exílio na peça de Augusto Boal. *Folha de S. Paulo*, op. cit.

Para a necessidade de reconstruir incessantemente um lugar, os únicos materiais — concretos, móveis e plásticos — de que os exilados dispõem são as malas, que se transmutam em objetos cotidianos, seus velhos conhecidos: mesa, cadeira, cama, fogão. Como eternos viajantes, guardam e retiram de dentro dela utensílios, roupas, livros, jornais, tudo o que têm e conseguem carregar. De acordo com a indicação de Boal, “Todas as coisas que os seis personagens possuem estão dentro dessas malas: são tiradas, usadas e repostas dentro das mesmas malas”.⁵³⁵ A mala é o lugar onde cabem alguns poucos vestígios das suas histórias, o único reduto controlável. Daí a sua presença como abrigo e proteção. Era preciso entrever elementos estáveis e tentar “dar ao provisório a densidade e a espessura da vida”.⁵³⁶

Vemos inicialmente os personagens expondo as suas experiências de perda no exílio; nessa fase a relação entre os exilados é mais solidária. O que se perde é irrecuperável, e o primeiro sinal manifestado pelo grupo é o da nostalgia. Assim, como Marcelo Viñar avalia em sua semiologia do exílio⁵³⁷, o “tempo vivido” pelos personagens toma um “caráter descontínuo”: “há um antes (...) que ocupa um lugar privilegiado”, “um lugar de passagem necessário”, “obrigatório”, “um lugar atraente”, causando “êxtase”, e também certa “imobilidade”.⁵³⁸ Eis algumas situações nas quais os personagens narram as suas experiências de perda:

PAULO – Eu tinha um violão muito melhor do que esse. (*Toca baixinho.*) Meu violão mesmo, o violão que eu tinha desde quando era pequeno, meu violão era muito melhor do que esse (...) Mas aquele violão que eu dizia “este é o meu violão”, “tira a pata de cima do meu violão”, “te arrebento com o meu violão na cabeça”, quer dizer, o meu violão meu mesmo, era muito melhor do que esse. Esse é de segunda mão. Serve. Mas não tem o mesmo som, não é a mesma coisa.⁵³⁹

DOUTOR – Sabe o que é que eu tinha? Já contei? Eu tinha uma biblioteca, rapaz, que ia do chão até lá no teto. Uma montanha de livros. (...) Livros alheios e livros que eu mesmo escrevi, comprados, dados e até roubados. Eu tinha muito livro mesmo. Eu tinha.⁵⁴⁰

FOGUINHO – (*Ela pára de ler o jornal e fala:*) – Eu tinha muita coisa,

⁵³⁵ BOAL, Augusto. Murro em ponta de faca, op. cit. p. 199.

⁵³⁶ Apud VIÑAR, Marcelo. A experiência do exílio: do traumatismo ao inesperado. In: VIÑAR, Maren. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992, p. 110.

⁵³⁷ Marcelo Viñar é um psicanalista uruguaio que foi exilado por dez anos na França. Nesse texto, ele propõe descrever a experiência do exílio durante a qual o exilado experimenta psicologicamente os vários níveis do vivido – a nostalgia, a dialética entre pessoa e personagem e o mito do retorno – elaborando nesses termos uma semiologia do exílio. Cf. VIÑAR, Marcelo. A experiência do exílio, op. cit.

⁵³⁸ VIÑAR, Marcelo. A experiência do exílio, op. cit., p. 112.

⁵³⁹ BOAL, Augusto. Murro em ponta de faca, op. cit., p. 199-200.

⁵⁴⁰ Idem, ibidem, p. 200.

eu também tinha. (...) Tinha livros (...). Tinha um violão: som ruim, mas era meu. Tinha milhões de gentes que eu conhecia, milhões de coisas para fazer, andava correndo o dia inteiro, trabalhando feito doida, agora não tenho nada que fazer e por isso não tenho tempo de fazer nada.⁵⁴¹

MARGA – Eu tinha um guarda-roupa repleto. Tinha vestido de tudo quanto era costureiro famoso.⁵⁴²

BARRA – Eu sinto falta é das reuniões, porque a gente discutia a sério. Pra quem é assim como eu, pra quem não teve nenhuma instrução, como eu... Eu gostava tanto de fazer reunião que acabei entrando para quase todos os partidos de esquerda, quase todas as organizações de esquerda, mesmo as mais pequeninas: Só pra fazer reunião!⁵⁴³

A impactante revelação de Maria sobre a morte de seu amigo faz encerrar abruptamente as lembranças do que se perdeu, porque para Maria o que se perdeu não estava apenas longe, mas tinha se acabado para sempre.

MARIA – Eu tinha um amigo. (...)/ Quase irmão. Irmão. Mataram. Morreu. / A carta avisando chegou ontem.⁵⁴⁴

No exílio vive-se com angústia, diz Paulo: “quando é país novo e eu não conheço a língua”⁵⁴⁵, “quando eu recebo um jornal lá da terra e não entendo a gíria nova”⁵⁴⁶. Vive-se também com raiva, esbraveja Marga: “Eu fico angustiada sempre. Nem de manhã nem de noite, nem mais nem menos, sempre, sempre, sempre! Angústia oral, anal, nasal e metafísica. Angústia! Sempre, sempre! E, pra dizer a verdade, um bocadinho de raiva também...”⁵⁴⁷ Maria além de exilada do seu país sofre um exílio interior. Ela permanece “ensimesmada, pensando, sempre triste, sempre”.⁵⁴⁸

Mas outras ações nos fazem ver o que os motiva e os obriga a viver desse modo, o porquê das coisas serem como são⁵⁴⁹: a ação da imprensa, das elites econômicas, da

⁵⁴¹ BOAL, Augusto. Murro em ponta de faca, op. cit., p. 200-201.

⁵⁴² Idem, ibidem, p. 202.

⁵⁴³ Idem, ibidem, p. 205.

⁵⁴⁴ Idem, ibidem, p. 204.

⁵⁴⁵ Idem, ibidem, p. 201.

⁵⁴⁶ Idem.

⁵⁴⁷ Idem.

⁵⁴⁸ Idem, ibidem, p. 199.

⁵⁴⁹ Para Boal “toda peça deve mostrar os dois níveis. O nível concreto dos fenômenos particulares, porque essa é a matéria da arte, que trata de coisas reais, e o teatro trata de gente de carne e osso, trata de seres humanos, trata da vida social – é preciso mostrá-la. Mas deve mover-se também ao nível das leis que regem esses fenômenos, porque a arte deve mostrar a organização interna da realidade. Deve mostrar as coisas como são, sim, mas deve mostrar também porque são como são.” BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos...*, op. cit., p. 23.

hegemonia americana e sua política externa intervencionista, “a correlação internacional de forças”, como diz o personagem Doutor. Boal se concentra em mostrar como se dá a manipulação da informação no jornal, a forma de impedir que se saiba das violações cometidas. A ação dramática encenada didaticamente pretende desmascarar esse mecanismo:

- PAULO – Que é que você estava lendo?
 MARIA – Eu não consigo mais ler. Estava só olhando. (...) Lendo em diagonal. É tudo mentira. Todas as notícias, mesmo as verdadeiras, é tudo mentira, porque escondem as notícias que não saem. Eu pego o jornal e quero ler, mas a notícia que eu quero não está lá. Procuro, mas não tem jeito. Não adianta procurar. É tudo mentira.
- PAULO – *(Como se estivesse lendo.)* Mataram Eduardo, meu amigo.
 MARIA – *(Lendo)* Suicidou-se Eduardo de Tal, conhecido facínora!
- PAULO – Mataram Gilberto, meu irmão.
 MARIA – *(Lendo)* – Faleceu Gilberto de Tal, conhecido punquista.
 PAULO – Mataram Isabel, meu amor.
 MARIA – Prostituta, amásia, amante, vagabunda, meretriz, hetaira, encontrou o destino que merecia!
- PAULO – Mas nós estamos vivos.
 MARIA – Ainda.
 PAULO – Jornal a gente tem que ler ao contrário. Precisa muito exercício. *(Pausa)*⁵⁵⁰

Às vezes irreconciliáveis, as experiências sociais e culturais próprias de cada personagem em muitos momentos distanciam de modo dramático os casais a cada cena. Os conflitos e as divergências são encenados, como por exemplo, na cena em que a atividade de Paulo “Fazer discurso, contar as verdades pro povão aí...”⁵⁵¹, é questionada pelo Doutor, desencadeando uma tensa discussão durante a qual se esforçam para esclarecer as suas diferenças:

- FOGUINHO – Em primeiro lugar nós não somos uma coletividade. Nós estamos juntos por acaso. Se não fosse por acaso, nós não estaríamos juntos. Nós somos muito diferentes.
- DOUTOR – Ainda bem que você reconhece.
 MARGA – Eu já estava aflita.
 FOGUINHO – Principalmente nós e vocês. Muito diferentes.
 PAULO – A única semelhança é que nós estamos viajando juntos... essa porcaria dessa viagem que não acaba nunca!
- DOUTOR – Ainda bem que você reconhece. E se a coisa piorar, espero que você continue reconhecendo. Não tenho nada que ver com isso. No meu caso foi um equívoco, foi um erro judiciário. Não tenho nada que ver com as coisas que vocês fazem. Não peguei essa doença infantil, essa

⁵⁵⁰ BOAL, Augusto. Murro em ponta de faca, op. cit., p. 221.

⁵⁵¹ Idem, ibidem, p. 232.

cataporra ideológica! Nada, nada.⁵⁵²

O estranhamento e a dificuldade de adaptação se intensificam. Os exilados se sentem esgotados e decidem voltar para o Brasil. Mas, Paulo decide não vir: “Prefiro dar murro em ponta de faca”, diz. Ele não quer ser expulso novamente, acha que tem o direito de ficar: “Ninguém tem o direito de mandar a gente embora. Isso é uma diáspora. Eles têm que entender que é uma diáspora! Como a dos negros, como a dos judeus! Não podem mandar a gente embora.”⁵⁵³

O público, frente às ações dramáticas, pode compreender os sentidos da experiência dos exilados, como apontou Denise Rollemberg no seu estudo sobre o exílio: “o desenraizamento das referências que lhes davam identidade política e pessoal”, “a derrota de um projeto”, “o constrangimento ao estranhamento”, “a perda do convívio com a língua materna”, “a interrupção de carreiras”, “a ruptura física e psicológica”, “a desestruturação”.⁵⁵⁴ Havia a necessidade de mostrar como as coisas se passavam com os exilados, provocar o reconhecimento de uma ação indesculpável. Boal nos mostra ainda a situação de colapso total com desfecho trágico. Maria está cada vez pior, e sufocada pelas lembranças de torturas, mutilações e mortes põe fim a sua própria vida.

Por outro lado, os sentimentos e ideias, ligados a uma suposta identidade brasileira, são representados pelo viés cômico em *Murro em ponta de faca*. Na interpretação do crítico teatral Yan Michalski, a construção de situações cômicas para tratar o problema dos exilados políticos brasileiros, quando ele mesmo passava por isso, evitou que Boal caísse na “armadilha da lamúria e do desabafo”. Para ele, Boal

brinca sutilmente com essa entidade muitíssimo especial que é o brasileiro longe da sua terra, e com saudades dela. Saudades que se traduzem às vezes prioritariamente por considerações de ordem gastronômica: a moqueca de peixe com pirão e a cachaça assumem a dimensão de um verdadeiro símbolo da pátria.⁵⁵⁵

Refletindo sobre a experiência do exílio, Marcelo Viñar afirma que aquilo que chamamos de amor por nossa terra ou patriotismo é construído na relação entre o ser e seu mundo, pelo processo de interiorização do lugar de pertinência e de familiaridade — “sua história, sua cultura, sua paisagem física e humana, seu clima, suas tradições, seus excessos e seus absurdos (...)”. Mas adverte que “pensar a pertinência como lugar de paixão e de verdade

⁵⁵² BOAL, Augusto. *Murro em ponta de faca*, op. cit., p. 233.

⁵⁵³ Idem, *ibidem*, p. 252.

⁵⁵⁴ ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 299.

⁵⁵⁵ MICHALSKI, Yan. “Murro em ponta de faca”: Boal, tão longe e tão presente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 out. 1978.

subjetiva” não nos consente a ceder às “crenças etnocêntricas”.⁵⁵⁶ Por isso não desacredita dos sentimentos identitários, desde que sejam tratados de forma lúdica e com humor, como um ideal e nunca como norma.

Digamos, concretamente, que ser uruguaio é uma ilusão que preservei e cultivei durante os dez anos de minha ausência. Que o fato de ser uruguaio seja a melhor das coisas, isto pode persistir como uma afirmação incontestável, mas sob a condição que o tratemos com o humor que merece um tal excesso e seu absurdo, ou que o entendamos como dimensão lúdica representando o papel de um ideal: um objetivo sempre em construção, uma rota ou um atalho a atravessar, uma viagem ou um projeto sempre por vir e jamais um porto seguro.⁵⁵⁷

Várias situações da peça registram essa dimensão lúdica, musical e bem-humorada do “caráter brasileiro”, das quais Michalski destaca a do cortejo fúnebre:

a divertida cena do cortejo fúnebre que os personagens improvisam pelas ruas de Santiago após o golpe de Pinochet, para chegarem sem serem incomodados a uma embaixada onde se possam asilar, é exemplarmente reveladora: é sobretudo através de manifestações desse tipo que Boal acaba escrevendo uma peça que não é só sobre o fenômeno do exílio, mas é também sobre a alma brasileira.⁵⁵⁸

Segundo Michalski, há uma fixação naquilo que se deixou no Brasil, impossibilitando os personagens de se adaptarem ao país do exílio. Desse modo, não são representadas na peça as experiências vividas durante o exílio de outro ponto de vista, o da incorporação positiva. Mas, é preciso lembrar, apesar do horror vivenciado por muitos, que outras experiências também foram possíveis.

O exílio, entretanto, também foi vivido como ampliação de horizontes. Impulsionou a descoberta de países, continentes, sistemas e regimes políticos, culturas, povos, pessoas. Através dele, os exilados entraram em contato com outras trajetórias históricas, com outras referências. A América Latina, a Europa, a África. Os países socialistas e capitalistas. O dia a dia em Cuba, o Estado de bem-estar social sueco, a experiência socialista chilena, a Revolução dos Cravos, em Portugal, os projetos de construção do socialismo em países africanos. Formaram-se profissionalmente, experimentaram trabalhos qualificados e não qualificados. Conviveram com o legado do maio de 1968, o feminismo, a liberação sexual, as drogas, o questionamento dos códigos morais, as lutas das minorias, a crítica às vertentes do socialismo contemporâneo: a social-democracia e o socialismo realmente existente.⁵⁵⁹

Diferente das representações do exílio privilegiadas pela peça, a imprensa fazia menção aos aspectos positivos do exílio de Boal. Na matéria feita à revista *IstoÉ*, o jornalista

⁵⁵⁶ VIÑAR, Marcelo. A experiência do exílio, op. cit., p. 117.

⁵⁵⁷ Idem, ibidem, p. 117-118.

⁵⁵⁸ MICHALSKI, Yan. “Murro em ponta de faca”: Boal, tão longe e tão presente, op. cit.

⁵⁵⁹ ROLLEMBERG, Denise. *Exílio*, op. cit., p. 299-300.

Moacir Japiassu percebia tais contrapesos: “mas se há compensações no exílio, Boal pode dizer que foi nesses sete anos que desenvolveu as teses do Teatro do Oprimido.”⁵⁶⁰ Boal falava sobre a elaboração positiva de determinados aspectos da experiência do exílio:

Houve uma coisa boa, o fato de ter passado muito tempo sem trabalhar. Na Argentina eu fiquei dois anos sem montar uma peça porque não havia condições: foi quando escrevi 9 livros, o que me ajudou muito. De certa forma eu posso dizer que mesmo o exílio para mim, embora me tenha trazido mil problemas e sofrimentos pessoais, como a todo mundo, teve um aspecto bom porque me tirou de uma vida muito difícil que eu levava no Teatro de Arena onde 80% do meu trabalho era burocrático, preocupação em arranjar dinheiro para pagar os atores etc. Estava escravizado a um trabalho alienante. O fato de ter rompido brutalmente com aquilo, de ter me jogado para a Argentina, onde tentei continuar meu trabalho e vi que não dava mais, me fez refletir muito. Para mim, paradoxalmente, o exílio me trouxe uma oportunidade imensa que talvez não teria tido se continuasse a administrar o Teatro de Arena.⁵⁶¹

Em *Murro em ponta de faca* Boal nos convida a ver o sofrimento suportado pelos exilados políticos brasileiros.⁵⁶² A ação encenada nos faz pensar sobre essa condição. Alguns foram exilados ou se auto exilaram por defender um projeto de transformação da sociedade (Paulo, Barra e Foguinho). Outros por equívoco, como o caso do Doutor, ou de Marga, que não tinha “nada com isso”, mas “infelizmente” se casou com Doutor e por tabela tornou-se uma exilada.

A peça apresenta o exílio não somente como o cessar temporário da vida em seu país, quando sentimentos ruins são experimentados de forma intensa, mas também como uma ação circular sobre a qual parece impossível interferir. Assim, a experiência do exílio tratada pela peça possui um núcleo comum a todos personagens independentemente da posição ideológica e das motivações que antecederam o exílio. Barra e Marga, um politizado e outra “alienada”, sentem igualmente o peso e o horror de repetidamente apostar em dias melhores, fazer as malas, viajar, desfazer as malas, arrumar a casa, a vida. Apostar em dias melhores, fazer as malas mais uma vez, desfazê-las, reorganizar a vida de novo...

MARGA – Olha, se eu ficar aqui dentro mais de cinco minutos, eu não saio nunca mais! Estou cansada, farta, não aguento! Então vocês decidam duma boa vez onde é que vocês querem ficar! Mas onde decidir, está decidido! Eu fico! Não aguento mais pegar avião, mudar de casa, arrumar

⁵⁶⁰ JAPIASSU, Moacir. No palco, o papel do exilado político. *IstoÉ*, 9 ago. 1978, p. 41.

⁵⁶¹ BOAL, Augusto. Entrevista. GOLDFEDER, Miriam e GOLDFEDER, Sonia. Boal: “o exílio foi um tempo de trabalho”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1979.

⁵⁶² Sobre as experiências de exilados brasileiros ler depoimentos nas seguintes publicações: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa e RAMOS, Jovelino (coord.). *Memórias do exílio, Brasil 1964-19??* Vol. 1. São Paulo: Livramento, 1978; COSTA, Albertina de O. (ed.). *Memórias de mulheres do exílio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980; ROLLEMBERG, Denise. *Exílio*, op. cit.

casa, desarrumar casa, arrumar casa nova, desarrumar, avião, aeroporto, pensão, hotel, alfândega, revista, papéis, documentos, papéis, revista, alfândega, essa viagem tem que acabar, tem que ter um fim! Eu quero voltar pra casa, não me importa pra que casa, quero voltar, quero, quero! Quero uma casa que seja minha!⁵⁶³

Essa ação não tem um desfecho e sequer fica em aberto, ao contrário, é reiniciada incessantemente nos chamando a pensar em maneiras de fazê-la parar: “Depois de uma pausa, entram todos os outros atores que agora representam outros personagens noutra país, noutra época, noutras circunstâncias. Porém suas características são muito semelhantes.”⁵⁶⁴

3.1.2 A recepção de *Murro em ponta de faca* na imprensa

Murro em ponta de faca é um texto sobre exilados, mas não discute política, é pura emoção. Quando eu o li, fiquei emocionada. (...) De repente encontro um Boal vivo, sofrido, que fala sobre pessoas nada heroicas, muito parecidas com a gente, jogadas numa situação desumana — o exílio político. A peça é pura emoção.⁵⁶⁵

Dina Sfat

Os jornais e revistas publicadas no ano de 1978 a respeito da peça *Murro em ponta de faca*, foram lidos e interpretados como importantes fontes documentais para a compreensão da recepção crítica da peça. Verificar estas publicações, permitiu perceber as diferentes formas pelas quais jornalistas, críticos, diretores do espetáculo e o próprio dramaturgo vislumbraram, por meio da encenação de *Murro em ponta de faca*, possibilidades de intervir artisticamente na realidade sociopolítica do país naquele momento.

Numa primeira interpretação, os analistas vinculavam diretamente a encenação à defesa da anistia e da redemocratização do país. Deduz-se daí que a peça simbolizava tanto a volta de Boal, — senão física, mas materializada pela encenação —, quanto de todos os presos políticos exilados. Portanto, defender que Boal possa voltar ao seu país significava igualmente defender o direito de todos voltarem. Assim, articulava-se na encenação a defesa da anistia ampla e irrestrita, às lutas sociais pela retomada da democracia. Leon Hirszman entendia que a peça se tornara fundamental à luta daquele momento no qual eram disputados

⁵⁶³ BOAL, Augusto. *Murro em ponta de faca*, p. 245-246.

⁵⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 259.

⁵⁶⁵ SFAT, Dina apud GILBERTO, Antonio. *Dina Sfat: retratos de uma guerreira*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, p. 15.

diferentes projetos de anistia. Assim, a encenação era uma possibilidade de o país retratar-se diante de Augusto Boal por tê-lo expulsado, e juntamente com ele a sua arte.⁵⁶⁶ Essa avaliação ecoava em outros escritos. Ao final de um longo texto sobre a encenação de *Murro em ponta de faca*, Reali Jr., correspondente do *Jornal da Tarde*, em Paris, conjecturava: “Quem sabe *Murro em ponta de faca* marcará o início do processo de volta de um dos mais célebres exilados brasileiros”.⁵⁶⁷ Apesar do texto teatral não apontar qualquer solução para a situação vivida pelos seus personagens, uma vez que a ação recomeça ao final, nesse viés interpretativo a encenação teria uma função exemplar por meio da qual o seu público poderia ser advertido: — Vejam o que exílio político causou a essas pessoas! É preciso fazer parar essa ação desestruturante e reparar tal injustiça através da Anistia.

No segundo viés interpretativo, os analistas consideraram que o texto seria uma versão teatral da história de vida de Boal no exílio ou de outros intelectuais brasileiros exilados: “*Murro em ponta de faca* reedita, no palco, exatamente sua vida real.”⁵⁶⁸ Assim, viram a peça como uma descrição e retrato das condições do exilado cujas peripécias e desventuras vividas são demonstradas aos espectadores na forma de confissão.

Essa numerosa classe que foi varrida pelos ventos do pós-64 resolveu finalmente contar como se vive nesse arruma-desarruma-malas sem fim, nessa peregrinação pelo território nem sempre livre das embaixadas. As confissões estão marcadas para (...) a estreia da peça *Murro em ponta de faca*, de Augusto Boal. Pela primeira vez na história do teatro brasileiro, o exilado representa o seu papel.⁵⁶⁹

Diferente destes dois efeitos produzidos pela peça, quais sejam, perceber a relação entre teatro e a experiência social a partir da ideia de que o teatro oferece exemplos à vida ou de que o teatro pode ser igualado à própria vida, uma outra maneira de compreensão de *Murro* foi anunciada à época da encenação: a de que o teatro cria representações sobre a realidade. Portanto, uma terceira perspectiva orientava a recepção do espetáculo.

Ao perscrutar o caminho seguido pela direção de Paulo José, uma matéria publicada no dia da estreia do espetáculo destacava a condição de exilado do dramaturgo e o caráter de testemunho público da peça. Diferenciava-a das análises anteriores o fato de considerar a experiência do exílio apenas parte do material utilizado para a criação ficcional: “Boal transpõe para o palco o universo de todos os exilados, usando como matéria-prima,

⁵⁶⁶ Ver ALMEIDA, Sérgio Pinto de. Um recado do exílio transmitido com dor, op. cit.

⁵⁶⁷ REALI JR. Boal no exílio, um *Murro em ponta de faca*, como abertura do caminho de volta, op. cit.

⁵⁶⁸ SALEM, Helena. No palco, como na vida. *Isto É*, São Paulo, p. 64, 11 out. 1978.

⁵⁶⁹ JAPIASSU, Moacir. No palco, o papel do exilado político, op. cit.

naturalmente, as experiências vividas e sentidas (...).”⁵⁷⁰ Segundo essa visão, os personagens construídos pelo artista para “representar” “o mundo dos exilados” no palco é que foram prioritariamente analisados, porque nessa descrição não se quis confundir ou promover uma simplificada simbiose entre a ficção e a realidade, solapando as diferenças entre experiência e palco.

Gianfrancesco Guarnieri, em um pequeno texto, expôs de modo contundente a importância do teatro contestador com o qual Boal desafiava o poder institucionalizado. Destacou o trabalho que realizaram juntos no Teatro de Arena e a constante renovação por que passou o seu teatro. No que se refere à função conscientizadora e transformadora do teatro, Guarnieri destacou como *Murro em ponta de faca* participava e interferia no mundo formulando preocupações e denúncias. Para ele, a peça fazia “uma exposição exata e pungente da condição de exilado, do horror das perseguições, da promiscuidade dos refúgios, do andar em círculo daqueles a quem se nega pouso, pátria, raiz.”⁵⁷¹ Não passou despercebido para Guarnieri a maneira hábil pela qual Boal construiu suas personagens, conduzindo-as pelas situações dramáticas.

Esse nomadismo forçado, estes seres tangidos pelo ódio, perseguidos pelo horror, pela visão realmente dantesca de corpos violentados, mutilados. Seres perdidos no planeta, perplexos, caçados pelo simples fato de terem certa vez exposto suas ideias, ousado, reivindicado ou mesmo, em muitos casos, vítimas da mesquinhez de inimigos pessoais eventualmente guindados a postos de mando. Eles e suas malas. Eles com eles próprios numa andança que parece não ter fim, formando uma estranha comunidade de pessoas diferentes entre si.⁵⁷²

Ao ressaltar a importância da temática, inclusive da sua pertinência naquele momento “em que a consciência nacional brasileira clama por anistia ampla e irrestrita para presos e perseguidos políticos”⁵⁷³, Guarnieri identificou um elemento fundamental da peça: a construção temporal circular: “As passagens de tempo, de muito tempo, processadas durante um mesmo diálogo, sempre o mesmo diálogo, circular, são um exemplo do domínio que Boal conquistou de sua forma de expressão”.⁵⁷⁴ Para dar forma à condição terrível do exilado, para mostrar o desenraizamento, Boal pôs em cena uma ação circular sobre a qual Guarnieri sabiamente compreendeu e descreveu: o “andar em círculo”, o “tempo circular”, o “diálogo circular”.

⁵⁷⁰ O drama do exílio na peça de Augusto Boal. *Folha de S. Paulo*, op. cit.

⁵⁷¹ GUARNIERI, Gianfrancesco. Um grito de socorro, de amor e de alerta. In: BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal 1*, op. cit. p. 192.

⁵⁷² Idem.

⁵⁷³ Idem.

⁵⁷⁴ Idem, ibidem, p. 192-193.

Através de vários recursos, Boal levava o espectador a perceber a experiência do exilado e os sentimentos de imobilidade e impotência — o “andar em círculo” — pela presença do tapete redondo que circunscrevia o espaço no qual as personagens atuavam sem nunca sair durante todo o espetáculo; pela repetição de ações no “arruma-desarruma-malas sem fim”⁵⁷⁵; pela ausência de desfecho dramático — com um espetáculo que termina reiniciando a ação, em que atores representam outros exilados, “noutra época, noutras circunstâncias”⁵⁷⁶.

O “andar em círculo” dos exilados parecia mostrar sentimentos ainda vigentes na sociedade brasileira, resultado do arranjo provisório que era preciso dar à vida.

Yan Michalski constatava a presença de Boal no Brasil por meio da sua obra.

O que confere a *Murro em ponta de faca*, peça de Augusto Boal estreada em São Paulo, a condição de um acontecimento marcante não é tanto o calor humano, inteligência e força poética do texto, nem a hilaridade e a coerência da encenação — por mais rara e bem-vindas que tais qualidades sejam no atual teatro brasileiro. É o fato de trazer de volta a um palco do Brasil o nome, o pensamento e a paixão de Boal, excluídos do nosso convívio há longos anos. O mérito maior de Othon Bastos, Renato Borghi e seus companheiros não reside só em terem realizado um espetáculo de bela generosidade teatral. Reside também, e muito, em terem exposto à consciência da nação a evidência da irracionalidade de uma situação que, em nome de uma pressuposta periculosidade de quaisquer ideias eventualmente divergentes daquelas consagradas pelo esquema dominante, forçava ao exílio um dos nossos mais lúcidos, talentosos e amadurecidos criadores teatrais, enquanto o teatro brasileiro, por falta de número suficiente de cabeças pensantes do gabarito da de Boal, transformava-se num deserto de ideias. Agora, uma peça de Boal estreou, e certamente nada de ruim vai acontecer ao país por causa disto. Pelo contrário, alguns milhares de pessoas poderão dar-se conta de que o Brasil com Boal — ainda ausente em pessoa, mas afinal presente através de uma obra — é melhor, é mais rico, do que sem ele. Mas quanto tempo desperdiçado...⁵⁷⁷

A exposição da produção crítica sobre *Murro em ponta de faca* permitiu perceber o modo como Augusto Boal, um leitor e interlocutor atento e perspicaz, reagiu, dialogou e aproveitou o espaço aberto pela imprensa para mandar a sua mensagem, influir na recepção da peça e assim participar do debate sobre a anistia. Talvez Boal desejasse reaver perdas, voltar a trabalhar no Brasil. À imprensa, Boal dava notícias das agruras do exílio, das experiências de trabalho no exterior, das possibilidades de voltar, entre tantas outras. Mas, por que Boal, mesmo plenamente ciente das claras distinções entre a experiência e a teatralização do exílio transmite a impressão de equivalência nas declarações prestadas à imprensa?

⁵⁷⁵ JAPIASSU, Moacir. No palco, o papel do exilado político, op. cit.

⁵⁷⁶ BOAL, Augusto. *Murro em ponta de faca*, op. cit., p. 259.

⁵⁷⁷ MICHALSKI, Yan. “*Murro em ponta de faca*”: Boal, tão longe e tão presente, op. cit.

Boal dá a entender desde o início, do pedido de Fernando Peixoto à escrita propriamente da peça, que o propósito era testemunhar a condição do exilado: “Isso que vocês estão vendo, meus caros amigos, é a vida que nós estamos vivendo. É bom teatro mas não é teatro: é verdade, líquida e certa.”⁵⁷⁸ Boal esclarecia à imprensa que a obra não se tratava de uma experiência qualquer do exílio, mas pretendia ser uma descrição da sua própria experiência de exilado político e a dos seus contemporâneos, cujo conteúdo verdadeiro mostrava o que realmente havia acontecido e continuava a acontecer. Boal reafirmava a similitude entre a vida e a peça teatral: “*Murro em ponta de faca* é peça mais documental, não tem nada de exemplar. Conta uma coisa real, que acontece conosco que estamos fora, no exílio.”⁵⁷⁹

Influenciada pelos sentidos anunciados pelo criador, a imprensa destacou o modo como os personagens expuseram os sofrimentos cotidianos da vida no exílio resultando, então, em uma obra confessional: exilados, assim como Boal, narrando os seus sofrimentos.

Quando lhe perguntaram se o fato de ainda existir um “estado de exceção” não tornaria incompleta qualquer história do exílio, Boal contestou: “Quando o exílio terminar contaremos a história da volta. Poderei mesmo escrever uma peça: A Volta. O reencontro dos exilados com sua própria cultura, os problemas, as transformações ocorridas nesse período”.⁵⁸⁰ De certa forma, Boal trazia para a discussão pública a função testemunhal da sua dramaturgia relembando *Torquemada*, peça escrita bem antes de *Murro*, em 1971.

É a história da minha prisão no Brasil, o que aconteceu, como era a vida na cadeia. Mas eu procurava equacionar a situação dentro de um quadro político, social e econômico bem definido e bem visível.

(...)

Como já falei, ela conta a vida na prisão. Fui preso de fevereiro de 1971 até maio, sob pretexto de que artigos meus eram publicados fora do Brasil contendo ofensas aos governos da época. Fizeram-me acusações absolutamente banais, coma a de que eu tinha sido portador de um artigo publicado no *Temps Modernes* contra o governo brasileiro. Incrível, uma acusação que me foi feita em pleno tribunal, com juízes e tudo. Eu respondi que não tinha sido portador, não porque não estivesse de acordo com o artigo, mas porque eu não era imbecil. Ora, para enviar um artigo ao *Temps Modernes* eu não iria até a França, usava o correio mesmo. Ridículo. Pois em *Torquemada* eu conto toda a história da minha prisão. Conto como foi o meu interrogatório. Por exemplo, quando eu estava pendurado no pau-de-arara, o torturador insistia em dizer que eu tinha de confessar. Eu já estava quase inconsciente, mas perguntei o que eu deveria confessar. Lá pelas tantas ele respondeu que eu deveria confessar que difamava o governo. Indaguei então como eu difamava o governo. Ao que o torturador respondeu: “Você difama quando vai ao exterior e diz que existe tortura no Brasil”. Ora,

⁵⁷⁸ BOAL, Augusto. *Murro em ponta de faca*, op. cit., p. 196.

⁵⁷⁹ BOAL, Augusto. Entrevista. In: SALEM, Helena. *No palco, como na vida*, op. cit.

⁵⁸⁰ REALI JR. Boal no exílio, um *Murro em ponta de faca*, como abertura do caminho de volta, op. cit.

eu estava pendurado no pau-de-arara, era incrível. E não pude deixar de achar graça. Foi aí que ele deu uma descarga elétrica mais violenta, porque considerou falta de respeito eu estar rindo, e perguntou do que eu ria. “Rio”, disse eu, “porque vocês reclamam que eu digo que no Brasil tem tortura, e vocês estão me torturando. Ora, é a prova de que no Brasil tem tortura”. O cara parou, pensou um pouco, e respondeu: “É verdade que a gente tá te torturando. Mas, veja bem, nós estamos te torturando com todo o respeito”. Eu fiquei alucinado, como é que se tortura com respeito? O cara explicou: “Estamos te torturando, mas não estamos acendendo cigarro no seu corpo, não estamos jogando água dentro de seu nariz, nem estamos te dando pontapés na cabeça”. Quer dizer, então, que havia a “tortura sem respeito” para as pessoas em geral.⁵⁸¹

Na peça *Murro em ponta de faca*, Boal contava não só uma experiência particular, mas uma experiência compartilhada com toda uma geração de exilados: “E eu queria contar mesmo. Não só as minhas, nem principalmente as minhas, mas as andanças de muita gente muito maravilhosa (cada qual no seu feitio) que eu andei encontrando e desencontrando”.⁵⁸² Os significados incluíam obviamente o seu papel testemunhal. E, mesmo que a intenção não fosse apresentar um exemplo a seguir, com a encenação e as declarações feitas à imprensa, Boal atingia grande êxito ao fazer-se ouvir com mais amplitude.

Então penso que não podemos ver em separado o espetáculo e a promoção do espetáculo veiculada pela imprensa por meio dos depoimentos de Leon Hirszman, Paulo José e principalmente os de Augusto Boal, pois estes em muito contribuíram para a construção dos significados da peça. Havia um apelo para que a recepção do espetáculo não ficasse restrita somente aos sentidos lançados pela própria peça, mas que se orientasse também pelas opiniões e ideias expressas pelos seus criadores, a respeito do importante papel do espetáculo naquele contexto da luta pela Anistia. Assim, diferentemente da avaliação de Dina Sfat sobre *Murro* ser uma peça que “não discute política”, penso que os criadores construíram juntamente com os jornalistas e a crítica teatral especializadas interpretações e intervenções políticas concretas, como foi possível perceber pela análise da imprensa como evidência histórica.

⁵⁸¹ BOAL, Augusto. Entrevista. SALEM, Helena. No palco, como na vida, op. cit., p. 64.

⁵⁸² BOAL, Augusto. Eu quero cantar ióiku. In: *Teatro de Augusto Boal 1*, op. cit., p. 196.

3.2 Notícias do Teatro do Oprimido: o CEDITADE no Brasil (1979-1980)

Boal era el jÓker, el comodín, rol que creó para sí y de esa manera situarse estratégicamente entre actores y espectadores, en el límite entre el teatro y la vida.⁵⁸³

Rosa Luisa Márquez

Do exílio, Boal acompanhava os acontecimentos políticos no Brasil e o processo da reabertura. Em janeiro de 1979, ao ser perguntado sobre um possível retorno ao seu país, Boal respondeu:

Não tenho planos imediatos de volta. E isso por duas razões. A primeira delas: estou trabalhando muito na Europa (...). A segunda razão: não houve ainda a meu ver uma abertura política. As pequenas melhorias são extremamente “lentas” e tão pouco “graduais” que nem dá para medi-las pelas atuais escalas de gradação. Os policiais que hoje aguardam os exilados nos aeroportos para interrogá-los são os mesmos que antes torturavam. Os que cometeram crimes contra o povo ainda estão no poder.⁵⁸⁴

Boal desconfiava da corporação militar que o acusara de “esquerdista” e “subversivo” — uma ameaça à segurança nacional. Avaliava que para um ex-presos político ainda não havia qualquer garantia no Brasil.⁵⁸⁵ Apesar da extinção do AI-5, em 1º de janeiro de 1979, os acenos dos militares não lhe inspiravam segurança. Em nova entrevista, em agosto de 1979, Boal mantinha suas suspeitas em relação ao governo ditatorial:

Eu não acredito demais nesta abertura não, não me inspira confiança. Todos os órgãos repressivos e os agentes repressores continuam nos seus lugares, o aparelho repressivo está intacto, não foi modificado, pode voltar a funcionar a qualquer instante. E isto me faz duvidar das boas intenções declaradas. O que está acontecendo é uma abertura tão pequena, uma anistia tão restrita, tão decepcionante, tão envergonhante, que faz a gente duvidar da sinceridade das pessoas.

(...)

A minha impressão é que esta abertura não abriu coisa nenhuma, continuam peças proibidas.

(...)

⁵⁸³ MÁRQUEZ, Rosa Luisa. Depoimento. In: ZAPATA, Miguel Rubio. *Rosa Luisa Márquez, memorias de una teatrera del Caribe*. Puerto Rico: Ediciones Cuicaloca, 2020, p. 209. Disponível em: <<https://www.teatropublicopr.org/libro-rosaluisamarquez>>. Acesso em: 11 dez. 2020.

⁵⁸⁴ BOAL, Augusto. Entrevista. NATALI, J. B. Ainda não é hora de voltar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1979.

⁵⁸⁵ Boal declarou em sua autobiografia que, ao receber em 1998 do governo as informações do serviço secreto da ditadura a seu respeito, descobriu que o regime o considerou oficialmente banido e não simplesmente exilado. Cf. BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 282.

Abertura é o povo opinando, é a democracia, não esta coisa gradual. O que existe é democracia ou ditadura. E no Brasil continuamos sob a ditadura.⁵⁸⁶

Com a iminência da aprovação da Lei da Anistia⁵⁸⁷, alguns exilados começavam a regressar ao Brasil. A imprensa acompanhava tudo isso com grande expectativa, inclusive anunciavam que Boal devia retornar em breve. Inúmeras matérias foram publicadas durante os meses que antecederam a sua chegada no Brasil, entre julho e novembro de 1979. Os jornalistas e críticos teatrais procuravam contar aos brasileiros o que pensava e realizava o nosso teatrólogo na Europa. Pode-se afirmar que os jornais impressos deram ampla cobertura para Augusto Boal. A sua volta ao Brasil — não apenas a real, para rever familiares, amigos e realizar atividades profissionais, mas também a volta imaginada, sobre a qual se projetava uma determinada imagem do exilado, quase heroica — ocupou um papel importante no conjunto das estratégias dos jornalistas pela defesa da anistia e da abertura política. Boal não foi tratado como um torturado-exilado-derrotado pela ação dos militares, mas como um teatrólogo reconhecido por seu trabalho em toda a Europa. Mas, o tom das matérias da grande mídia também deixava transparecer a perspectiva vencedora da abertura política, cujo projeto consistia em celebrar a volta e olhar para o futuro, sem revolver o passado.

No ano de 1978, Boal ainda estava em Portugal quando começou a excursionar pela Europa para ministrar cursos teatrais. Sua atividade principal naquele momento não era a de dramaturgo ou de diretor de um grupo teatral. Para essa atividade, Boal mobilizava o vasto repertório que havia adquirido durante sua carreira como diretor do Teatro de Arena. No exílio, os trabalhos apesar de mais esparsos e menos convencionais, tinham lhe possibilitado outras experiências, sobretudo o contato com o teatro político e popular latino-americano, que acrescentou outras habilidades ao seu ofício.

Dos seus processos de trabalho depreendiam uma enorme habilidade de organizar conhecimentos teatrais, adaptar autores e fazer da sua atividade criativa um meio de viver e de lutar. As inúmeras ferramentas inventadas na labuta diária do fazer teatral passaram a compor um conjunto de saberes possíveis de serem transmitidos: exercícios, jogos, técnicas de interpretação, metodologia de criação dramatúrgica a partir de notícias de jornal, técnicas de “teatro invisível”, técnicas de produção coletiva de dramaturgia e encenação (a “dramaturgia

⁵⁸⁶ BOAL, Augusto. Entrevista. GOLDFEDER, Miriam e GOLDFEDER, Sonia. Boal: “o exílio foi um tempo de trabalho”, op. cit.

⁵⁸⁷ A Lei da Anistia, promulgada em 28 de agosto de 1979, havia abalado definitivamente o regime militar, sendo considerado pelo historiador Carlos Fico um marco mais importante para o fim da ditadura militar do que a posse do presidente Sarney, em 15 de março de 1985. Cf. FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, jul. 2004.

simultânea”), técnicas de debate com o público e de intervenção direta na cena para propor soluções de problemas (o “teatro foro”), entre outros. Boal passou a oferecer uma formação teatral em cursos de curta duração (algumas semanas ou alguns meses), planejados não exclusivamente para profissionais do teatro, mas para quaisquer grupos interessados em aprender a linguagem teatral. O trabalho que estava desenvolvendo, dizia Boal, “diz respeito muito mais à técnica de teatro. Ou melhor, ao uso das técnicas do *Teatro do Oprimido* em setores que não são de teatro.”⁵⁸⁸

Em 1977, Emile Copfermann, o editor das Edições Maspéro, editora que tinha orientação claramente de esquerda, publicou o livro *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal.⁵⁸⁹ Bernard Dort havia convidado Boal para ocupar uma cadeira na Sorbone-Nouvelle, Paris III. A repercussão das suas ideias, o contato com intelectuais e artistas de esquerda europeus e as novas amizades lhe abriram as portas para várias possibilidades de trabalho. Boal planejava mudar-se para França e criar com Copferman um centro teatral, referido inicialmente como Centro Dramático de Dinamização:

Esse centro vai ter um setor de pedagogia, que vai desenvolver estágios como esse, de Bollene, em várias cidades da França, Grenoble, Aix-em-Provence, Marseille, Lylle, além de Paris. Terá também um setor de psicologia, pois existem psicólogos interessados em aplicar essas técnicas de forma terapêutica, e finalmente um setor de atores, para trabalhar com atores.⁵⁹⁰

Um trabalho o levava a outro. Em Estocolmo (Suécia), Boal trabalhou com o Dramatiska Institute ensinando técnicas teatrais. Lá conheceu o diretor do Festival de Skeppsholm, e neste festival trabalhou tanto com o público quanto com atores. Em Bruxelas (Bélgica) e em Florença (Itália) ensinou as técnicas do teatro-invisível a um grupo de atores. Os professores de Bollene (no sul da França), adeptos da pedagogia Freinet — movimento francês de renovação pedagógica inspirado nas ideias de Celestin Freinet — interessaram-se pela utilização da linguagem teatral dentro das escolas. Para esse grupo, disse Boal: “[ministrei] um estágio de uma semana — com 40 professores acampados com suas famílias nos jardins de um liceu — em que trabalhamos juntos. Quando esses 40 voltaram para suas cidades, divulgaram a experiência. E os convites continuaram a chover”.⁵⁹¹

Em 1979, já estabelecido em Paris com a família, Boal atuava como *maître de conférences* da Sorbone, ministrando dois seminários por semana: um curso teórico às

⁵⁸⁸ BOAL, Augusto. Entrevista. SALEM, Helena. No palco, como na vida, op. cit., p. 64.

⁵⁸⁹ Entre os anos de 1977 e 1978 o livro *Teatro do Oprimido* foi lançado em Portugal, EUA e Itália. Em 1979, na Inglaterra e Suécia.

⁵⁹⁰ BOAL, Augusto. Entrevista. SALEM, Helena. No palco, como na vida, op. cit., p. 64.

⁵⁹¹ NATALI, J. B. Ainda não é hora de voltar, op. cit.

segundas-feiras e um curso prático aos sábados. Além disso, estava trabalhando com quatorze atores com os quais pretendia criar o “Centro”.

Nosso projeto é o de criar um Centro, pelo qual a gente ensinará as técnicas aos que estão por enquanto de fora, com elas aprendendo alguma coisa. Essas pessoas, por sua vez, ensinarão a outras e assim por diante. Essas 14 pessoas estão num estágio comigo desde outubro. O estágio deve acabar esse mês. Estamos realizando todas as técnicas do Teatro do Oprimido e tentando saber como aplica-las à França.⁵⁹²

Mas, ao ser inquirido sobre um retorno definitivo ao Brasil, Boal procurou explicar quais eram os obstáculos naquele momento. Ele se preocupava com o fato de não poder fazer no Brasil o que fazia na Europa: “Eu sabia que não poderia voltar inteiro com o meu trabalho: seria uma volta pela metade”.⁵⁹³ Boal experimentava na França uma curiosa situação e dela não lhe convinha abrir mão. Tinha conseguido algum reconhecimento e condições concretas de trabalho: um centro de atividades teatrais em Paris, cujo espaço agregava pessoas com atuações variadas para estudo e pesquisa de novas formas teatrais, principalmente para promover a divulgação do “método Boal”; uma atividade prestigiada na França, a de *maître de conférences* em uma universidade; além de muitos convites para ministrar seus cursos.

Ainda em 1979, Augusto Boal organizou um importante evento teatral na capital francesa, a Quinzena do Teatro do Oprimido, realizado entre os dias 5 e 18 de novembro, no Théâtre Presente, localizado na Porta de Pantin, no subúrbio de Paris. Sem grandes promoções publicitárias, a casa permaneceu cheia, havia em média 250 pessoas em cada espetáculo.⁵⁹⁴ Nos dois primeiros dias da Quinzena houve cursos de iniciação de novos estagiários, para os quais não se abriu ao público.

As sequências de teatro-fórum foram apresentadas nos dois finais de semana, por alguns dos grupos que já haviam participado do estágio com Boal, o “tradicional grupo alemão de Munique” e o “circense e musical grupo de feministas italianas”.⁵⁹⁵ Os grupos mostravam algumas cenas inspiradas por temas relativos à mulher e ao aborto, sobre desemprego, ensino popular e casamento misto. Os espetáculos dedicados ao ensino contaram com a participação dos professores de Bollene, de francês e matemática.⁵⁹⁶ A peça *Murro em ponta de faca* também foi encenada lá, por seis dias, e no dia 12 aconteceu a *soirée*

⁵⁹² NATALI, J. B. Ainda não é hora de voltar, op. cit.

⁵⁹³ PARANAGUÁ, Paulo Antônio. Augusto Boal, de volta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1979.

⁵⁹⁴ NATALI, J. B. Boal volta do exílio, mas só fica 15 dias, op. cit.

⁵⁹⁵ Idem.

⁵⁹⁶ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Antes do Brasil, a conquista da Europa. Teatro do Oprimido. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1979. Caderno B.

internacional, o confronto de diferentes práticas do método Boal utilizadas na Bélgica, Itália, Alemanha Federal, Suécia e França.

Durante esses dias, Boal pôde apresentar à sociedade francesa as formas do Teatro do Oprimido. Dois correspondentes brasileiros noticiaram a repercussão do evento: Boal havia conseguido despertar um interesse inabitual dos europeus sobre seu trabalho. Segundo o jornalista João Batista Natali, Boal “virou personalidade do meio artístico francês”⁵⁹⁷ e as suas ideias teatrais tiveram uma grande receptividade: “esse conjunto de técnicas que permite fazer teatro fora dos teatros é hoje assunto na moda na imprensa francesa e objeto de destacados registros junto à crítica tradicional”.⁵⁹⁸ Boal conquistara a Europa, afirmava o jornalista Paulo Antonio Paranaguá. O Teatro do Oprimido atraía a atenção e o interesse não apenas do meio teatral pelos estágios, mas de “setores preocupados em transformar as relações pedagógicas”.⁵⁹⁹ Os estagiários interessados eram geralmente ligados ao teatro, ao ensino e à animação cultural.⁶⁰⁰

Boal finalmente inaugurou o seu Centro com outras 12 pessoas, atores e não-atores, nomeado agora como Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression (Méthodes Boal). O CEDIDATE (Centro de Estudo e de Difusão das Técnicas Ativas de Expressão) organizava dois tipos de estágios (cursos teóricos e práticos), um de informação do seu método, e outro mais específico, no qual se aprofundava em cada técnica. Depois, os estagiários replicavam o treinamento que haviam recebido, tornando-se “novos propagadores do método Boal”⁶⁰¹, como também atesta esta outra notícia: “Semana que vem, será realizado em Créteil, arredores de Paris, cinco estágios com professores da região. Para lá foram 10 dos 12 que trabalham no Centro com Boal (dois para cada estágio)”.⁶⁰² Tal organização e metodologia tinham desdobramentos tanto no desenvolvimento da atividade teatral quanto na sobrevivência financeira de Boal e de seus colaboradores: “É com esse trabalho que Boal e os outros sobrevivem, 10% do arrecadado ficando para a manutenção do Centro. Nestes estágios em Créteil, os professores pagam parcelas mínimas (cobra-se de acordo com os salários) e o Sindicato dos Professores arca com a parcela maior”.⁶⁰³

Uma semana antes da chegada de Boal ao Brasil, O jornalista correspondente do *Jornal do Brasil* em Paris, Paulo Antônio Paranaguá, anunciava: “Augusto Boal volta ao

⁵⁹⁷ NATALI, J. B. Boal volta do exílio, mas só fica 15 dias, op. cit.

⁵⁹⁸ Idem.

⁵⁹⁹ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Antes do Brasil, a conquista da Europa, op. cit.

⁶⁰⁰ Idem.

⁶⁰¹ Idem.

⁶⁰² CABALLERO, Mara. Boal. O teatro do oprimido chega do exílio, op. cit.

⁶⁰³ Idem.

Brasil no sábado, dia 24, pela primeira vez depois de oito anos de exílio”.⁶⁰⁴ Nessa reportagem, informa que Boal iria ministrar “estágios”, com demonstração dos “métodos do Teatro do Oprimido, no Rio de Janeiro e em São Paulo”.⁶⁰⁵ Dizia, ainda, que apesar da sua permanência breve, de apenas 15 dias, Boal “aproveitará a estada para analisar as possibilidades de trabalho no país”.⁶⁰⁶

No dia 24 de novembro de 1979, Augusto Boal desembarcou no Brasil, no Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro – Galeão, após oito anos de exílio, e lá esperavam por ele, além de familiares e outros amigos, Chico Buarque, Paulo José, Dina Sfat, Ruy Guerra, Beth Mendes, Fernando Peixoto, Tessy Calado e Ian Michalski.⁶⁰⁷ Foi a primeira vez que veio ao Brasil desde a sua saída em 1971 para o exílio involuntário, quando foi preso e obrigado a abandonar as suas atividades teatrais no Brasil.

Nos dias que passou no Brasil, Boal divulgou as técnicas e métodos do Teatro do Oprimido em estágios com atores, diretores e estudantes de arte dramática, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ministrou seu curso no Rio de Janeiro na programação do ciclo “Ateliê Prático de Teatro”, no Teatro Cacilda Becker. Vários diretores já haviam participado do ciclo, como Antunes Filho, José Celso Martinez Correa e Amir Haddad.⁶⁰⁸ Em São Paulo, as atividades de Boal integraram o ciclo “Métodos de Trabalho no Teatro Brasileiro de Hoje”, e aconteceram no Teatro Ruth Escobar com grupo de 40 participantes e 20 ouvintes, selecionados entre 400 que se inscreveram.⁶⁰⁹ Boal ainda proferiu uma palestra sobre o Teatro do Oprimido, no Teatro Ruth Escobar, que foi assistida por cerca de 250 pessoas.

Boal também foi homenageado e assistiu à estreia de *Bumba, meu queixada*⁶¹⁰, do grupo de teatro popular União e Olho Vivo, no Teatro Núcleo e Expressão de Osasco, onde havia quase mil pessoas:

Boal chegou à europeia, às 9 horas da noite em ponto, como estava previsto, e menos de meia hora depois estava no palco para receber as homenagens do Teatro União e Olho Vivo, da Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo, do Sindicato de Metalúrgicos de Osasco, atores de teatro e

⁶⁰⁴ PARANAGUÁ, Paulo Antônio. Augusto Boal, de volta, op. cit.

⁶⁰⁵ Idem.

⁶⁰⁶ Idem.

⁶⁰⁷ Boal informou esses nomes na sua autobiografia: *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 325.

⁶⁰⁸ As instituições envolvidas com a vinda de Boal, como convite, patrocínio e organização dos eventos foram o Sindicato dos Artistas do Rio de Janeiro a Associação Carioca dos Críticos Teatrais, a Associação Paulista de Críticos de Artes e o Serviço Nacional de Teatro. Cf. Augusto Boal, uma visita no fim do mês. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1979.

⁶⁰⁹ MAGALDI, Sábado. Boal vem mostrar o teatro que ele ensina na Sorbonne. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1979.

⁶¹⁰ Sobre a peça, ver: SILVA, Roberta Paula Gomes. *Da encenação à publicação: o processo criativo de Bumba, meu queixada* do grupo Teatro União e Olho Vivo. 2010. 181 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2010.

televisão, políticos e trabalhadores das fábricas de Osasco que, avisados por cartazes, faixas e votantes, foram ver “o homem de teatro obrigado a afastar-se de seu povo por ter justamente suas vistas voltadas para a cultura popular”. Estavam lá, entre os mais conhecidos, os atores Renato Consorte, Carlos Zara, Eva Vilma e Luiza Barreto Leite, o diretor Zé Celso Martinez Correa, o deputado Fernando Moraes, o crítico Yan Michalsky, do Rio e a cantora Marília Medalha.⁶¹¹

Em 1980, Boal retornou ao Brasil para mais uma temporada no Brasil, de 30 dias. Mas, “desta vez”, escreveu Yan Michalski, “nada de faixas, nada de fã-clube, nada de figuras ilustres de artistas de tevê e de teatro, nada de Comitê de Anistia.” Boal veio para dar continuidade à “Oficina de Trabalho Teatral”. Na primeira temporada, havia mostrado exercícios e realizado seminários práticos e laboratórios, durante os quais procurou mostrar e desenvolver com as pessoas selecionadas as técnicas do Teatro do Oprimido. Na segunda, deu continuidade à oficina com as pessoas do ano anterior. Então, após essa formação os participantes poderiam divulgar o trabalho do teatrólogo através de cursos. Além da oficina, Boal fez apresentações de teatro-fórum com o seu grupo, do Centro de Estudo e de Difusão das Técnicas Ativas de Expressão – CEDITADE, encenando dois textos seus, *Como de costume* e *Aniversário de mãe*, no Teatro Experimental Cacilda Becker, no Rio de Janeiro e no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. O grupo apresentou-se ainda em Brasília, Recife e Salvador.

3.2.1 Recepção crítica do Teatro do Oprimido no Brasil

Desde 1978, a imprensa brasileira vinha cobrindo as atividades de divulgação do Teatro do Oprimido no Brasil, acompanhando com interesse o trabalho realizado por Boal nos Estados Unidos e na Europa. São várias as matérias publicadas, em boa parte preocupadas em explicar a novidade que Boal trazia, um novo tipo de teatro que questionava a posição do espectador, que rompia a divisão entre palco e plateia e não apresenta um desfecho do conflito dramático ao público. Os jornalistas e críticos buscavam mostrar as convenções do TO e as suas diferenças em relação ao teatro das salas de teatro.

Os textos da crítica teatral selecionados e apresentados a seguir referem-se à participação de Boal no Encontro do Teatro das Américas, em julho de 1979, nos Estados Unidos, e a primeira oficina de TO realizada no Brasil, em 1979, e sua continuação, em 1980,

⁶¹¹ PUCCI, Claudio. A primeira noite de Boal em São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 nov. 1979.

quando Boal veio com a sua trupe de Paris e montaram duas peças de teatro-fórum, com textos de Boal, *O aniversário da mãe* e *Como de costume*.

Yan Michalski escreveu um longo texto publicado no *Jornal do Brasil* em julho de 1979, para cobrir a participação de Boal no Encontro do Teatro das Américas ocorrido em Nova Iorque, no Connecticut College. O crítico informou ao leitor sobre o grande sucesso do método Boal no exterior. Que havia fundado um Centro em Paris, para o estudo e aplicação do método, e sido contratado como professor na Sorbonne. Michalski definiu o método teatral apresentado por Boal como um “processo de educação” com uso de técnicas teatrais que, sem deixarem de ser teatro, devem ser praticadas também pelo “indivíduo não especializado”, de forma que ele saia da posição passiva do espectador para assumir a “função ativa de agente”.⁶¹²

A respeito da demonstração das técnicas que assistiu, Michalski achou a presença de Boal marcante, principalmente ao realizar os “lindos exercícios preparatórios”. Elogiou a enorme capacidade comunicativa de Boal, “hoje um autêntico animador, mais descontraído, vibrante e irradiando mais energia vital do que o autor, diretor e teórico de teatro que deixou o Brasil em 1971”. Michalski descreveu de forma didática e sucinta as duas técnicas que compõem o método — “o teatro-foro” e o “teatro invisível”, e assinalou na forma de uma questão o que considerou ser uma mudança fundamental em relação ao teatro que Boal desenvolvia antes: “Dedicando-se tão intensamente a um processo que pertence muito mais ao campo da educação — a ponto de ser progressivamente adotado pelo sistema educacional francês — do que teatro propriamente dito, será que Boal se considera hoje basicamente um pedagogo, ou ainda um homem de teatro?” Ao que Boal respondeu-lhe: “Mas é claro que o teatro pode ser feito até mesmo no teatro, até mesmo com atores, até mesmo por um profissional de teatro como eu; e que quero, portanto, continuar escrevendo e dirigindo”.⁶¹³

Sábato Magaldi começou seu texto informando que Boal iniciaria naquele dia, 3 de dezembro de 1979, “seus laboratórios”, o mesmo tipo de atividade que vinha realizando por toda a Europa. A seu ver, a “ação pessoal” de Boal, as “versões contínuas de seus livros em várias línguas”, a criação de um Centro, a atuação na Sorbonne e os convites de trabalho, fizeram parte de um “trabalho cultural”, que o projetou internacionalmente como “um dos mais ativos e bem-sucedidos teóricos e práticos do teatro contemporâneo”.⁶¹⁴

⁶¹² MICHALSKI, Yan. Augusto Boal no Encontro das Américas. Educador ou homem de teatro? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 1979. Caderno B, p. 2.

⁶¹³ MICHALSKI, Yan. Augusto Boal no Encontro das Américas. Educador ou homem de teatro?, op. cit.

⁶¹⁴ MAGALDI, Sábato. Boal vem mostrar o teatro que ele ensina na Sorbonne, op. cit.

O crítico refez resumidamente a trajetória de Boal até ali — a produção dramaturgica e as encenações realizadas no Teatro de Arena, bem como os trabalhos posteriores, de teatro popular no Peru e toda sua produção teórica — lembrando-se de que “a inquietude artística levou Boal a não se fixar numa conquista”, e de que ele “não se importa com as aparentes contradições de suas teorias e prossegue em seu caminho, o que é fundamental para a força de um inovador”. Depois Magaldi destacou algumas das novas ideias teatrais de Boal, a de contrapor-se ao “elitismo do teatro” pelo ensino das suas regras e, assim, torná-lo popular, como no futebol onde todos dominam os códigos, e a de promover o espectador a protagonista da ação dramática colaborando para a sua ação ativa também fora do palco. Magaldi falou que Boal não vê contradição entre as suas práticas atuais e o “teatro tradicional”, pois se a “peça normal” estimular a “observação crítica”, a postura do espectador não será passiva. Todavia, o crítico lamentou que as pesquisas teatrais de Boal lhe tirassem o tempo da escrita dramaturgica. Por fim, concluiu seu texto questionando a situação do “espectador compulsório”, no caso do teatro-invisível, e a forma de organização do grupo — “o teatro como amadorismo” —; se essa estrutura seria capaz de garantir a sua manutenção.⁶¹⁵

Yan Michalski fez também a cobertura da segunda temporada de Boal, agora com seu grupo do Ceditade, na cidade do Rio de Janeiro, em julho de 1980. Acompanhou a trupe no desembarque no aeroporto, entrevistou Boal e anunciou as atividades teatrais que estavam programadas. Agora, seria tudo diferente, avaliou o crítico, de quando Boal voltou do exílio pela primeira vez. Supunha que seria uma experiência diferente para o público teatral e também para o próprio grupo do Centro, pois os espetáculos do teatro-fórum seriam apresentados numa sessão de teatro, aberta ao público em geral, como é habitual no teatro. E isso gerava algumas expectativas, observou Michalski, pois, geralmente, “esse tipo de trabalho é realizado com grupos de pessoas previamente inscritas, mais ou menos homogêneos em função de profissão, nível social etc., e que comparecem para se familiarizar com um determinado processo de treinamento, e não para assistir a um espetáculo.”⁶¹⁶

O crítico questionou se não haveria uma contradição ao apresentar um espetáculo de teatro-fórum. Ou a sessão de teatro-fórum não seria um espetáculo? E as pessoas que comparecessem à sessão não seriam espectadores? Então, Michalski explicitou ao leitor do seu texto o principal fundamento desta proposta teatral: os participantes devem atuar ativamente e nunca se comportarem como espectadores. Em seguida, o crítico reproduziu parte da explicação dada por Boal durante a entrevista na qual descreveu quais seriam as

⁶¹⁵ MAGALDI, Sábado. Boal vem mostrar o teatro que ele ensina na Sorbonne, op. cit.

⁶¹⁶ MICHALSKI, Yan. “É proibida a entrada de espectadores!”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1980.

“sucessivas fases da sessão”: explicação sobre o que é o TO; realização de “exercícios bem simples”; realização de jogos; a entrada do elenco em ação com o teatro-imagem; realização do teatro-fórum — “a parte central do programa” —, na qual o elenco apresenta a peça-antimodelo; e, por fim, a reapresentação da peça, durante a qual o curinga estimularia a interferência dos presentes, para interromperem o andamento da ação, assumirem o lugar de um dos atores e apresentarem atuações alternativas. O teatrólogo explicou a Michalski o que acontece nesse momento:

O elenco representa uma pequena peça, articulada em torno de uma determinada ideia de repressão. (...) A seguir, a peça começa a ser representada de novo, mas os espectadores são convidados a interromper a ação, gritando *stop!*; assumir o lugar de um determinado ator; e conduzir a ação para um rumo diferente do que ela assumira na primeira passagem, visando sempre a propor soluções que possam significar uma saída do impasse opressivo.⁶¹⁷

A respeito da interação do grupo com o público brasileiro, posto que os atores eram franceses e apresentariam uma peça-antimodelo em francês, Boal estava confiante que isso não seria um problema, e informou que a encenação contaria “com a ajuda de dois coringas bilíngues”, o próprio Boal e o jornalista alemão Henry Thorau, integrante do grupo.⁶¹⁸

Edelcio Mostaço, no ensaio escrito em 1980 intitulado “Opressão: o mito oculto do teatro do oprimido”⁶¹⁹, avaliou o teatro do oprimido como um teatro autoritário e lhe fez uma série de objeções. As demonstrações do teatro-fórum feitas por Augusto Boal no Brasil (a primeira etapa em 1979 e a segunda em 1980) são o ponto de partida para as suas análises. Os espetáculos, os livros de Boal *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, publicado em 1974, e *Stop: c'est magique!*, em 1980, integram as referências principais das suas reflexões.

Mostaço inicia seu texto desqualificando a leitura que Boal fez da *Arte poética*, de Aristóteles. Segundo o crítico, Boal havia feito uma “interpretação política” do texto. Afirmou que “a fórmula ‘sistema trágico-coercitivo de Aristóteles’”, a que chegou Boal ao analisar a “relação empática entre ator e público”, expressa sua “visão ideológica vinculada a um programa estreito”. Logo, para o crítico, tais reflexões, descontextualizadas e politizadas acerca da *Arte poética*, não passavam de um “discurso” dogmático.⁶²⁰

⁶¹⁷ BOAL, Augusto apud MICHALSKI, Yan. “É proibida a entrada de espectadores!”, op. cit.

⁶¹⁸ MICHALSKI, Yan. “É proibida a entrada de espectadores!”, op. cit.

⁶¹⁹ MOSTAÇO, Edelcio. Opressão: o mito oculto do teatro do oprimido. In: *O espetáculo autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta, p. 67-75, 1983. Este texto foi publicado pela primeira vez no Caderno de Programas e Leituras do *Jornal da Tarde*, em 25/10/1980.

⁶²⁰ Idem, *ibidem*, p. 68.

Sobre a encenação do teatro-fórum, Mostaço analisou que ao apresentar uma situação dramática de opressão “estereotipada”, transformava o antimodelo “numa forma evangelizadora”. Considerando o seu ideal sobre a arte do ator, a proposta para que os participantes/espectadores entrassem em cena lhe pareceu “absurda”. O que para ele, significava que Boal sustentava uma fraude “gritante”, pois o que Boal apresentava como “técnica” era na verdade “o exercício de um jogo de caráter programático-ideológico”.⁶²¹

Em relação ao ator e à formação do ator do TO, Mostaço fez duras críticas às formas de transmissão do conhecimento para que os seus aprendizes se tornassem “especialistas desespecializados”.⁶²² Afirmou que Boal havia substituído a “arte do ator privilegiada em todo teatro contemporâneo como uma árdua tradução de conteúdos artísticos precisos (...) por um *jeitinho*, tipicamente brasileiro, de se safar de uma situação aos trancos e barrancos.”⁶²³ No seu entender, o trabalho do ator requer uma formação sólida, composta não somente pelo “aprendizado técnico (...) através de uma prática metódica”, mais também pela “aptidão” e “expressividade inata ou adquirida”. O crítico considerou que os processos de formação do TO, na forma de “estágios apressados”, são pretextos para a transmissão de “uma ideologia, um *para quê* e não um *como*”.⁶²⁴

Edelcio Mostaço ao interpretar as práticas do TO o fez a partir do pressuposto de que Boal “camuflou” a “forma aristotélica”, a qual o próprio teatrólogo descreveu como “um sistema” “coercitivo”. Também afirmou que com o TO “Boal deixou, na prática, de fazer teatro para fazer diretamente política”, movido por uma visão ideológica “autoritária” e “centralizadora”, inspirada na tradição da “esquerda stalinista”. O crítico finaliza seu texto desconfigurando totalmente a proposta do TO, e por meio de uma inversão provocativa e pretenciosa, afirmou que as práticas do TO, nas suas palavras — “o jogo viciado e autoritário do oprimido” — é o “Teatro da Opressão”.⁶²⁵

Sem melhor termo para nomear o evento teatral de Teatro do Oprimido realizado por Boal e sua trupe francesa, na Sala Gil Vicente, do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, no dia 02 de agosto de 1980, Sábado Magaldi chamou-o de “espetáculo/demonstração/participação”.⁶²⁶

⁶²¹ MOSTAÇO, Edelcio. Opressão: o mito oculto do teatro do oprimido, op. cit., p. 69.

⁶²² Idem, ibidem, p. 70.

⁶²³ Idem, ibidem, p. 69.

⁶²⁴ Idem, ibidem, p. 70.

⁶²⁵ Idem, ibidem, p. 70-72.

⁶²⁶ MAGALDI, Sábado O aniversário da mãe. In: STEEN, Edla van (org.). *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, p. 707.

O crítico de teatro, ao iniciar seu texto, fez alguns comentários gerais sobre as primeiras fases do teatro-fórum — os exercícios e a exposição feita por Boal. Em seguida, deteve-se na peça *O aniversário da mãe*, que conforme suas palavras “expõe os novos costumes matrimoniais de uma sociedade insatisfeita com os antigos padrões e à procura de um novo equilíbrio conjugal”. Nessa espécie de “comédia ligeira”, os personagens principais da peça, o marido e a esposa, encenam um conflito de interesse central cuja resolução será requerida aos espectadores no momento do teatro-fórum. Magaldi apresentou então a fábula da peça: “o marido propõe à mulher um casamento aberto, em que ambos têm direito de praticar aventuras. De outra índole, a mulher acaba se apaixonando também por outro homem, e a solução que ela encontra é a de viver com ambos, sob o mesmo teto.”⁶²⁷

O crítico observou que a peça revela uma “opressão social” já no começo da ação dramática, uma vez que a mulher não participa do acordo “em igualdade de condições” com o marido, posto que ele “admite ter a mulher um amante, mas não um segundo marido”. A peça, contudo, informou Magaldi, não mostrou se houve aceitação por parte do marido. Em seguida, ele comentou a segunda cena: o aniversário da mãe da mulher durante o qual ela “comparece com os dois maridos, gerando os problemas mais graves, a serem analisados”. Para Magaldi, é nessa cena que os vários tipos de opressão são expostos:

Primeiro, a tia, que havia sido consultada a propósito da insólita ida à festa, esclarece ter pensado que se tratava de uma brincadeira. De uma forma ou de outra, todos recusam a evidência, considerando-a sob vários ângulos: esse “segundo marido” seria um amigo do casal, um primo trazido à reunião ou mesmo um amante. Mas a hipocrisia familiar impede que ele seja tratado na forma proposta pela mulher, porque os tabus recusam a bigamia.⁶²⁸

Depois de fazer a exposição da trama, Sábado Magaldi avaliou a fase seguinte, a do teatro-fórum. A primeira cena “ofereceu debates interessantes”, entre os quais destacou, como um exemplo, uma interferência feita por uma jovem: ela “alegou que o marido havia ditado as regras do jogo, com as quais ela não concordava. A bigamia era a sua resposta ao casamento aberto, e agora ele que aceitasse as regras dela. Uma das formas de liberação feminina.” Magaldi achou que “a segunda cena apresentou opções menos interessantes”, pois a dramaturgia não soubera “desenvolver bem (...) os problemas de uma opressão sutil”. Mas, parece que o crítico reconheceu como um avanço artístico, o fato de Boal estar experimentando com o Teatro do Oprimido a perspectiva da “obra aberta”.⁶²⁹

⁶²⁷ MAGALDI, Sábado. *O aniversário da mãe*, op. cit., p. 707.

⁶²⁸ Idem, *ibidem*, p. 707-708.

⁶²⁹ Idem, *ibidem*, p. 708.

Quanto ao grupo CEDITADE, Magaldi qualificou a atuação do elenco pela “formação ampla”, elogiou o ator Richard Monod, “ensaísta e diretor da Escola de Teatro da Sorbonne”, pelo “seu estilo” de atuação “brechtiano”, bem como as “improvisações” seguras de todo o elenco. A seu ver, o grupo estava “apto a aprimorar as pesquisas e as realizações do Teatro do Oprimido”. Ele avaliou ainda a intervenção realizada pelo Grupo Viajou Sem Passaporte, fazendo restrições a sua proposta. Ao final, Sábado Magaldi reconheceu que o Teatro do Oprimido “se define como uma alternativa vitoriosa e rica de possibilidades”.⁶³⁰

Ao explicar as formas do Teatro do Oprimido, os críticos buscaram estabelecer critérios para proceder a apreciação da validade da sua proposta. Dessa maneira, as concepções teatrais prévias e as expectativas em relação à novidade apresentada conduziram cada crítico a diferentes análises e julgamentos.

Alguns demonstraram dificuldade para categorizar e descrever as práticas do TO. Em grande medida, apoiaram-se em descrições e conceitos explicitados por Boal nas entrevistas, palestras e livros publicados. Ora, um termo já conhecido era mobilizado para nomear uma atividade nova, como fez Magaldi, ao chamar os estúdios de “laboratórios”. Outras vezes, como fez Michalski, ao informar que Boal havia orientado um “atelier” — um termo francês pouco habitual aos brasileiros na época — acabava não traduzindo a atividade realizada. Apesar disso, e do tom elogioso, Michalski, que havia observado *in loco* as demonstrações feitas por Boal, cumpriu com êxito uma tarefa fundamental: a de traduzir aos leitores brasileiros, numa escrita clara e didática, tanto a dinâmica do TO como as diferenças em relação a outras formas teatrais. Desse modo, mostrou as novidades do TO sem tecer restrições, conseguindo então apreciá-las em seus próprios termos.

Embora Magaldi tenha salientado a importância do teatrólogo no cenário internacional considerou em uma das suas críticas que o TO poderia significar um recuo frente às conquistas do teatro profissional. Ao apreciar com rigor a peça encenada no teatro-fórum (*O aniversário da mãe*), Magaldi observou que a organização teatral do TO, semelhante à do teatro amador, poderia comprometer a manutenção e a continuidade dos grupos. O crítico queixou-se de que o envolvimento com o TO desviava Boal da produção dramática, revelando, sutilmente, a sua visão sobre o lugar privilegiado que o texto teatral ocupa no fazer teatral.

⁶³⁰ MAGALDI, Sábado. *O aniversário da mãe*, op. cit., p. 708-709.

Mostaço usou parâmetros exclusivos do teatro profissional para avaliar uma prática teatral realizada em outros moldes. Como os artistas/atores utilizavam táticas de representação diferentes, o crítico acusou Boal de desprezar a “arte do ator”:

A arte do ator privilegiada em todo teatro contemporâneo como uma árdua tradução de conteúdos artísticos precisos, é substituída por um *jeitinho*, tipicamente brasileiro, de se safar de uma situação aos trancos e barrancos. Ao afastar ricos elementos de criação como o inconsciente e a própria possibilidade terapêutica (vale dizer catártica, tanto na relação ator/personagem como na outra, espectador/personagem que sobe ao palco), o lúdico, o poético e o simbólico que envolvem toda arte de criação a toda linguagem, Boal acaba sustentando uma contrafação gritante: o exercício de um jogo de caráter programático-ideológico, que é apresentado com o eufemístico nome de *técnica* afastando tudo o que não se subordina a sua lógica interna de processo preestabelecido por suas regras.⁶³¹

De acordo com a minha leitura, as desqualificações feitas ao TO evidenciam em parte o que se passava com a crítica teatral desde os anos 1970. Talvez os críticos tenham deixado de ver os grandes deslocamentos ocorridos na prática teatral — da predominância de uma organização baseada nas companhias e no modo de produção industrial para uma nova forma, a dos grupos de teatro —, como analisou Mariângela Alves de Lima no texto “Quem faz o teatro”, publicado em 1979/1980.⁶³²

Segundo Lima, o cerceamento do Estado ditatorial sobre a produção teatral e a organização social dos artistas desencadeou processos de diferenciação em relação aos agrupamentos teatrais da década de 1960, período no qual as companhias como Os comediantes, TBC, Teatro de Arena e Oficina ainda se constituíam enquanto empresas teatrais. Nos “anos 70”, a estratégia de associação dos artistas de teatro em “grupos de teatro” tinha sido uma resposta “a uma desarticulação real da sociedade”.⁶³³

A organização da produção teatral do grupo, para Lima, significava “a tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho”.⁶³⁴ O próprio processo de formação era marcado pela oposição ao modo de “pensar a arte” dos artistas da década anterior. As novas concepções teatrais que circulavam no teatro amador, como a ideia de que “qualquer pessoa pode fazer teatro”, que “teatro não precisa de diretor, nem de texto, nem de cortina, nem de falha trágica”, bem como a “responsabilidade” dividida igualmente, contribuíram para renovar o teatro e definir suas diferenças.⁶³⁵

⁶³¹ MOSTAÇO, Edelcio. Opressão: o mito oculto do teatro do oprimido, op. cit., p. 69.

⁶³² LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/1980, p. 43-74.

⁶³³ Idem, ibidem, p. 45.

⁶³⁴ Idem.

⁶³⁵ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro, op. cit., p. 59.

Quero destacar aqui as características do trabalho do ator, descritas por Lima por meio da analogia do “artesão de uma corporação de ofícios”. De acordo com a autora, o ator do teatro de grupo não atuava mais representando exclusivamente um papel, como no teatro empresarial. Ele passou a construir cenários e instalar a luz, por exemplo — uma estratégia para diminuir as despesas e conseguir circular comercialmente. Segundo Lima, como “proprietário dos meios de produção da arte”, o ator aprende a “manipulá-los ainda que não disponha mais da orientação de um mestre. E não é fácil adquirir esse domínio num período curto de tempo”⁶³⁶, por isso, enfatizava-se a “expressividade”. Em cena, o ator do grupo “constrói os signos da representação a partir da sua experiência vital. Situa-se no palco não apenas como instrumento de uma imagem a ser representada, mas como parte constituinte dessa imagem.”⁶³⁷ E mesmo sem conhecer a arte do ator e sua perícia, como o ator do teatro empresarial, o seu trabalho consistia em “descobrir técnicas adequadas para o seu próprio processo de produção.”⁶³⁸

Os críticos ficaram reclamando da pobreza da produção teatral, constatou Lima: “Durante dez anos os críticos de teatro (e aí me incluo) bateram incansavelmente na mesma tecla: o teatro está pobre, o teatro vai mal, porque a censura não permite que ele se manifeste”.⁶³⁹ Para Lima, o teatro não esteve mal, como disseram insistentemente os críticos, bem ao contrário, o teatro dos anos 70 “disse muitas coisas importantes que precisavam ser expressas”.⁶⁴⁰ A análise de formas do teatro de grupo lhe permitiu concluir que “a perseverança, o empenho e principalmente a capacidade de criar garantiram para o teatro brasileiro formas inéditas de atuação”.⁶⁴¹

Quando o Teatro do Oprimido foi apresentado ao Brasil — entre o final dos anos 70 e a década que começava — pode ser que os críticos tenham reconhecido suas similitudes com a organização e o modo de produção do teatro de grupo e, talvez, tenham utilizado os mesmos critérios e enquadramentos e para avaliar o TO.

⁶³⁶ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro, op. cit., p. 60.

⁶³⁷ Idem, ibidem, p. 61.

⁶³⁸ Idem, ibidem, p. 69.

⁶³⁹ Idem, ibidem, p. 70.

⁶⁴⁰ Idem, ibidem, p. 71.

⁶⁴¹ Idem.

3.3 As fábricas de escolas e de teatro: política, cultura popular e educação

Ao divulgar o TO no Brasil, Boal costumava dizer que o seu teatro estava muito diferente da época do Teatro de Arena. Os vínculos do seu trabalho atual com experiências originárias, nascidas ainda no Arena, como a que ocorreu com o teatro-jornal em 1970, eram retomados, pois, para ele, ali havia começado uma prática efetiva de democratização dos meios de produção teatral.⁶⁴² Na carta que escreveu a atriz Denise Del Vecchio, em 12 de dezembro de 1978, Boal afirmava o quanto aquela experiência tinha sido importante e, exatamente, naquele momento, em Paris, “ensinava” teatro-jornal e formava um novo grupo teatral, inspirado naquelas ideias teatrais.

Denise,
 ontem eu estava dando aula e falei quase que o tempo todo sobre o Núcleo e o teatro-jornal, que foi o ponto de partida para todas as minhas outras experiências de teatro do oprimido. Achei graça que o Núcleo seja agora matéria de exame na Sorbonne. Quer dizer: vocês caem na prova! Ponto de prova – quem diria?!?!
 Ainda o Núcleo: veja na folha que te mando qual é o programa do trabalho do NOYAN (noyan é núcleo!). E este noyan-Boal vai ser o embrião do grupo de teatro que nós estamos organizando.⁶⁴³

Por que, segundo Boal, o teatro-jornal ajudava a compreender o Teatro do Oprimido? Como, afinal, a ideia de teatralização de notícias havia sido desenvolvida pelo Teatro de Arena? O comprometimento com a formação de atores e as pesquisas de linguagem, bem como as incertezas da viabilidade econômica da empresa teatral, sempre participaram da dinâmica interna do Teatro de Arena. Com o golpe militar e, principalmente, depois da promulgação do AI-5, em 1968, as inquietações aumentaram. Contudo, os movimentos feitos para manter suas atividades davam mostras das diferentes estratégias empreendidas para resistir às pressões políticas que se intensificavam. Em 1967, foi criado o Núcleo 2 do Arena para realização de novas experiências. Almejavam incorporar novos diretores e atores, uma espécie de “elenco paralelo, não comprometido com a bilheteria”⁶⁴⁴, como disse Boal. Com a perseguição aos opositores do regime e o recrudescimento da censura sobre a produção teatral, a escolha do repertório ficou mais difícil e a presença do público, composto em grande parte de estudantes e intelectuais, diminuiu. Em abril de 1970, foi inaugurado o Areninha, uma área situada no segundo andar do Arena, também destinada a realização de espetáculos,

⁶⁴² BOAL, Augusto. Entrevista. GOLDFEDER, Miriam e GOLDFEDER, Sonia. Boal: “o exílio foi um tempo de trabalho”, op. cit.

⁶⁴³ Boal a Denise Del Vecchio. *Carta*. Paris, 6 dez. 1978. In: DWEK, Tuna. *Denise Del Vecchio: memórias da lua*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 75.

⁶⁴⁴ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op. cit., p. 244.

contendo um pequeno palco e arquibancada para 70 pessoas. Ao que parece, pretendiam diversificar as atividades teatrais e ampliar a renda para ter melhores chances de subsistência econômica. A criação desse espaço talvez tenha sido pensada também para oferecer maior segurança. O Arena preocupava-se em realizar algumas atividades de forma mais reservada, como as experiências de teatralização de notícias jornalísticas e as subseqüentes apresentações dos resultados obtidos. O ator Celso Frateschi disse que as apresentações dessas cenas experimentais, ainda não submetidas à censura, eram feitas “clandestinamente, a portas fechadas”.⁶⁴⁵

Ao participarem do curso de interpretação ministrado por Heleny Guariba e Cecília Thumim, em 1969, os jovens artistas, Celso Frateschi, Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Denise Del Vecchio e Edson Santana, decidiram continuar no Arena e aprofundar as ideias de Boal sobre uma revista diária a partir de notícias de jornal: “Assim como o teatro de revista fazia um apanhado geral de tudo que acontecia de melhor no ano teatral, eu pensei em uma forma de teatro que apresentasse os principais acontecimentos do dia, ou da semana, baseado no noticiário de jornal.”⁶⁴⁶

O grupo começou a pesquisar e colocar em prática as lições aprendidas com as professoras sobre Brecht e Stanislavski, realizando improvisações e experimentos a partir de diferentes formas e procedimentos de teatralização de notícias de jornal, cujas cenas eram apresentadas nesse novo palco do Areninha.

Boal organizou as cenas e estruturou o espetáculo *Teatro Jornal – 1ª edição* (1970). A peça começa com o elenco todo em cena; o personagem curinga dirige-se ao público e explicita os propósitos da peça neste prólogo:

CORINGA – No Brasil, o futebol é um esporte extremamente popular. Por muitas razões. Uma delas é que na arquibancada todo mundo também joga futebol. Para se jogar futebol não é preciso ser atleta; pra entrar na seleção sim, precisa, mas também se pode jogar na várzea, num terreno baldio ou no quintal de casa. O espectador de futebol também joga futebol, e isso é importante.

No Brasil o teatro não é muito popular. Por muitas razões. Uma delas é que na plateia quase ninguém faz teatro. Todo mundo pensa que pra fazer teatro é preciso ser artista. O espectador de teatro não “joga” teatro, e isso é uma pena.

Mas nós achamos que teatro deve ser um jogo que todo mundo possa jogar, uma forma de comunicação com a

⁶⁴⁵ FRATESCHI, Celso. Fragmentos do diálogo com a plateia. O Teatro Jornal. In: GARCIA, Silvana. *Odisseia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002, p. 101.

⁶⁴⁶ BOAL, Augusto. Entrevista. Boal leva teatro-jornal a B. Aires. *Jornal do Brasil*, São Paulo, 28 dez. 1970.

qual todo mundo possa se comunicar. Ninguém precisa ser orador para participar de uma Assembleia, ninguém precisa ser atleta pra jogar futebol; e também assim ninguém precisa ser artista pra jogar teatro.

Por isso nós resolvemos fazer uma série de espetáculos mostrando algumas maneiras simples de se jogar teatro. Neste primeiro espetáculo de “teatro-jornal” vamos começar da maneira mais simples possível mostrando nove técnicas diferentes de se transformar uma notícia de jornal em cena teatral. Pesquisamos nove técnicas e provavelmente existem mais algumas dúzias. Vocês que pesquem em casa, na escola ou no clube. E contem pra gente depois.⁶⁴⁷

Boal escreveu o texto teatral na forma de um roteiro, no qual expunha didaticamente nove técnicas teatrais: leitura simples, improvisação, leitura com ritmo, ação paralela, reforço, leitura cruzada, histórico, entrevista de campo, concreção da abstração.⁶⁴⁸ Na peça, o Curinga é o personagem que organiza a sequência de explicações e encenações. Cada quadro inicia-se com a explicação do Curinga sobre uma das técnicas. Um gravador com o áudio da notícia é acionado, ou a notícia é lida pelos atores, realizando-se em seguida a encenação referente àquela técnica e, assim, sucessivamente. Entre um quadro e outro, soa-se um gongo de boxe. Depois da apresentação, realiza-se um debate com o público.

Eduardo Campos Lima, considerou que o debate era uma parte importante do espetáculo. Essa “seção extracênica” compunha com a “parte cênica” um “programa pedagógico”. Para ele, estes momentos, ao final do espetáculo,

propiciavam acalorada troca de ideias, estimulavam uma leitura crítica sobre o que se acabara de ver e sobre o que acabara de ser denunciado e entusiasmavam alguns espectadores a organizarem seus próprios grupos. O Teatro Jornal, portanto, não acabava com a exposição dos procedimentos – o debate era uma seção fundamental.⁶⁴⁹

A estrutura em quadros autônomos e descontínuos pretendiam provocar um efeito anti-ilusionista e estimular a “intervenção dos espectadores, no plano da reflexão e da crítica”.⁶⁵⁰ Ao analisar a peça, Campos Lima observou que,

as técnicas procuram, de maneira geral, criar choque entre as notícias retiradas dos jornais e seu contexto global, contrapondo o noticiário à realidade mais ampla das contradições capitalistas. O grande princípio em

⁶⁴⁷ BOAL, Augusto. *Teatro-Jornal – 1ª Edição*. São Paulo, 1970. Texto teatral e cópias de matérias de jornal utilizadas na montagem do espetáculo. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/roteiro-de-teatro-jornal?pag=2>>. Acesso em: 01 set. 2020.

⁶⁴⁸ Sobre as nove técnicas, ver BOAL, Augusto. Categorias de Teatro Popular. In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 21-49.

⁶⁴⁹ LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de jornal no teatro*. São Paulo: Expressão Popular, 2014, p. 120.

⁶⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 101.

que elas se baseiam é a descontinuidade: todos os elementos da encenação são separados em unidades autônomas e justapostos de maneira a comentarem uns aos outros. Do choque entre eles nascem numerosas possibilidades de crítica — sendo a crítica fundamental dirigida à própria totalidade do capitalismo, que, reconstruída em cena, é desvendada como uma totalidade falseada.⁶⁵¹

Além de desmistificar a pretensão de objetividade do jornalismo e de mostrar criticamente as formas de condicionamento provocado pelos procedimentos de edição do jornal, Boal explicou que o teatro-jornal queria “tornar o teatro mais popular”. Popularizar, contudo, “sem impor ao povo um produto acabado, feito sem a sua participação e, às vezes, sem os seus pontos de vista”. Então, o que se queria era “popularizar alguns meios de se fazer teatro — a fim de que o próprio povo dele se possa utilizar, para produzir seu próprio teatro. Mal compreendo: se temos rotativas, não pretendemos fabricar o nosso jornal e popularizá-los — pretendemos ceder nossas rotativas”.⁶⁵² Assim, as técnicas eram “transmitidas diretamente ao público durante as apresentações, para que os espectadores (participantes) as disseminassem, logo em seguida, formando novos grupos de Teatro Jornal”.⁶⁵³

Tais ideias foram reavaliadas por Boal durante o tempo que ficou fora do país, porque para ele as práticas do teatro jornal projetavam o artista especializado em qualquer um que estivesse interessado em fazer teatro. Boal passou a discordar do fato de que a linguagem teatral ainda permanecesse restrita ao especialista. No trabalho que fazia agora, esclarecia, qualquer um poderia usar o teatro, mesmo não sendo um especialista de teatro. Antes “tratava os metalúrgicos como dramaturgos, artistas. Agora minha posição é diferente. Eles são metalúrgicos, podem usar o teatro, mas da maneira que o metalúrgico usa, não como o especialista do teatro”.⁶⁵⁴

Boal reiterava que o Teatro do Oprimido não se apoiava em um grupo de teatro, ou em uma obra de arte acabada. Para fazer-se entender, Boal exemplificava como isso seria na prática:

No Brasil, eu não quero me filiar a um partido político, me localizar numa fábrica, num bairro, e fazer meu trabalho implantado aí. O que eu quero fazer é uma interligação e um estudo destas técnicas; é o que eu faço aqui, agora. Eu quero fazer isto no Brasil, ter grupos que viriam a trabalhar num Centro, que divulgariam as técnicas e as adaptariam segundo as necessidades do meio onde estivessem inseridos. É completamente diferente da ideia de

⁶⁵¹ LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de jornal no teatro*, op. cit., p. 101.

⁶⁵² BOAL, Augusto. Categorias de Teatro Popular. In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, op. cit., p. 43.

⁶⁵³ LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de jornal no teatro*, op. cit., p. 100.

⁶⁵⁴ BOAL, Augusto. Entrevista. GOLDFEDER, Miriam e GOLDFEDER, Sonia. Boal: “o exílio foi um tempo de trabalho”, op. cit.

um grupo de teatro que se implanta em algum lugar. Eu não sou contra este tipo de trabalho (...). Mas a minha ideia não é esta, é mais da automotivação das pessoas, da sua dinamização. Me interessa a dinâmica de um Centro em que os participantes possam voltar aos seus locais, instituições, partidos, associações, escolas, bairros e aí tentem reaplicar as nossas técnicas.⁶⁵⁵

Caso viesse ao Brasil, desenvolveria esse novo trabalho da seguinte maneira:

A ideia que eu tinha era formar um grupo com 40 pessoas mais ou menos, pessoas que, de uma forma ou de outra, estejam integradas em algum movimento. Não seria pegar 40 atores a esmo, mas 40 pessoas, atores e não atores, professores, psicólogos, gente que tivesse penetração em algum setor. Durante cinco dias eu tentaria resumir as técnicas, os processos e os exercícios do Teatro do Oprimido que começou com o Teatro Imagem, Teatro Invisível e Teatro Fórum. O objetivo seria cada um deles refazer e reutilizar o trabalho nos setores onde estão implantados; eu não voltaria para trabalhar com a classe média ou com o setor operário, mas com as pessoas que estão implantadas, seja em associações de bairro, em paróquias, com atores mesmo etc.⁶⁵⁶

Em 1982, Darcy Ribeiro havia convidado Boal para trabalhar no Brasil. Estavam juntos em um Seminário na Sorbonne, com intelectuais do mundo inteiro. Governo francês e intelectuais discutam as relações entre a cultura e o mundo moderno.⁶⁵⁷ Darcy queria que Boal desenvolvesse um projeto parecido com o que já realizava em Paris com sucesso: “Darcy queria que eu fizesse o mesmo nos CIEPs, em todo o Rio de Janeiro”,⁶⁵⁸ escreveu Boal. A tarefa consistia em oferecer formação teatral aos animadores culturais dos Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs) e, para tal, Boal criou a Fábrica de Teatro Popular.

Os CIEPs funcionariam como uma escola de dia completo e como espaço cultural, no interior da qual atividades de teatro, pintura, dança, esporte, entre outras, seriam realizadas de modo a favorecer a integração com a comunidade. Boal vislumbrou a sua participação, como ele mesmo explica: “Aí entrava, ou podia entrar, eu mesmo, que havia contado a Darcy o funcionamento do Centre du Théâtre de l’Opprimé (CTO) que funcionava (...) em Paris, trabalhando em toda a França e em vários países.”⁶⁵⁹

⁶⁵⁵ BOAL, Augusto. Entrevista. GOLDFEDER, Miriam e GOLDFEDER, Sonia. Boal: “o exílio foi um tempo de trabalho”, op. cit.

⁶⁵⁶ Idem.

⁶⁵⁷ Em 1981, François Mitterrand foi eleito pelo Partido Socialista, como o primeiro presidente socialista da França, governando o país por 14 anos, até 1995. De acordo com Boal, no ano seguinte, “o governo francês convidou duzentos intelectuais do mundo inteiro para um grande Seminário na Sorbonne”, com o objetivo de discutir “as relações entre a cultura e o mundo moderno”. BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*, op. cit., p. 29.

⁶⁵⁸ Idem, ibidem, p. 31.

⁶⁵⁹ Idem, ibidem, p. 30.

Convite aceito, Boal e a família fizeram “tudo com vagar”.⁶⁶⁰ Chegaram ao Brasil em 1986. E enquanto na França a direita ascendia⁶⁶¹, por aqui já corria o último ano do mandato Brizola/Darcy Ribeiro. Com um “contrato de 6 meses”⁶⁶², imediatamente Boal deu início ao Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular.

Tanto Darcy Ribeiro quanto Augusto Boal tiveram seus trabalhos e projetos interrompidos com o golpe militar de 1964. Darcy Ribeiro, segundo a socióloga Helena Bomeny, “pretendia recolocar com o Programa Especial de Educação a prioridade que havia sido subtraída no regime militar”⁶⁶³. Em 1986, o Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular parecia também comportar esse sentido para Boal, o de reapresentar seu teatro ao país, transformado pelas andanças mundo afora e pelo longo tempo de interdição. Em termos políticos, tinham uma intenção em comum: o “desmonte do autoritarismo no Brasil”.⁶⁶⁴ Darcy Ribeiro, ao lado de Leonel Brizola, fabricando escolas como espaços culturais e as colocando para funcionar em tempo integral, e Boal com a maquinaria do Teatro do Oprimido criando a sua fábrica de teatro. Os projetos de educação e cultura popular propostos na conjuntura política da redemocratização nos anos 1980, além dos vínculos com o teatro-jornal, traziam também o embrião daquelas ideias defendidas por Vianinha a respeito do teatro popular nos anos 1960?

Em um texto de avaliação do teatro brasileiro, escrito no início dos anos 1960, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, contrapôs o modo de produção teatral do Teatro de Arena aos das grandes e médias empresas de teatro no Brasil. As grandes representadas pelos grupos que produziam espetáculos ao modo de “uma Broadway subdesenvolvida”⁶⁶⁵, e as médias pelos grupos teatrais como TBC e Companhia Maria Della Costa. Vianinha esclareceu que — diferentemente da gestão econômica própria da grande empresa teatral, em que se faziam altos investimentos em artistas famosos, principalmente em atrizes, e em montagens luxuosas para garantir o retorno financeiro, resultando em conteúdos desconectados das condições materiais de produção —, o Teatro de Arena organizava o seu funcionamento

⁶⁶⁰ BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*, op. cit., p. 31.

⁶⁶¹ A vinda de Boal para o Brasil nesse ano de 1986 coincide com a derrota da esquerda francesa nas eleições legislativas. Segundo o cientista social francês Sami Nair, a implementação de uma política liberal feita pelo governo de esquerda implicou na “passagem do socialismo de esquerda para o liberalismo de esquerda” (p. 236), provocou o “desmantelamento do Estado social”, com “agravamento da situação social” e “aumento de ideias xenófobas e racistas”, criando assim, o ambiente propício para a ascensão da direita. Cf. NAIR, Sami. *A esquerda e o poder: a experiência francesa (1981-1997)*. *Perspectivas*, São Paulo, v. 22, p. 233-240, 1999.

⁶⁶² BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*, op. cit., p. 31.

⁶⁶³ BOMENY, Helena. A escola no Brasil de Darcy Ribeiro. *Em Aberto*, Brasília, INEP/MEC. v. 22, n. 80, abr. 2009, p. 117. Disponível em: <http://www.emaberto.inep.gov.br>. Acesso em 20 mar. 2017.

⁶⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 116.

⁶⁶⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Do Arena ao CPC*, op. cit., p. 90.

empresarial de modo mais adequado à realidade, vinculando os seus conteúdos a propósitos conscientizadores e que, justamente por isso, conseguia atrair uma parcela de público interessado e mais politizado a apoiar a sua sobrevivência.⁶⁶⁶ Para que um movimento de cultura popular acontecesse, ao invés da dependência de talentos pessoais e de obras excepcionais, Vianinha defendeu que se valorizasse o papel do “artista corrente” e das “formas já consagradas pela percepção popular”.⁶⁶⁷ Para ele, foram a partir desses princípios de trabalho que o Teatro de Arena conseguiu produzir pensamento, criar autores.

A despeito desse avanço do Teatro de Arena, Vianinha criticou de modo contundente a sua ineficácia por ele não funcionar como uma empresa de “conscientização em massa, em escala industrial”. Objeta que o Arena se tornou incapaz de divulgar e democratizar a cultura popular e estabelecer um efetivo contato com o público popular.⁶⁶⁸ Para suprir essa lacuna e ampliar a conscientização em larga escala, Vianinha propôs a incorporação de parâmetros do modo de produção industrial — a alta produtividade e o alto consumo:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa.⁶⁶⁹

Nessas considerações feitas por Vianinha, em que toma como base a atuação do Centro Popular de Cultura (CPC) para superar os limites do Teatro de Arena, vemos ligações e aproximações com a proposta do Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular. A primeira, refere-se à experiência do trabalho em equipe desenvolvido pelo Teatro de Arena, para o qual se efetivou uma descentralização das funções artísticas, antes mais estanques na atividade teatral, como a do ator, do diretor, do iluminador, do dramaturgo, que sem dúvida informaram e reverberaram na criação e desenvolvimento do Teatro do Oprimido, bem como do projeto

⁶⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 91.

⁶⁶⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Do Arena ao CPC*, op. cit., p. 93.

⁶⁶⁸ Idem.

⁶⁶⁹ Idem.

da Fábrica de Teatro Popular, cujas práticas miravam as comunidades periféricas e excluídas de participação mais efetiva como produtores culturais.

Igualmente, nos pareceu ecoar no projeto da Fábrica a metáfora do sistema fabril feita por Vianinha para a organização do trabalho teatral nos CPCs. Boal ofereceu uma imagem de “linha de montagem” para a sua fábrica de teatro. Vale a pena acompanharmos a descrição do seu planejamento para pôr em funcionamento a maquinaria teatral:

Tenho uma proposta que hoje entreguei ao Darcy Ribeiro, que se chama Fábrica de Teatro Popular (...). O que que é a Fábrica de Teatro Popular? É a utilização do Teatro do Oprimido e de outras formas populares de teatro, como se fosse uma espécie de linha de montagem. Quero ter um seminário de dramaturgia e para produzir imediatamente, para discutir entre elas e para que a gente escolha algumas peças que passariam ao laboratório, na linha de montagem de interpretação. No laboratório de interpretação gostaria de ter 40, 50, 60, 100 atores, que viessem para treinar e estivessem ali como uma espécie de celeiro. Depois, com as peças do seminário, com os atores do laboratório, numa terceira parte haveria um atelier de cenografia. (...) Seria para fazer uma experiência que comecei com o Flávio Império, em São Paulo, em 1966. (...) Cenografia Curinga, que consistia em utilizar as coisas jogadas fora. Quer dizer, utilizar o lixo e transformar o lixo esteticamente, fazer espetáculos cenograficamente extremamente baratos e belos. Isso seria a terceira parte. Teríamos o seminário de dramaturgia para criar as peças, o laboratório para ter o celeiro de atores prontos a entrar em qualquer projeto, terceiro o atelier de cenografia e quarto as unidades de montagem. Essa montagem é um grupo de 4 atores ou de 10 atores que ia percorrer todo um itinerário de espectadores que estão em inatividade.⁶⁷⁰

Como forma de organizar o processo produtivo de teatro popular, Boal previa seis etapas sequenciais: criação de peças, treinamento de atores, produção de cenários, preparação dos espetáculos e ativação de espectadores. Para maximizar a produção, como disse acima, seriam instaladas as unidades especializadas para a preparação dos espetáculos: o Seminário de dramaturgia, para a criação em alta escala de peças teatrais; o Laboratório de interpretação, para a formação e treinamento de muitos atores, um “celeiro de atores”; o Atelier de cenografia, para a construção de cenografia a partir da utilização de “coisas jogadas fora”.

Com o objetivo de democratizar o acesso e ampliar a conscientização em massa através do alto consumo de espetáculos, Boal planejava estratégias para conquistar espectadores inativos.

Dizem que há três mil atores em inatividade no Rio de Janeiro. Isso me preocupa muito, mas eu acho que existem 3 milhões de espectadores potenciais que também estão em inatividade e que poderiam ser ativados, não é? Se a gente tem atores preparando espetáculos, depois se faz um itinerário, a gente pode começar no Teatro Cacilda Becker uma semana, mas depois vai para Madureira, vai para um Brizolão, vai para uma escola

⁶⁷⁰ BOAL, Augusto. *Augusto Boal*. Rio de Janeiro: INACEN, op. cit., p. 37-38.

pública, vai para uma paróquia. Se a gente estabelece itinerários de peças que tenham a ver com a realidade do Rio de Janeiro, quer dizer, não é pegar a peça, não importa qual, mas ter uma incidência sobre a realidade brasileira, acho que isso dá emprego para uma porção de gente, permite um local de experimentação compatível com a realidade atual da pobreza brasileira e ativa não só muitos dos atores que estão em inatividade, mas ativa espectadores que estão igualmente inativos e que são espectadores em potencial, que podem participar.⁶⁷¹

Ao refletir sobre os processos de democratização do teatro, Vianinha defendeu a produção teatral nos moldes de uma indústria voltada para um grande público consumidor de teatro popular, cujo resultado seria a ampliação do nível de consciência política das massas populares. Boal, com a proposta da fábrica de teatro nos anos de 1980, dá forma a um tipo de prática que em muito dialoga com as noções traçadas por Vianinha sobre a empresa teatral, como mobilização, massificação, conscientização em massa, por exemplo. Mas essa aproximação não desobriga o analista de historicizar as ênfases dadas às práticas teatrais populares surgidas em tempos distintos.

Para Vianinha, a ideia de escala industrial no teatro tinha como foco a ampliação do público e da consciência social: “É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial.”⁶⁷² Mais adiante afirma que o teatro deveria ser capaz de transpor para o palco uma fábula na qual os personagens ao enfrentar um obstáculo, pudessem romper “seus limites naturais de existência.”⁶⁷³ Criar um teatro “revoltado como precisa ser o povo brasileiro”⁶⁷⁴, sentenciava Vianinha.

A fábrica de teatro defendida por Boal, um pouco mais de vinte anos depois, enfatizava a socialização da própria linguagem teatral. Os espectadores não apenas teriam acesso ao conteúdo “revoltado”, mas aprenderiam técnicas e formas teatrais para também se tornarem capazes de produzir conteúdo. Boal tinha levado ao paroxismo a necessidade de interferir e alterar o domínio de uma minoria sobre os saberes e os processos de produção e reprodução de significados coletivos. Em 1987, Boal sintetizou a engenhosa metodologia para a reprodução da linguagem teatral e das operações necessárias para a montagem de espetáculos, no editorial do jornal da Fábrica de Teatro Popular:

A ideia de uma Fábrica de Teatro Popular é ambiciosa. Busca-se a multiplicação que terá como objetivo generalizar o uso da linguagem teatral como forma de conhecimento. (...)

⁶⁷¹ BOAL, Augusto. *Augusto Boal*. Rio de Janeiro: INACEN, op. cit., p. 38.

⁶⁷² VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Do Arena ao CPC*, op. cit., p. 93.

⁶⁷³ Idem, *ibidem*, p. 95.

⁶⁷⁴ Idem.

Terá uma Linha de Montagem pela qual passarão as Unidade de Montagem. Cada Unidade será constituída por um pequeno grupo, de 10 a 20 ou 25 pessoas, que receberão treinamento específico nos diferentes setores: Seminário de Dramaturgia, Laboratório de Interpretação e Atelier de Cenografia. Estes Setores, por sua vez, poderão funcionar em base permanente com outros participantes mais constantes. Assim, cada Setor formaria animadores (multiplicadores) em cursos rápidos e também especialistas, em tempo indeterminado.⁶⁷⁵

Modificando a própria posição do ator no seu teatro, Boal criou a figura do multiplicador, um ator que, podendo ser especializado ou não, passa a cumprir o papel de levar ao maior número de pessoas as metodologias teatrais, os meios da produção teatral.

(...) não aos “atores sagrados”, preparados desde crianças para o seu sacerdócio; mas SIM às técnicas que ajudam qualquer pessoa a utilizar o teatro como meio válido de comunicação. Na América Latina, o ator que se especializa é utilizado pela burguesia; profissionalmente, vive do que a burguesia lhe paga no teatro, no cinema ou na televisão. NÃO ao ator profissional, especializado, e sim à arte de representar como manifestação possível para todos os homens (não existem “atletas”: todos os homens são atléticos e há que desenvolver as potencialidades de todos, e não só de alguns eleitos que se especializam, enquanto os outros ficam relegados a simples espectadores). Podemos assistir a um bom jogo de futebol, mas devemos sobretudo aprender a jogar futebol. Não é necessário que o ator comece a sua educação aos 8 ou 12 anos; qualquer pessoa pode começar a fazer teatro quando sentir necessidade disso. (...) A alfabetização teatral é necessária porque é uma forma de comunicação muito poderosa e útil nas transformações sociais. Há que aprender a ler. Há que lutar pelos nossos direitos, há que utilizar todas as formas possíveis para promover a libertação; por isso devemos dizer NÃO aos “atores sagrados”. Não estou contra os profissionais. Mas estou contra o fato de as representações se limitarem a profissionais! *Todos devem representar!*⁶⁷⁶

Ainda identifiquei um interessante registro no qual Boal dialoga com as referências estéticas dos CPCs: a entrevista concedida a Catarina Sant’Anna, em 1985. Sant’Anna a propósito do projeto da Fábrica de Teatro Popular explicitou que, com sua “nova invenção”, Boal “evitaria cometer os mesmos erros dos CPCs dos anos 60”. A despeito dessa visão, Boal, em vários momentos da entrevista procurou lhe esclarecer: não descartava as experiências do Teatro de Arena e dos CPCs. Antes, procurava situá-las historicamente. Do mesmo modo, Boal defendeu seu novo trabalho também como uma resposta às situações e aos problemas atuais, expressando-se mais explicitamente sobre as diferenças em relação ao Teatro de Arena:

⁶⁷⁵ BOAL, Augusto. Vida e morte: qual? *Fábrica de Teatro Popular*, Rio de Janeiro, v. 1, 1987, p. 3. Por causa da descontinuidade do projeto, após a mudança de governo, esse Jornal teve apenas uma edição.

⁶⁷⁶ BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos...*, op. cit., p. 17 (Grifos do autor).

O Arena respondia sempre a problemas daquela época, entende. Eu acho que a situação agora é completamente diferente. Não é que renegue o que fiz no Arena, pelo contrário, acho que sempre foi um trabalho útil, mesmo quando às vezes não dava muito certo, acho que foi bom, mas acho que agora é outra coisa.⁶⁷⁷

Quando Sant’Anna insistiu para que Boal mencionasse a Fábrica de Teatro Popular como uma contraposição à experiência dos CPCs, porque seus mentores haviam sido “acusados de uma ‘atuação de cima para baixo’”, Boal, mais uma vez, a alertou sobre os perigos de se interpretar o passado sem levar em conta as especificidades históricas das práticas teatrais, lhe respondendo: “Na verdade não podemos generalizar sobre os Centros Populares de Cultura, porque havia milhares de centros aqui no Brasil”. Creio que, justamente por compreender o lugar histórico da estética cepecista e não a desprezar, Boal não endossou a interpretação apresentada por Sant’Anna, segundo a qual essa linguagem consistiu em explorar as “formas populares e recheá-las de conteúdo ideológico ao máximo”. Pois o objetivo de ampliação do público — “ir a todos aqueles locais onde existem grupos de espectadores inativos, isto é, pessoas que nunca viram teatro”; “fazer explodir teatro por toda a parte, para mobilizar todas as pessoas em todos os lugares” — tem sido um tema sempre retomado na discussão sobre o teatro engajado.⁶⁷⁸

Poucos dias depois da publicação dessa entrevista, no dia 15 de novembro de 1985, Boal proferiu uma palestra no Centro de Estudos Nacionais de Artes Cênicas (CENACEN), no Rio de Janeiro, quando falou mais uma vez sobre os CPCs, lembrando aos presentes que durante a década de 1960 se “fazia um tipo de teatro muito combativo”. Como movimento de cultura popular, os CPCs se organizaram a partir da associação de vários grupos sociais, explicou: “as pessoas de uma região, ou de um bairro, ou de uma paróquia de uma igreja, ou de um sindicato se reuniam e formavam” um CPC. Boal descreveu a relação dos artistas com esses grupos, genericamente chamado de “povo”, na tarefa de socializar a cultura. A partir de uma concepção ampla de cultura, entendida como “tudo aquilo que os homens e mulheres fazem”, Boal avaliou positivamente as práticas culturais e estratégias de transmissão do conhecimento realizadas pelos CPCs: “todas as pessoas procuravam ensinar umas às outras aquilo que sabiam”, elegendo as criações cepecistas como uma das grandes realizações daquela época.⁶⁷⁹

⁶⁷⁷ BOAL, Augusto. Entrevista. SANT’ANNA, Catarina. Eterno viajante. *Folha de S. Paulo*, 10 nov. 1985, p. 8. *Folhetim*.

⁶⁷⁸ BOAL, Augusto. Entrevista. SANT’ANNA, Catarina. Eterno viajante. *Folha de S. Paulo*, op. cit., p. 8.

⁶⁷⁹ BOAL, Augusto. *Augusto Boal*. Rio de Janeiro: INACEN, op. cit., p. 8.

Isso era maravilhoso, não é? Era tão importante que o primeiro ato da ditadura, antes de fazer outros atos igualmente medonhos, o primeiro decreto foi extinguir, (...) pôr na ilegalidade os Centros Populares de Cultura.⁶⁸⁰

O debate a respeito das formas do teatro político e do engajamento artístico nas lutas do momento possibilitaram inúmeras experimentações, como as ações para ampliar o processo de circulação e transmissão cultural, com intenções conscientizadoras e exortativas. Ao mesmo tempo os artistas abriram espaço para o questionamento dessas mesmas intenções e formas. Boal reconheceu que os conteúdos eram justos e verdadeiros, como, por exemplo, incentivar o público para que lutassem pela reforma agrária. Porém, segundo Boal, os artistas não tinham “o direito de exortar ninguém a fazer aquilo que não éramos capazes de fazer”, criticou, concluindo que os artistas deveriam “correr o mesmo risco” e refletir sobre o papel impositivo que o teatro estava assumindo diante do público.⁶⁸¹

E eu me lembro que, naquela época, eu, como muita gente, a gente fazia teatro político (...) e era um teatro bastante agressivo (...). A gente chegava e falava “Tem que fazer isso, tem que fazer aquilo” — e começava a dar muita lição de moral aos espectadores e ensinávamos às pessoas o que elas tinham que fazer.⁶⁸²

Assim, foi no interior dessa experiência cepecista que vislumbraram possíveis mudanças na relação entre a produção e a recepção teatral. O exercício da autocrítica foi fundamental inclusive para impulsionar a criação de novas formas artísticas.

Então aprendi que o trabalho que tínhamos feito no teatro político era um trabalho importante, um trabalho honesto e correto, mas uma parte desse trabalho, uma parte, não a totalidade. Uma parte desse trabalho moralmente era questionável, porque induzíamos gente, incitávamos gente a fazer o que não poderíamos fazer nós mesmos. Aí comecei a pensar: “A gente tem que pensar uma outra forma de teatro em que a gente ajude em tudo o que puder aqueles que não podemos substituir para fazer a revolução deles”.⁶⁸³

Boal recompôs alguns aspectos da história dos CPCs e das características assumidas pelo teatro político durante a década de 1960 com o intuito de esclarecer quais os pontos principais de diferenciação entre aquela experiência e o tipo de teatro político que estava apresentando agora. Sem adentrar nas interpretações acerca da linguagem cepecista⁶⁸⁴, aqui,

⁶⁸⁰ Idem.

⁶⁸¹ BOAL, Augusto. *Augusto Boal*. Rio de Janeiro: INACEN, op. cit., p. 10.

⁶⁸² Idem, ibidem, p. 8-9.

⁶⁸³ Idem, ibidem, p. 10.

⁶⁸⁴ Cf. VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE)*, op. cit. Importante estudo sobre a linguagem cepecista e a produção cultural definida pelo engajamento artístico, cuja análise histórica da peça teatral *Brasil – Versão Brasileira* (1962), de Oduvaldo Vianna Filho, permitiu ainda repensar a avaliação

vale a pena destacar a defesa pungente que Boal faz do uso da linguagem teatral e da sua criação pelas pessoas comuns para “entender as opressões” e “ensaiar formas de libertação.”

Merece menção esse trecho da entrevista:

Querer que o povo faça arte para mim também é importante. No Teatro do Oprimido, existem duas palavras importantes: “teatro” e “oprimido”, mas existe a preposição *de*. Não é teatro *para* o oprimido, não é teatro *sobre* o oprimido, não é teatro *com* o oprimido, mas é teatro do oprimido, é dele que deve vir também. Então acho que se fôssemos fazer de novo os centros populares de cultura, teríamos que nos preocupar mais em fazer com que sejam os oprimidos desses centros populares que se expressem através da arte, que utilizem a linguagem teatral que é comum a todos os homens e mulheres; quando falamos, quando andamos, não usamos nada dentro do teatro que não se use fora — o timbre de voz, a pausa, a respiração, as paixões, as ideias, tudo isso está na vida real e está no teatro, a iluminação, o cenário, a maneira de se vestir, a maneira de usar esses elementos da vida real; a única coisa diferente é que no teatro você tem consciência de que está usando uma linguagem teatral. A diferença é essa: ter ou não consciência de que está-se usando uma linguagem teatral... mas sempre está-se usando uma linguagem teatral. A linguagem teatral seria um meio de entender as opressões que as pessoas vivem e de tentar ensaiar formas de libertação.⁶⁸⁵

Em que termos a fabricação do teatro, dos significados e das condições necessárias para que as pessoas comuns “fizessem teatro”, eram agora recolocados por Augusto Boal? Tinham-se passado 15 anos desde que Boal saíra do Brasil e, obviamente, não era possível retornar um projeto interrompido sem considerar as mudanças das circunstâncias e as transformações das formas de produção do espetáculo no Brasil. Como vimos, ao descrever como funcionaria a Fábrica de Teatro Popular, Boal tanto nos mostra a presença das táticas teatrais experimentadas no exterior, como fala sobre o tipo de diálogo que ainda travava com as ideias teatrais desenvolvidas no Arena e com as ideias cepecistas. E, ainda, o TO não se encontrava tão distante das novas formas de produção teatral desenvolvidas pelos grupos de teatro no Brasil durante a década de 1970. As descrições a respeito das formas do grupo, feitas por Mariângela Alves de Lima, nos permitiu ver tais aproximações.⁶⁸⁶

crítica feita ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), a partir do golpe militar de 1964.

⁶⁸⁵ BOAL, Augusto. Entrevista. SANT’ANNA, Catarina. Eterno viajante, op. cit.

⁶⁸⁶ Cf. LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro, op. cit.

3.3.1 A escola como espaço e centro culturais⁶⁸⁷

As propostas educacionais e culturais ligadas à animação cultural nos CIEPs pretenderam colocar a agência dos grupos sociais populares no centro das suas preocupações, em torno das quais se efetivou a experiência do Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular, no ano de 1986.

A contribuição de Boal ocorreu em uma conjuntura específica dos anos 1980, onde mudanças políticas e institucionais estavam aos poucos sendo implementadas. Ainda havia dificuldade de toda ordem na articulação entre sociedade civil, organizações sociais e políticas para pôr em ação um programa capaz de conduzir o processo de redemocratização do país. Para melhor visualizarmos essa experiência, precisaremos recuar um pouco e delinear a configuração política na qual a intervenção de Boal ocorreu e os projetos a que estava vinculada.

A partir da segunda metade dos anos de 1970, a pressão social por mudanças nas estruturas política, educacional e cultural do país impulsionaram o processo de redemocratização da vida nacional. Em 1979, o retorno do pluripartidarismo e a aprovação da Lei da Anistia possibilitou o retorno ao Brasil de antigas lideranças excluídas da cena política durante a ditadura militar.⁶⁸⁸ E, desde então, o espaço das disputas pelo poder começou a se alterar.

Nesse cenário, um caso emblemático foi a disputa eleitoral para o governo do Estado do Rio de Janeiro no ano de 1982: Leonel Brizola concorreu a governador pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT) e foi o único candidato de esquerda a governador eleito no país. Foi durante o seu mandato (1983-1987) que gestou e executou um audacioso projeto político de educação popular para o Estado do Rio de Janeiro.⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ Esse amplo projeto educacional, além de conceber a escola como espaço e centro culturais, gestou também, segundo a historiadora Ana Maria Monteiro, uma escola de formação de professores. Cf. MONTEIRO, Ana Maria. Ciep – escola de formação de professores. *Em Aberto*, Brasília, INEP/MEC, v. 22, n. 80, abr. 2009, p. 38. Disponível em: <http://www.emaberto.inep.gov.br>>. Acesso em 20/03/2017.

⁶⁸⁸ Leonel Brizola, à época deputado federal pelo estado da Guanabara, teve seu mandato cassado e seus direitos políticos suspensos por dez anos pelo Ato Institucional nº 1, publicado em 9 de abril de 1964, obrigando-o ao exílio por 15 anos. Somente com a anistia política decretada em agosto de 1979, Brizola retornou ao Brasil. Em 1982 foi eleito governador do Rio de Janeiro na primeira eleição livre e direta desde 1965, tendo como vice-governador Darcy Ribeiro, que também havia sido destituído de seus direitos políticos e demitido de seu cargo de professor da Universidade do Brasil (UnB) pelo AI-5, em 1964.

⁶⁸⁹ O relatório de prestação de contas do primeiro governo Brizola (1983-1987) destacou [...], a respeito do “setor da educação, considerado prioritário, [...] que a ação do governo, “ao contrário do que afirmam”, não se limitou às construções dos centros integrados de educação pública (CIEPs), conhecidos popularmente como “brizolões”, tendo sido reformadas escolas de 36 municípios. Quanto ao Programa Especial de Educação, criado em 1984, responsável, a longo prazo, pela implantação do turno único no sistema de ensino, consistiu na construção dos CIEPs e das casas da criança, destinadas ao atendimento pré-escolar de crianças entre três e seis

O responsável pelo projeto educacional foi o antropólogo Darcy Ribeiro que, como vice-governador, defendeu a construção de uma nova escola — pública, popular e antielitista. Segundo a socióloga Helena Bomeny, tal empenho guarda estreita relação com a sua formação e com as ideias compartilhadas por um grupo de intelectuais que se puseram a questão de propor soluções ao país, defendendo que a sociologia estivesse a favor de melhorar a sociedade. Bomeny observou os argumentos mobilizados por Darcy Ribeiro no intento de implementar essa nova escola:

Em sua verve apaixonada e seu destemor narrativo, Darcy Ribeiro não se intimidava em diagnosticar: o Brasil paga um alto preço pela elite que tem. Uma elite muito esperta, disse certa vez, que tratou de moer e explorar ao limite o povo deixando-o como bagaço de cana, sem suco e sem viço. O antielitismo de Darcy jogava-o na matriz de pensamento que não atribuía o fracasso do País à incapacidade do povo. O povo foi excluído e não reprovado como incapaz.⁶⁹⁰

Empossado, Darcy Ribeiro compôs a Comissão Coordenadora de Educação e Cultura, em parceria com as secretarias municipal e estadual e a reitoria da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), cujo objetivo consistiu em formular a política educacional para o Estado e executá-la nos âmbitos estadual e municipal. Os trabalhos da Comissão resultaram no Programa Especial de Educação (PEE)⁶⁹¹ que previa, como uma das metas

anos das regiões mais carentes e de maior concentração demográfica. Projetados por Oscar Niemeyer, os CIEPs eram escolas em horário integral para mil alunos, com assistência médico-odontológica. Brizola afirmou no relatório que deixaria o governo com 161 CIEPs funcionando e 219 concluídos. Embora a meta de quinhentos CIEPs não tivesse sido atingida, o governador disse que ela estava assegurada, com 446 estruturas completas de pré-moldados “prontas e pagas”. O primeiro governo Brizola construiu 30 casas da criança no Rio e 11 no estado, num total de 3.500 crianças atendidas. Já o programa “Mãos à obra nas escolas”, iniciado em 1983, conseguiu recuperar 3.075 com o apoio da comunidade. A parceria significava que a comunidade conseguia o material e a Empresa de Obras Públicas (Emop) fornecia a mão-de-obra”. Cf. KELLER, Vilma.; DIAS, Sônia; COSTA, Marcelo; FREIRE, Americo. Leonel de Moura Brizola. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. FGV-CPDOC. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/leonel-de-moura-brizola>>. Acesso em: 6 maio 2018.

⁶⁹⁰ BOMENY, Helena. A escola no Brasil de Darcy Ribeiro, op. cit., p. 116.

⁶⁹¹ O I Programa Especial de Educação tinha como coordenadores Darcy Ribeiro e Maria Yedda Leite Linhares, auxiliados por uma coordenação executiva. Foi iniciado em 1984 e interrompido em 1987. No segundo governo de Brizola (1991-1994), o mesmo grupo dará continuidade ao programa, através do II PEE, quando, segundo a historiadora Ana Maria Monteiro, “foram finalizadas as obras de construção dos 500 Ciep’s no Estado do Rio de Janeiro, pelo menos um em cada município, e foi concentrado grande esforço para o desenvolvimento do projeto curricular integrado e a produção de novos materiais didáticos que dessem suporte ao trabalho a ser realizado.” Cf. MONTEIRO, Ana Maria. Ciep – escola de formação de professores, op. cit., p. 43. Segundo Bomeny, o PEE foi planejado “com a intenção de valorizar o ensino público, [...] tinha como meta garantir à população seu direito democrático: um ensino gratuito moderno, reestruturado do ponto de vista pedagógico e tecnologicamente aparelhado.” Por outro lado, Bomeny criticou a redução do PEE ao CIEP. Para ela, o PEE, com suas 19 metas, “não poderia ser confundido com o CIEP”, ele “extravasava em muito os limites de uma escola” (p. 45). Mas, apesar dos seus objetivos “tão abrangentes, acabou sendo identificado com os CIEPs e, de fato acabou reduzido aos CIEPs” (p. 47), conclui Bomeny. Cf. BOMENY, Helena. A escola no Brasil de Darcy Ribeiro, op. cit., p. 45.

governamentais para a educação, ampliar a rede escolar e atender principalmente os segmentos sociais excluídos, com a construção de 500 CIEPs.⁶⁹²

A concepção de um projeto educacional em grande escala orientou o projeto arquitetônico de escolas para serem construídas industrialmente, em série. Entregue a Oscar Niemeyer, o projeto do CIEP consolidou “uma parceria de longa data entre Darcy Ribeiro e o arquiteto”. Como bem nos lembra Bomeny,

Niemeyer havia sido figura de destaque em outro grande projeto educacional no ensino superior, que teve em Darcy um de seus protagonistas mais notáveis. A construção da Universidade de Brasília (UnB) nos dois primeiros anos da década de 1960, no embalo da construção da nova capital do país, selaria uma cooperação nunca mais desfeita entre ideias utópicas e desenho arquitetônico correspondente. Niemeyer seria o tradutor dos ideais preconizados por Darcy Ribeiro, e Darcy o empreiteiro da utopia do programa político de Brizola para a educação.⁶⁹³

Em 1984, Niemeyer concebeu a escola piloto, “uma escola pré-fabricada cujos elementos estruturais e detalhes de arquitetura serão obrigatoriamente utilizados nas diversas escolas a construir”.⁶⁹⁴ Niemeyer revelou que, diante da ideia de construção em série, “surgiu naturalmente a utilização do pré-fabricado para fazê-las multiplicáveis, econômicas e rápidas de construir: nesses casos, é a economia que exige a repetição e o modulado”.⁶⁹⁵ Para “atender problemas construtivos e econômicos”⁶⁹⁶, planejou uma estrutura com apoios e lajes pré-fabricadas de concreto, uma solução integrada entre arquitetura e engenharia que permitia a rapidez na construção dos prédios e os tornavam mais baratos.

A escola piloto contava com três blocos. No bloco principal, com três andares, ficavam as salas de aula, um centro médico, a cozinha e o refeitório, áreas de apoio e recreação. O segundo bloco, abrigava o ginásio coberto, com quadras, arquibancadas e vestiários, também utilizado para as apresentações teatrais, shows musicais e festas. O terceiro bloco com formato octogonal, acomodava a biblioteca e as moradias para alunos-residentes.⁶⁹⁷

O primeiro CIEP foi inaugurado no dia oito de maio de 1985, na cidade do Rio de Janeiro, no bairro do Catete, e recebeu o nome de CIEP Tancredo Neves. Como forma organizacional de escola pública de horário integral, os CIEPs foram planejados para oferecer

⁶⁹² Cf. RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*. Rio de Janeiro: Bloch, 1986, p. 35-37.

⁶⁹³ BOMENY, Helena. *Salvar pela escola*, BOMENY, Helena. *Salvar pela escola*. Programa especial de educação. *Sociologia, problemas e práticas*, n. 55, 2007, p. 52.

⁶⁹⁴ NIEMEYER, Oscar. Centro Integrado de Educação Pública – CIEP. s.d. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer. Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro192>. Acesso em: 13 set. 2019.

⁶⁹⁵ NIEMEYER, Oscar apud RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*, op. cit., p. 41.

⁶⁹⁶ Idem.

⁶⁹⁷ RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*, op. cit., p. 42.

aos estudantes, além do currículo regular, atividades complementares como esportes, assistência médica, alimentação e atividades culturais.⁶⁹⁸

O projeto pedagógico dos CIEPs divulgado em *O livro dos CIEPs*⁶⁹⁹ estava amplamente fundamentado na integração dos estudantes por meio da cultura e do diálogo com a comunidade e a cultura popular, e atribuía aos processos culturais e às produções culturais função de destaque, como se lê no texto “A cultura como fator de integração”:

Partindo de uma concepção mais abrangente da função escolar, cada CIEP trabalha no sentido de recuperar o papel político e social da escola, no contexto de uma relação mais ampla com a comunidade. A escola se integra à comunidade, contribuindo para a educação coletiva. Os pais dos alunos são chamados para discutir com os professores a educação de seus filhos. E cada professor, por sua vez, é permanentemente estimulado a visitar a comunidade para, com os pais e vizinhos, conhecer a realidade de seus alunos.⁷⁰⁰

Mais do que um espaço escolar, o CIEP foi concebido como espaço cultural: “No dia-a-dia dos CIEPs, a educação não pode mais ser dissociada das manifestações culturais e artísticas, sobretudo daquelas que já se desenvolvem no interior da própria comunidade. Afinal, elas são a ponte viva que leva a comunidade para dentro da escola — e vice-versa”.⁷⁰¹ Maria Lúcia Freire, membro da equipe de Cultura e Recreação do I PEE, em entrevista concedida a Marcos A. M. das Chagas, revelou que “Darcy, antes de tudo, pensava nos CIEPs como um centro cultural, no sentido da presença da comunidade na escola”.⁷⁰²

3.3.2 A animação cultural nos CIEPs

Essa proposta introduziu um novo componente curricular, a animação cultural, cujo programa com atividades culturais visava contribuir com “a aprendizagem global dos alunos, pela valorização do trabalho criativo no espaço escolar” e o pelo “prazer de aprender”.⁷⁰³

⁶⁹⁸ RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*, op. cit., p. 41.

⁶⁹⁹ Publicado em 1986 e com a autoria de Darcy Ribeiro, *O livro dos CIEPs* foi produzido pela Coordenação Executiva do PEE do governo de Leonel Brizola (1983-1987) como forma de divulgação da proposta de trabalho na área educacional. O livro tornou-se posteriormente um documento histórico importante para o estudo sobre os CIEPs, abordados a partir de vários temas, tais como: escola integral, animação cultural, formação de professores, projeto educacional e populismo, entre outros.

⁷⁰⁰ RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*, op. cit., p. 49.

⁷⁰¹ Idem.

⁷⁰² CHAGAS, Marcos Antonio Macedo das. *Animação cultural: uma inovação na escola pública fluminense dos anos 1980*. 185 f. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

⁷⁰³ RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*, op. cit., p. 49

Assim, a animação cultural equivalia ao “trabalho de ativação cultural” e seu objetivo principal consistia em criar “uma ponte de mão dupla entre a escola e a vida comunitária”, funcionando como o “elo integrador” entre a cultura popular e a cultura letrada.⁷⁰⁴ O conceito antropológico de cultura amparou a caracterização da função da animação cultural no processo educativo formal, bem como delineou o perfil do profissional que a desenvolveria. Nesse caminho, o projeto defendia que a experiência cultural dos indivíduos não podia ser apartada dos processos educativos: “Educação e cultura se interpenetram para compor uma verdadeira simbiose: a cultura irriga e alimenta a educação que, por sua vez, é um excelente meio de transmissão da cultura”. A cultura deveria ser entendida como modo de vida, fazeres e expressões criativas, e não como “meros eventos comemorativos ou de entretenimento”, assim reduzida pela escola tradicional. Ao integrar essa dimensão da experiência das pessoas excluídas social e culturalmente, se pretendia promover as trocas dos saberes, instrumentalizando os estudantes para alcançar “maior domínio do mundo”. Defendia-se uma escola democrática que propagasse e fortalecesse o próprio processo de democratização da sociedade.⁷⁰⁵

Para tanto, foi atribuída à animação cultural uma função especial, a partir da qual se realizaria o trabalho de integração cultural e com a comunidade, “reunindo alunos, pais, vizinhos, artistas e professores numa dinâmica que soma a igualdade de oportunidade de condições”.⁷⁰⁶

(...) a presença do *artista* torna-se indispensável, porque é a pedra angular de todo o processo. Normalmente vinculado à educação não-formal, o artista, no CIEP, encontra pela primeira vez a oportunidade real de engajar-se num processo contínuo e diário de educação. Ao trazer para o espaço da escola sua formação pessoal, sua experiência em caracterizar como instrumento de trabalho a vivência e a manipulação do real e do imaginário, da emoção, da sensibilidade, o artista está bastante apto para promover o resgate dos referenciais culturais mais próximos dos alunos como ponto de partida para um diálogo com a cultura universal.⁷⁰⁷

Segundo o programa, a animação cultural na escola “começa com a cultura local, suas manifestações, o fazer da comunidade, seus artistas e seu cotidiano (...) que são progressivamente incorporados ao dia-a-dia da escola”, e tais tarefas devem ser desenvolvidas por um artista, não por um pedagogo ou professor de educação artística.⁷⁰⁸

⁷⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 134.

⁷⁰⁵ RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*, op. cit., p. 134.

⁷⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 133.

⁷⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 134 (Grifo do autor).

⁷⁰⁸ Idem.

CAPÍTULO 4

O plano piloto da Fábrica de Teatro Popular (1986) e a fundação do Centro de Teatro do Oprimido – Rio (1989)

Seis de agosto, 1986. Um Ciep de nome Tancredo Neves. Tranquilo, passos lentos, Boal chega primeiro que a maioria dos animadores culturais. Cria-se um clima. A curiosidade de mãos dadas com a expectativa passeiam suas vistas naquela figura de cabelos longos, até então completamente desconhecida de todos. Apenas um nome. Logo, todos conheceriam o homem.

Trabalhamos com pessoas que não eram atores (a maioria apenas ligada a algum tipo de arte), em lugares que não eram teatros (refeitórios, bibliotecas) e com um público não habituado a frequentar as elitizadas casas teatrais (comunidade, funcionários, alunos).

Como observou Luiz Augusto Vaz, era o teatro dando sua contribuição às doenças da nossa sociedade no mesmo nível que os estudos genéticos dão à medicina. É pena, caro Luiz, que a medicina venha avançando muito mais rápido.

Casas sempre cheias, público heterogêneo. Ao todo 22 espetáculos em diferentes pontos do Rio de Janeiro. Viajávamos em kombis e caminhões mambembando quixotescamente pelas avenidas brasis da vida. Entre um cigarro e outros partilhamos naquele momento um sonho comum, cúmplices de tantas coisas...⁷⁰⁹

Valéria Moreira

A vida é feita de muitas conexões, mas a pergunta é: quais conexões? Em suma, não é possível verdadeiramente prever, só retrospectivamente.⁷¹⁰

Carlo Ginzburg

4.1 Percursos de jovens artistas e o encontro com o Teatro do Oprimido

Em 1989, seis jovens — Valéria Moreira, Sílvia Balestreri, Licko Turle, Claudete Felix, Luiz Vaz e Paulo Paol — liderado pelo Licko, propuseram a Augusto Boal a criação de

⁷⁰⁹ MOREIRA, Valéria. O CIEP era o Catete. Projeto piloto da Fábrica de Teatro Popular. *Fábrica de Teatro Popular*, op. cit., p. 5.

⁷¹⁰ GINZBURG, Carlo. Entrevista. In: PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *As muitas faces da história*. Nove entrevistas. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 277.

um grupo de Teatro do Oprimido.⁷¹¹ Eles se conheceram durante uma oficina de teatro ministrada por Boal, em 1986, na qual, incluindo eles, mais 30 pessoas participaram do curso de formação teatral destinados aos animadores culturais dos Centros Integrados de Educação Pública, os CIEPs. Essa oficina fazia parte do Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular, um projeto planejado e executado por Boal a partir do convite feito por Darcy Ribeiro, então vice do governador do Estado do Rio de Janeiro.

4.1.1 Claudete Felix e Marias do Brasil: diálogos entre o presente e o passado

“Bom, a família: minha mãe veio da zona rural, meu pai também, vieram da zona rural para o Rio de Janeiro, mamãe de Campos e meu pai da Paraíba”. Foi assim que Claudete começou a contar a sua história, escolhendo a perspectiva do des/enraizamento vivido pelos seus pais. Vieram do campo e no lugar escolhido “fincaram raízes”.⁷¹²

Pessoas que não voltaram mais, vieram para nunca mais voltar. Fincaram raízes. A questão da raiz era importante para eles. Morou-se assim: moraram 50 anos no mesmo lugar, sem pensar em sair. Quando veio não sai mais do lugar, fica na mesma casa até morrer. Então tenho assim uma coisa de vínculo, de raiz, de vir de fora, de tentar a vida aqui no Rio, uma experiência de solidão, porque a família ficou pra trás...⁷¹³

Meus pais “foram trabalhadores rurais”, afirmou Claudete. Através da profissão deles a depoente apresentava um jeito de estar no mundo: “Meu pai era soldador”, “minha mãe trabalhou como empregada doméstica até casar. A partir daí, tornou-se dona de casa, ou com a profissão ‘prendas do lar’, como se dizia na década de 60”.⁷¹⁴ Nessa narrativa, o trabalho ocupou um lugar central. Era para essa dimensão da vida e seus processos de organização que se direcionava a energia do grupo familiar e da comunidade, quase toda encerrada no presente da luta pela sobrevivência.

⁷¹¹ De acordo com todos os entrevistados, Paulo Paol participou do plano piloto e também estava nas primeiras reuniões que antecederam a criação do grupo de Teatro do Oprimido. A esse respeito, Luiz Vaz disse: “éramos seis, nome de novela né, mas ele logo saiu, logo nos primeiros meses”. VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz. Rio de Janeiro, 9 jul. 2018. Entrevista concedida a Sandra Alves Fiuza. Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo MPEG-4 (141 min.).

⁷¹² SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix. Rio de Janeiro, 11 jul. 2018. Entrevista concedida a Sandra Alves Fiuza. Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo MPEG-4 (99 min.).

⁷¹³ Idem.

⁷¹⁴ SOUZA, Claudete Felix de. *Teatro do Oprimido e Grupo Marias do Brasil: arte e lei na transformação social*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016, p. 6-7.

Pareceu-me que, apesar da narrativa de Claudete sobre sua família não ter exatamente a pretensão de reivindicar alguma reparação pela vida precária, ou curta (como a do seu pai), talvez desejasse mostrar os efeitos das desigualdades sociais. Primeiro, pela construção da frase “Meu pai era soldador, morreu com 43 anos”, para a qual Claudete evitou o uso da conjunção que poderia indicar diretamente a relação de causa ou consequência, optando pela pausa (representada na escrita pela vírgula) como sinal de um espaço vazio a solicitar do ouvinte o trabalho imaginativo de estabelecer as relações entre essas duas orações: “Meu pai era soldador” e “morreu com 43 anos”.

Depois, porque uma vida dura e injusta, propositalmente conformada em uma estrutura social quase imóvel, cristalizou-se nos sentidos subjetivos da própria existência: “E aí a história de vida era essa, não tinha muito futuro, não tinha muito o que pensar na vida, as coisas estavam dadas: casamento, filhos e uma vida para viver, era isso o que eu pensava, o que eu achava que seria minha vida”.⁷¹⁵

Ao abordar a questão educacional na sua biografia, Claudete falou sobre o papel da leitura e da escrita no seio familiar: “mamãe era semianalfabeta, meu pai também, nesse sentido de muita dificuldade de leitura, de compreensão da escrita”.⁷¹⁶ Assim, situou seus pais em um universo cultural comum à grande parte dos habitantes do interior do país em meados do século XX, marcado pela ausência da escolarização: “Meus pais não tinham essa visão da necessidade do estudo, porque na verdade eles não tiveram estudo para sobreviver, não tiveram um grau acentuado, e sobreviveram!”⁷¹⁷ Em casa, seu pai lhe dizia que não era preciso estudar, porque, segundo ele, Claudete “ia casar”, “tinha o perfil da mulher casadoira”.⁷¹⁸

Mas as concepções que os pais tinham a respeito da função dos estudos não os impediram de propor um direcionamento aos projetos de futuro dos filhos, como ela me contou: “eu tenho uma irmã mais velha, e minha irmã mais velha ia ser engenheira, médica ou advogada. Então tinha uma coisa assim que eu ouvia, ficava essa impressão, que não precisava estudar”.⁷¹⁹ Claudete falou dessas circunstâncias sem sobressalto. Continuou sem se queixar: “Mas eu gostava de estudar, eu tinha facilidade com a escrita. Eu não sabia disso não!”⁷²⁰

⁷¹⁵ SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

⁷¹⁶ Idem.

⁷¹⁷ Idem.

⁷¹⁸ Idem.

⁷¹⁹ Idem.

⁷²⁰ Idem.

Se houve sentimentos de frustração, talvez eles tinham sido apaziguados pelo tempo, e a vida foi seguindo seu curso. Creio que Claudete, ao lembrar, não tenha negado esses sentimentos; os observou de maneira distanciada. E quando organizou sua narrativa eles apareceram atenuados. É possível que quisesse ressignificá-los para incluir nessa história o inusitado, e a sua própria agência e engajamento na construção de novas formas de viver, dizendo: “Porque você não tem a quem recorrer, você não sabe o que você sabe, se você não tem um contraponto, se você não tem uma outra pessoa que te diga: ‘ah, você sabe! Ah, você não sabe!’”. Então, eu fui estudando, fui estudando e fui estudando...”⁷²¹

Claudete prosseguiu os estudos obtendo bons êxitos e uma professora a encorajou a cursar a faculdade de Letras.

E aí quando eu estava no segundo grau, tinha uma professora, todo mundo odiava a professora porque ela era muito “caxias”, muito ferrenha, muito detalhista e eu só tirava dez com ela. Então, todo mundo: ‘ai, não entendo nada, não sei quê’, e eu tinha uma facilidade de compreensão, tinha uma afinidade. Não que ela fosse, assim, uma pessoa muito envolvente, mas ela era frenética na paixão pela língua portuguesa que era uma coisa interessante. E um dia ela falou pra mim: “por que você não faz faculdade de Letras? Você é boa, você pode...”⁷²²

Por que essa situação foi lembrada de forma especial? Penso que Claudete quis registrar a importância desse reconhecimento quando me disse: “Eu nunca tinha pensado nem em fazer faculdade, eu estava estudando porque sim, mas não sabia o que exatamente ia fazer. E aí eu fiz a faculdade, passei pra UERJ. Fiz Português e Literatura pela orientação dela”.⁷²³ Ao terminar a faculdade, Claudete não sabia bem o que faria, mesmo sendo, na sua opinião, “fácil fazer Literatura”, recordou que “não tinha isso: ‘ah, é isso que eu quero, é minha vida, minha paixão!’”⁷²⁴ Mas, terminado o curso, prestou concurso e foi aprovada na área da sua formação, iniciando a carreira de professora de Português do Município do Rio de Janeiro, no ano de 1986.

Claudete não falou diretamente sobre a sua iniciação teatral. Disse ter participado do grupo teatral da Universidade, quando ainda cursava Letras e, depois, realizado a oficina de Teatro do Oprimido, em 1986. Desde então, esteve envolvida com Boal e sua trupe do CTO-Rio, cujo período contabilizou 30 anos, dos quais 20 deles foram dedicados à coordenação do grupo teatral Marias do Brasil.

⁷²¹ SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

⁷²² Idem.

⁷²³ Idem.

⁷²⁴ Idem.

Fazendo um retrospecto de sua trajetória artística na introdução da sua dissertação de mestrado, concluída em 2016, no mesmo ano que se deligou do CTO-Rio, Claudete se perguntou sobre a que se devia essa intensidade e o longo tempo investido no trabalho de direção e coordenação desse grupo teatral, formado por trabalhadoras domésticas que, apesar de terem histórias de vida muito parecidas com as de seus pais, se tornaram atrizes.

Claudete disse que havia percebido o modo como se relacionava com o seu passado e a sua história familiar. Eles foram determinantes para o seu vivaz envolvimento e o seu especial interesse pela condição de mulheres migrantes que desejavam alterar a própria vida.

Terminando esta introdução, questiono minha identificação com o grupo Marias do Brasil, pelas histórias de família. Minha mãe e meu pai foram trabalhadores rurais: ela em São Fidélis, estado do Rio, ele em João Pessoa, na Paraíba. Depois que veio morar no Rio de Janeiro, minha mãe trabalhou como empregada doméstica até casar. A partir daí, tornou-se dona de casa, ou com a profissão “prendas do lar”, como se dizia na década de 60.⁷²⁵

A percepção da existência dos elos entre o presente e o passado provavelmente foi surgindo no processo da pesquisa de caráter etnográfico, realizado para investigar e descrever o trabalho com o grupo ao longo desses 20 anos, que resultou na dissertação de mestrado em Artes da Cena, intitulada *Teatro do oprimido e grupo Marias do Brasil: arte e lei na transformação social*, defendida na Escola de Comunicação da UFRJ. Os novos sentidos encontrados talvez tenham lhe permitido formar um novo cenário, mais seguro, no qual foi permitido situar todos os personagens, suas próprias ações e feitos realizados no decurso da vida. Creio ter sido esse o lugar a partir do qual rememorou e narrou os significados das suas experiências durante a entrevista que me concedeu em 2018.

Claudete contou que leu *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, de Boal, quando ainda fazia o curso de Letras. Lembrou que na época não se tratava com “clareza da identidade desse dramaturgo como uma coisa importante para o Brasil”. Somente depois conheceu Boal, quando já trabalhava como professora na escola da rede municipal: “a gente estava já no meio do primeiro ano, surgiu essa oficina com o Boal, né, aí a gente quis fazer, e eu fui ser uma das pessoas que fazia parte desse grupo.”⁷²⁶

Claudete não relatou suas experiências com a atividade teatral anterior a realização da oficina de Teatro do Oprimido com Boal. Disse não ter encontrado motivos que a levassem ao teatro para atuar como atriz: “Eu sempre achei o teatro uma coisa chata... eu não achava legal: ‘ah, eu amo teatro!’ Não achava... ‘Ah, vou ser atriz...’ Eu nunca pensei em ser atriz, eu

⁷²⁵ SOUZA, Claudete Felix de. *Teatro do oprimido e grupo Marias do Brasil*, op. cit., p. 6-7.

⁷²⁶ SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

nunca pensei (...)”.⁷²⁷ Supreendentemente, porém, se identificou com o Teatro do Oprimido. Claudete explicou como interpretou os motivos pelos quais fora fisgada por esse teatro:

o que eu gostava do Teatro do Oprimido é essa provocação sem tirar seu tapete, sem te empurrar, entendeu? Era provocação saudável. Eu entrava em cena, fazia os exercícios e eu era muito tímida. O que você discute, o que você fala, entendeu? Como é que você vê que tudo que você fala tem uma importância, uma construção da cena, uma construção do projeto em si, né. Eu acho que tem uma coisa, assim, democrática na sua essência, de construção com cada um, com a ideia de cada um. Eu acho que foi isso a grande questão pra mim, um espaço que você fala, as pessoas ouvem, e a gente vai construir uma coisa juntos a partir da sua vivência. Então, tudo o que eu vivi tem um porquê né.⁷²⁸

Contou-me sobre esse momento decisivo, lembrando do exercício de demonstração do teatro-fórum chamado “quatro em marcha”, orientado por Boal, no qual uma situação cotidiana de opressão era encenada: “eu me lembro dessa técnica, ele fazendo e eu fiquei fascinada, e eu me lembro que eu entrei em cena e falei: ‘não é difícil fazer’. (...) Era muito tímida, mas estar naquela oficina era tão fácil e tão provocativo”.⁷²⁹

4.1.2 Licko Turle, festeiro e viajero: do teatro comunitário da Ilha do Governador ao Teatro do Oprimido

Eu acho que eu crio coisas, eu gosto de inventar coisas, reunir pessoas, festeiro. Eu acho que eu sou um bom festeiro. (...) E aí eu me meto no teatro, na educação, na arte (...).

(...) outra coisa que acho que sou também é viajero, sou um bom viajero, viu? Viajo pra qualquer lugar, me chamou...⁷³⁰

Licko Turle

Licko Turle nasceu em Madureira, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, em setembro de 1960. “Sou carioquíssimo”, disse orgulhoso. Da época de criança se lembrou das mudanças constantes por causa da profissão do seu pai, que era militar: “moramos em

⁷²⁷ SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

⁷²⁸ Idem.

⁷²⁹ Idem.

⁷³⁰ SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle. Uberlândia, 11 nov. 2016. Entrevista concedida a Sandra Alves Fiuza. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo MP3 (118 min.).

Nilópolis, Madureira, moramos em Padre Miguel, moramos em Brasília... Ilha do Governador”.⁷³¹

Em sua casa “a família era grande”, não a nuclear, composta por pai, mãe e quatro irmãos. Licko se referiu à estratégia de organização das redes de apoio e proteção estabelecidas para o sustento e sobrevivência do grupo familiar mais amplo: “antigamente as famílias ficavam muito juntas, então eu me lembro que meu avô morava conosco”, “uma tia que ainda era solteira naquela época”, “uma vez moravam os tios”. Eles eram músicos e o pai também gostava de música, de festas e samba: “eu aprendi com meu pai a fazer surdo de escola de samba com papel de sacos de cimentos. Fazia roupa de carnaval, figurino... Ir pro Bola Preta. Meu pai me levava”.⁷³²

As brincadeiras na rua, a música e as festas reconfortavam o ritmo da infância: “muita música, muita festa, festa de São João, festa de Natal, Ano Novo... meu pai fazia balão, a gente soltava balão... hoje não pode. Todos os Santos, São Pedro, Santo Antonio, São João. Eram festas gigantescas...” Muitas brincadeiras eram desfrutadas com encantamento pelas crianças, como “quebrar nozes na porta: botar as nozes ali e bater com a porta assim”, “fazer batata-doce na fogueira até ficar preta e quebrar, sujar as mãos”.⁷³³

Ao falar sobre a sua infância, Licko fez aparecer o modo como se dava por essa época a relação das crianças com os animais domésticos criados nos fundos dos quintais das casas para a alimentação das famílias. Narra um acontecimento sentido como trágico pela maioria das crianças pobres:

(...) essa coisa de criar o porco pra matar no Natal, engordar o porco. O famoso Chico, e quando ia matar era um horror porque as crianças choravam: “não, não mata o Chico”! Matava o Chico. Depois a gente comia o Chico, obviamente.

Licko estudou quase sempre em escolas públicas, exceto no último ano do ensino médio, quando por falta de vagas, o governo pagou uma escola privada “só para homens”, diz. Fez o primário no Serviço Social da Indústria – SESI, “que já era para filhos de operários de fábrica e minha avó era da fábrica, fábrica de tecidos”.⁷³⁴ A sua trajetória escolar foi bastante fragmentada por causa da profissão do seu pai: “fui muito prejudicado mudando muito, o militar mudava muito... Eu sempre saí muito de uma escola pra outra por transferência do

⁷³¹ SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

⁷³² Idem.

⁷³³ Idem.

⁷³⁴ Idem.

meu pai”.⁷³⁵ Disse que aos 14 anos fez concurso para militar: “tentei fazer prova pra cadete, suboficial pra sargento”.⁷³⁶ Mas não passou e também não projetou uma carreira militar, disse que não pensava muito nisso, “porque o que se pensava muito na minha época, no meu nível social, era arrumar trabalho, era trabalhar”.⁷³⁷

Licko revelou os sentidos atribuídos à experiência escolar por meio de um interessante padrão: ao relatar os principais eventos escolares (primário, secundário, universitário), eles são intercalados com passagens reiteradas da sua inclinação para a festa e a música, destacando o seu impulso para agregar coletivos, uma comunidade de festeiros ou de grupos de atuantes políticos, por exemplo:

Pensava muito na festa, eu gostava de fazer time de futebol, blocos de carnaval.

Eu gostava o tempo todo de criar grupo. Então eu lembro que criei o CFC, fiz camisa pro time... Cruzeiro Futebol Clube. Eu lembro que eu montei uns grupos de carnaval que não lembro o nome (...), eu fazia as fantasias, chamava as pessoas, fazia festa. Sempre foi assim. Eu lembro quando fui pra faculdade criei o C.A., aí tinha festa todo dia no C.A. Aí eu entrei pro Partido Comunista, tinha a UNE.⁷³⁸

Quanto terminou o ensino médio, aos 17 anos, Licko prestou o vestibular e tentou o curso de Geologia: “eu queria viver dentro do campus de uma universidade. Era um lugar que eu sabia que tinha muito *hippie*”. Dessa vez não entrou na universidade, mas ao rememorar essa fase do seu passado, podemos perceber que a música era sentida como uma dimensão crucial da sua vida: “não consegui a vaga pra Geologia e aí eu já tocava violão (...). Eu fiquei com um grupo criando músicas e aí me interessei por Letras-Literatura (...)” Depois, após ser aprovado em concurso, trabalhou na Companhia Estadual de Gás de 1977 a 1978, durante os quais prosseguia com a atividade musical. Com a privatização da companhia, Licko optou por deligar-se pelo programa de demissão voluntária. Em sua narrativa, parece expressar que esta decisão foi um divisor de águas em sua vida, dando a impressão de que a partir daí fora lançado definitivamente rumo à música e ao teatro: “Aí saí, eu comprei um carro com o dinheiro, continuei tocando violão, violão, violão... comecei a fazer teatro nesse período, música e teatro bastante, num grupo próximo lá de casa, na Ilha (...)”.⁷³⁹

⁷³⁵ SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

⁷³⁶ Idem.

⁷³⁷ Idem.

⁷³⁸ Idem.

⁷³⁹ Idem.

No início dos anos 1980, Licko participava de um grupo de teatro comunitário do bairro da Ilha do Governador, criado por Elbe de Holanda⁷⁴⁰, artista que fomentou a prática teatral entre os jovens moradores da Ilha do Governador entre os anos 1970 e 1990. Sobre a sua atuação na história desse grupo e ajuda no processo de alteração do seu estatuto de teatro amador para teatro profissional, Licko fez a seguinte narrativa:

Um teatro que era amador, mas eu profissionalizei esse grupo. Ele era Grupo Amador de Teatro da Ilha do Governador. Depois de alguns anos, ainda adolescente, eu reuni o grupo e falei “não vamos ser amadores, vamos ser profissionais”. “Ah, mas aí tá no nome, o que a gente fez?” Eu falei: “vamos mudar”. Aí eu fui... abri a empresa com CNPJ, criamos uma sede, tirei o amador, botei artes e virou Grupo de Artes e Teatro da Ilha do Governador, que existe ainda hoje, uma companhia teatral.⁷⁴¹

No bairro não havia teatro para a realização dos espetáculos, então, Licko contou que participou com o GATIG (Grupo Amador de Teatro da Ilha do Governador) de uma campanha reivindicando um espaço teatral, cujo *slogan* era “Teatro a Ilha Quer”.⁷⁴² A respeito do

⁷⁴⁰ Elbe de Holanda (1927-2001) era considerada uma artista com muitas habilidades. Foi uma teatróloga, poetiza e artista plástica que realizou uma intervenção importante na produção cultural do Rio de Janeiro. Fundou o Grupo Amador de Teatro da Ilha do Governador, provavelmente nos anos iniciais da década de 1970, renomeado em 1981 como Teatro de Artes e Teatro da Ilha do Governador (GATIG), de onde incentivou a atividade teatral, oferecendo ampla contribuição para a formação de jovens artistas. Administrou, no período de 1987 a 1989, a Lona da Cultura da Ilha do Governador, que funcionou até 1994. Figura como autora de várias peças teatrais, dentre as quais: *Um amor de espantinho* (1986), *Ah Se eu fosse rei* (1987), *Dim Dom II* (1987), *Eclipse* (1988), *Aposte o poste* (1988), *Dim Dom* (1988), *A última fila* (1988), *Airons x Agains* (1990), *Circo da Vida* (1990). Cf. Arraiá Cultural 2010. Grupo de Arte e Teatro da Ilha do Governador. 2010. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/nortontavares/festa-junina-gatig>> Acesso em: 10 jan. 2018; Elbe de Holanda. Disponível em: <<http://todoteatrocarioca.com.br/pessoa/16312/elbe-de-holanda>> Acesso em 20 ago. 2017.

⁷⁴¹ SILVA, Noeli Turlle da. Entrevista com Licko Turlle, op. cit.

⁷⁴² Localizei pela rede de compartilhamento de documentos SlideShare, na *internet*, um boletim publicitário contendo a programação do “Arraiá Cultural 2010”, organizado pelo GATIG, em parceria com a Casa de Cultura Elbe de Holanda (CCEH). Certamente, esse material para divulgação — e, que também apresenta dados históricos sobre o GATIG e a Casa — foi produzido pelo assessor de imprensa do grupo teatral, Norton Tavares, responsável pelo boletim e criador o perfil para o compartilhamento. O boletim afirma que o GATIG foi criado por Elbe de Holanda em 1972 como um grupo teatral amador. Mas, somente em 1981 passou a ser GATIG, de acordo com o depoimento do Licko. O boletim se refere também à campanha “Teatro a Ilha Quer”, da qual Licko disse ter participado nos anos de 1980, destacando que o “GATIG liderou a campanha” e “através da Secretaria de Cultura do Município, conquistou a primeira lona cultural do Rio de Janeiro, localizada no Aterro do Cocotá”. Cf. Arraiá Cultural 2010. Grupo de Arte e Teatro da Ilha do Governador. 2010. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/nortontavares/festa-junina-gatig>> Acesso em: 10 jan. 2018. Com o propósito de dar continuidade ao trabalho de Elbe de Holanda, em 2002 foi criada a Casa de Cultura Elbe de Holanda, pelo artista Castro Gonzaga. Segundo o boletim, a Casa foi um espaço cultural criado e administrado por uma Associação Civil sem fins lucrativos formada por um grupo de pessoas, artistas e não artistas, que desejaram continuar o trabalho de Elbe de Holanda em prol da cultura como elemento de formação de jovens. Cf. Idem. Em 2004, a Casa foi considerada de utilidade pública pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro (Lei n. 3.766, de 3 de junho de 2004. DOU 04.06.2004). Em seus onze anos de atuação, abrigou o Festival de Esquetes Elba de Holanda, fomentando a prática teatral e atuando para democratizar o acesso à cultura, informação e lazer, oferecendo cursos e eventos nas diversas modalidades artísticas. Infelizmente, em 2013, precisou encerrar suas atividades “por falta de incentivo governamental e de patrocínio”, segundo o seu diretor-presidente, Gilberto D’Alma. Cf. BERTOLUCCI, Rodrigo. Último centro cultural da Ilha do Governador fechará as portas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 maio 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/ultimo-centro-cultural-da-ilha-do-governador-fechara-as-portas-8413072>. Acesso em: 10 jan. 2018.

resultado da campanha, Licko narrou o seguinte: “a gente conseguiu com a prefeitura a colocação de uma lona da cultura, essas lonas culturais”, “um lugar grande, pra duas mil pessoas”.⁷⁴³ Provavelmente, a reivindicação e a instalação da Lona Cultural tenham ocorrido entre os anos de 1986 e 1987.

O GATIG realizou também vários trabalhos nos teatros Lemos Cunha e Óperon. Nesse último, foi criada a Oficina de Teatro Óperon (OTO), onde “Elbe e outros professores formaram muitos (...) profissionais do grupo, entre atores, atrizes, técnicos, músicos, cenógrafos, figurinistas, maquiadores, iluminadores, contrarregras, diretores e produtores”.⁷⁴⁴ Licko fez referência ao seu envolvimento com os festivais de teatro, dizendo: “Fui pra muitos festivais por todo o Brasil, circulei o Brasil inteiro fazendo festival de teatro...”⁷⁴⁵

Ainda nos anos 1980, Licko também iniciou sua atuação como produtor cultural. Na Lona Cultural, lembrou Licko, “todas essas bandas que existem aí, passavam por lá, naquela época passavam por lá”. Disse ainda: “produzi todo mundo que você imaginar: Gonzaguinha, Geraldo Azevedo, Luiz Melodia”.⁷⁴⁶

Além da sua ligação com o teatro comunitário e amador, Licko revelou que também “era muito próximo das grandes produções teatrais”, e que “gostava do teatro profissional”. Segundo sua narrativa:

convivia muito com o Luiz Mendonça, o Falabella já tava aparecendo... Na Cinelândia, o “amarelinho” um bar onde ali se reunia desde a época do teatro de revista, desde 30, era ali o lugar que os artistas, os produtores iam toda noite para conseguir trabalho, conseguir emprego e eu, como era do teatro gostava e ia pra lá também. E ali a gente convivia com as novidades, com o que tava acontecendo.⁷⁴⁷

Licko estudou técnica cenográfica com Luiz Carlos Ripper⁷⁴⁸ na Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen). Segundo ele, ficou “um ano com o Luiz Carlos Ripper aprendendo tudo da caixa cênica... urdimento... tapadeira... tudo, tudo que eu pudesse eu aprendi”.⁷⁴⁹

⁷⁴³ SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

⁷⁴⁴ Cf. Arraiá Cultural 2010, op. cit.

⁷⁴⁵ SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

⁷⁴⁶ Idem.

⁷⁴⁷ Idem.

⁷⁴⁸ Segundo Heloisa Lyra Bulcão, Luiz Carlos Ripper (1943-1996), além de cenógrafo, figurinista, encenador teatral e diretor de arte, teve importante atuação “nos debates sobre a linguagem e as metodologias cenográficas, na educação para as artes e no aprofundamento e difusão dos conhecimentos técnicos e artísticos, especialmente nas artes cênicas.” Cf. BULCÃO, Heloisa Lyra. Luiz Carlos Mendes Ripper para além da cenografia: a educação para e por meio das artes. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, ago./dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2922> Acesso em: 20 dez 2016.

⁷⁴⁹ SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle, op. cit. Provavelmente, Licko estudou com Luiz Carlos Ripper em 1986, ano em que assumiu a direção do Centro Técnico de Artes Cênicas, da Fundação Nacional de

Embora Licko tivesse uma ligação com o teatro profissional, certamente, foi a sua atuação na produção cultural popular na Ilha do Governador que definiu o convite para trabalhar como animador cultural do CIEP. Como revelam suas palavras, “aí aparece o Darcy Ribeiro com os CIEPs e devido a minha participação em teatro e música na Ilha, chamaram várias pessoas pra trabalhar como animador cultural. Eu fui pra lá e aí tinha treinamento, foi quando eu conheci o Boal, foi em 86”.⁷⁵⁰

4.1.3 Luiz Vaz, “para animar a festa”: das festas populares ao Teatro do Oprimido

(...) uma amiga me encontrou depois de muitos anos, que me conhece desde a infância, aí falou assim: ‘olha aí, o que você tá fazendo?’ Aí falei: “eu sou animador cultural”. Aí, ela: “mas desde criancinha”.⁷⁵¹

Luiz Vaz

Luiz Vaz nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Morou por 30 anos na Rua São Venâncio, situada em Ricardo de Albuquerque, “um bairro suburbano entre as Zonas Norte e Oeste da cidade”.⁷⁵² Atualmente reside em Bangu, na Zona Oeste.

Das lembranças da infância sublinhou as desavenças entre os mais velhos no interior de uma família numerosa, na qual também se situou, comentando: “Eu sou filho de uma família com seis crianças”.⁷⁵³ Então, falou da instabilidade econômica familiar:

(...) meu pai foi um homem que o pai teve uma condição melhor do que a dele. E meu pai se negava por muitas vezes a ajuda do pai, embora precisasse para a criação dessa filharada, mas eles rompiam diversas vezes e esse meu avô, com uma condição melhor, comparada à nossa, sempre queria estar próximo ajudando. Isso fez com que esse homem, que é o meu pai, que tinha uma condição de vida melhor antes de casar, e que ao casar pelas questões dele encontrou muita dificuldade na criação dos filhos todos, mas que a gente ficava entre alguém que tivesse e alguém que não tivesse, uma família que tinha e não tinha.⁷⁵⁴

Os percalços e incertezas vivenciados nessa época nunca foram esquecidos, disse Luiz. Embora não tenha tido uma vida precária, surgiu em sua narrativa um elenco de lições

Artes Cênicas (Fundacen), e formulou as bases de atuação do novo Centro, que, entre outras atividades, oferecia assessoria para construção e reformas de espaços cênicos e cursos na área de cenotécnica. Cf. Luiz Carlos Ripper. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349613/luiz-carlos-ripper>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

⁷⁵⁰ SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

⁷⁵¹ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁷⁵² Idem.

⁷⁵³ Idem.

⁷⁵⁴ Idem.

aprendidas com essas dificuldades cotidianas: “sabe aquela coisa do que é não ter. Eu acho que foi muito forte para a criação de uma sensação de empatia com o sofrimento, com a falta, com a pobreza”.⁷⁵⁵

Sobre a experiência escolar se lembrou dos contratempos enfrentados pelos pais para manter os filhos estudando em escola particular: “a gente passou quase todos os anos de ensino sendo chamado na secretaria por questão de pagamento atrasado. Até que começaram a surgir as bolsas escolares de estudo, e aí a gente começou a se valer delas”.⁷⁵⁶ Ao colocar sob escrutínio as fases dos ensinos primário e ginásial, avaliou a escola particular na qual estudou como tradicional e alinhada às políticas educacionais do governo militar, e lamentou a ausência de conteúdos, talvez mais politizadores, dizendo: “não tive filosofia, sociologia, essas foram banidas. Então a compreensão de mundo era muito reduzida”.⁷⁵⁷

A despeito disso, essa formação escolar lhe ofereceu instrumentos educacionais suficientes para o ingresso em uma universidade pública, considerada por ele mesmo “até certo ponto, de elite, na época”.⁷⁵⁸ Assim, em 1980, iniciou o curso de Artes Plásticas, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Desse período, surgiu a lembrança do sentimento de injustiça experimentado ao comparar a diferença entre a sua realidade e a dos estudantes que não precisavam se deslocar para a Zona Norte da cidade: “o caminho era o oposto da maioria dos estudantes, mas todas as festas quando terminavam, só eu vinha pro meu lado”.⁷⁵⁹

Nessa passagem, Luiz demonstrou uma preocupação em particular, a de localizar na sua trajetória aqueles episódios do passado durante os quais sentia descontentamento por perceber a relação entre a ocupação do espaço urbano e as posições sociais dos seus moradores. Embora questionasse o seu próprio lugar nessa cidade, Luiz passou da narrativa dos eventos particulares para uma explicação mais ampla e crítica, formulada no seu presente, das estruturas que definiram tais divisões e desigualdades dos usos e do direito à cidade:

A distância é grande, porque a cidade tem um... É estreita, entre a serra e o mar, né. E de qualquer maneira é como se fosse o Chile. Ela é estrangulada ao meio, é uma linguiça amarrada, que é a Avenida Brasil, uma retenção muito grande. Então pode se levar duas horas de viagem dentro da mesma cidade.

(...)

Você vai querer ir ao cinema... Agora as coisas estão melhorando um pouquinho... Pra ir no cinema, uma paquera nova, um namoro novo, ou

⁷⁵⁵ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁷⁵⁶ Idem.

⁷⁵⁷ Idem.

⁷⁵⁸ Idem.

⁷⁵⁹ Idem.

então um casal que veio morar recentemente: “vamos ao cinema, vamos tomar um vinho, vamos fazer uma noite romântica”. Começa no centro, quando chega aqui não tem a menor condição, já acabou o efeito do vinho... São duas horas né, numa condução nem sempre boa. Então isso foi durante muito tempo um problema da cidade. A cidade não se assumiu... Uma promessa de que a cidade crescesse pra dentro dela se deu pela Barra, aquela orla, não pelo caminho das pessoas, né. A Barra foi pra lá... foi se pra Barra, as pessoas que podem ir para a Barra, viver na Barra, mas não fez um... É uma ideologia classista, de usos da cidade, de direito à cidade, né?⁷⁶⁰

Então, ao compor essa narrativa, mesclou fatos da sua história pessoal com situações para exemplificar a existência de clivagens sociais e impedimentos impostos aos moradores da comunidade em que vive. Certamente, com a intenção de afirmar a seguinte posição: não apenas a geografia, mas as decisões políticas foram responsáveis por tornar quase intransponível a passagem de um ponto ao outro nessa grande cidade. Apesar disso, as pessoas continuavam bravamente circulando no seu dia a dia para trabalhar, estudar e se divertir.

Luiz contou que quando ainda mal tinha saído da infância já participava da organização do grupo carnavalesco da Rua São Venâncio, no bairro Ricardo de Albuquerque. Na “mini autobiografia” elaborada para sua dissertação de mestrado, revelou que esse grupo queria muito ganhar o concurso de fantasias promovido pelo Chacrinha: [éramos] “muito estimulados pelo sucesso do Grupo da Rua Beberibe, um grupo de fantasiados temáticos que sempre vencia o concurso do Chacrinha e que era de uma rua paralela a minha”.⁷⁶¹ Apesar dos esforços, e de alguns insucessos, o seu balanço foi positivo: “Nunca fomos ao Programa do Chacrinha e nem ganhamos prêmio algum, mas, aprendemos muito e nos divertimos bastante. Acho que esta foi uma das minhas primeiras inserções na prática de animação cultural”.⁷⁶²

Os rituais religiosos praticados no interior do terreiro de Umbanda, liderado por sua mãe, também lhe propiciaram aprendizados e experiências importantes, influenciando o seu caminho rumo às áreas das artes e da cultura popular. Luiz relatou que “participava da organização das festas das Crianças, dos Guias, dos Pretos Velhos, dos Caboclos e dos Exus. Enfeitando o congá e o terreiro, dançando nas rodas e tocando os tambores. Licença dada à criança, mesmo quando não é confirmada como ogã”.⁷⁶³

⁷⁶⁰ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁷⁶¹ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. *Zona Oeste do Rio. Ocasos e alvoreceres: um estudo sobre cultura, memória e cidade*. 2019. 194 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2019, p. 131-132. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/10724>. Acesso em: 10 dez. 2019.

⁷⁶² Idem.

⁷⁶³ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. *Zona Oeste do Rio*, op. cit.

Luiz destacou ainda a sua atuação como ator popular e roteirista de peças caipiras nas festas juninas do bairro. “Aqueles prosaicos ‘Casamentos na Roça’, (...) pequenas e amadoras peças teatrais”. Segundo seu relato, organizou a festa junina da Rua São Venâncio por 13 anos. Inicialmente, a festa era realizada em “terrenos baldios” e frequentada pelos moradores do próprio bairro. Mas, “na virada das décadas de 1970 e 1980”, a festa tornou-se famosa. Então, passou a apresentar “temáticas variadas” e também atraiu “pessoas de outros bairros”, ocupando assim outros espaços, como os “clubes locais e praças”.⁷⁶⁴

Em sua memória permaneceu viva a lembrança de que desde a mais tenra idade ele já se preocupava em promover eventos culturais no bairro. Ainda bem novo, por volta dos 13, 14 anos, organizava as festas de rua: “eu e outros adultos, mas eu era da comissão, eu estava lá fazendo as coisas, e era eu e na verdade um cara que nem era adulto, era um cara com 16, 17 anos, cinco, seis anos mais velho do que eu. A gente fazia muito isso, organizava as festas de rua, então eu já fazia essa coisa...”.⁷⁶⁵

O caso emblemático do músico de chorinho Claudionor Cruz, citado a seguir, é relatado por Luiz como um claro sinal do seu interesse antigo em promover ações culturais, atividades para as quais ele destinaria seus esforços posteriores, sempre movido pelo gosto de juntar pessoas para a festa.

Eu lembro que entre muitas coisas, eu levei um músico importantíssimo da música popular brasileira na época de ouro, era um senhorzinho já, Claudionor Cruz. E ele foi numa festa dessas organizadas, e o grupo dele era um grupo de chorinho, e o grupo decidiu não ir, não entrar em cena, porque achou que o público não era para aquela música, e o Claudionor ficou muito chateado, muito contrariado com isso. Quando eu fiz uma entrevista um pouco antes dele morrer, porque eu fui ser o diretor desse centrinho de arte do Meyer, ele me confidenciou. Eu lembrei desse fato e ele falou: “olha, eu nunca esqueci, a gente tinha que ter feito aquele show, porque vocês chamaram, tinha um público lá, e a gente não tinha...”. Eles eram um grupo de chorinho, e achavam que naquela época ninguém se interessaria por isso, não era o que hoje é o chorinho, o retorno. Mas a gente... eu garoto, fazendo essas coisas, querendo fazer essas relações, juntar, fazer.⁷⁶⁶

Diferentemente do consumo de um produto cultural, as práticas culturais populares partilhadas e recriadas por Luiz e pelos moradores daquela comunidade estavam diretamente vinculadas aos seus modos específicos de viver e de lutar pela sobrevivência. É certo que essa profunda experiência, através da qual desenvolveu saberes e sensibilidades a respeito da cultura popular, tenha lhe assegurado uma base formativa para a sua atuação posterior no

⁷⁶⁴ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁷⁶⁵ Idem.

⁷⁶⁶ Idem.

campo das artes e do teatro. Em suas próprias palavras, Luiz afirmou que “Bem antes desta formação acadêmica e dessa vivência teatral, outras vivências já formavam em mim um perfil de interesse pelas áreas de arte e cultura”.⁷⁶⁷ Como Luiz contou, as vivências comunitárias no bairro Ricardo de Albuquerque nutriram sua imaginação com cenários, cores e performances das expressões culturais populares, como o carnaval e as festas de rua, as festas juninas e os rituais religiosos.

Depois, quando estava na Escola de Belas Artes, teve um contato inicial com o estudo e a prática teatral. Na Escola fez alguns cursos específicos: “ali tinha cenografia, e tinha interpretação teatral, pelo menos como disciplina que você podia pegar, que eu cheguei a pegar”.⁷⁶⁸ E na Faculdade de Letras da UFRJ participava “de um grupo de teatro que era dirigido pelo Lauro Góes”⁷⁶⁹, o Teatro Universitário de Letras, o grupo Tule.⁷⁷⁰

Em 1986, aos 25 anos Luiz Vaz concluiu a graduação e foi contatado pelo município da cidade do Rio de Janeiro trabalhar como animador cultural e desenvolver oficialmente essa atividade em sua comunidade. E, nesse mesmo ano, foi convidado a participar da oficina de Teatro do Oprimido, ministrada por Augusto Boal durante a etapa inicial do Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular.

As histórias, as situações, os sentimentos lembrados e narrados por Luiz revelam em alguma medida as representações que criou acerca do seu passado. A atividade de animador e produtor cultural tomou a forma de um desenho com contornos mais fortes, mostrando, assim, a lente do presente usada para revisitar sua trajetória.

Quando o entrevistei, em julho de 2018, Luiz estava envolvido exatamente com sua pesquisa acadêmica. Realizava a cartografia de cinco espaços de arte, memória e cultura localizados na região da Zona Oeste do Rio, analisando ainda as políticas culturais destinadas àquela região.⁷⁷¹ Sua análise tinha como objeto 5 espaços de cultura e memória. E de um desses espaços, a Casa da Rua do Amor, não era apenas um observador, mas agente e protagonista, pois fora o criador e participara da sua gestão por muitos anos.

O interesse por evidenciar na pesquisa o importante papel dos mediadores culturais nos processos de criação e sobrevivência de espaços de cultura em comunidades periféricas, além de buscar ainda garantir aos seus moradores visibilidade e reconhecimento, certamente

⁷⁶⁷ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. *Zona Oeste do Rio*, op. cit., p. 131.

⁷⁶⁸ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁷⁶⁹ Antônio Lauro de Oliveira Góes (1944) tem extensa carreira como ator e diretor de teatro, além de ser professor universitário desde 1980. Com formação na área de Letras, atualmente é professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolvendo ensino e pesquisa em artes cênicas, dramaturgia, cultura e literatura brasileiras.

⁷⁷⁰ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁷⁷¹ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. *Zona Oeste do Rio*, op. cit., p. 131-133.

conduziu a maneira pela qual Luiz fez o mergulho no seu passado, nem sempre controlado, de onde as lembranças foram selecionadas para a tarefa de interpretar e contar alguns aspectos da sua história de vida para a entrevistadora.

Durante a entrevista, Luiz defendeu a criação e ampliação de espaços culturais nas comunidades, denunciou os preconceitos sofridos pelos seus habitantes e explicou quais são os efeitos na vida prática da ausência de espaços de lazer em Bangu:

Então essa questão da relação com os espaços, os lugares que se mora, e os preconceitos que advém disso aí... Há pouco tempo encontrei um grupo de pessoas, adultos, e dois deles me fizeram uma pergunta que eu já ouvi mais de uma vez, que é um pouco engraçada. Eu falei que morava em Bangu e eles perguntaram: “mas você ainda mora em Bangu?” Quer dizer, eles não me conheciam, podia ser: “você ainda mora”, é porque você mora há muitos anos lá. Mas essas pessoas não me conheciam, então eles estavam dizendo assim, o que eu entendi: “tudo bem que nasça em Bangu, mas pra essa idade, já fez tanta coisa, tá aqui no meio desse grupo de pessoas que inclusive... e você ainda mora em Bangu!”. É alguma coisa do tipo, assim, o que que mede o seu potencial de solução dos problemas, de melhoria da qualidade de vida? E eu sempre fiz questão de militar por essa questão, por isso: estou nesse lugar, não é que seja simplesmente uma opção, não é, mas é um lugar que eu quero ficar junto para transformar. É o lugar que eu vivo! E aí a militância cultural é grande, eu sempre tive vontade de criar centros culturais, escolas de arte, livres, coisas desse tipo.⁷⁷²

Percebi que nosso diálogo abriu um espaço para que Luiz falasse sobre os seus saberes e os seus feitos. Discorreu sobre a potencialidade do bairro, a riqueza dos modos de vida e as práticas culturais dos seus habitantes, defendendo a criação de espaços culturais e a manutenção dos que já existem, nos quais os bens culturais materiais e imateriais produzidos possam ser amparados, catalogados e disponibilizados para a fruição dos seus próprios moradores. Mais ainda, disse sobre o seu empenho em promover a visibilidade dessas expressões culturais para aqueles que insistem em não as enxergar. Destacou as suas ações de intervenção política, que visam provocar o que ele chamou de contrafluxo do circuito cultural, convidando companhias teatrais que habitualmente circulam apenas no centro da cidade, para apresentar espetáculos nesses espaços, como no Teatro Aberto do Saquassu, na Casa da Rua do Amor, um Centro Comunitário de Artes e Cultura.⁷⁷³

Assim, os significados elaborados no presente da entrevista estão obviamente ancorados na sua experiência de animador e produtor cultural, mas também foram recriados e ressignificados pelos procedimentos da pesquisa que realizou, quando ao mesmo tempo em

⁷⁷² VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁷⁷³ Idem.

que produzia diferentes conhecimentos sobre o tema, transformava a sua própria experiência vivida em experiência interpretada.

4.1.4 Formação política e artística da atriz Valéria Moreira: a Escola de Teatro e os laboratórios com Amir Haddad

Valéria Moreira nasceu em 1955, na cidade do Rio de Janeiro. Seu pai, um imigrante português, fez curso superior de economia na Universidade Candido Mendes⁷⁷⁴, no Rio de Janeiro, e trabalhava na Squibb, uma indústria farmacêutica. Quando foi transferido para São Paulo, por orientação de um amigo do seu avô, pai da sua mãe, Valéria foi matriculada no Colégio Dante Alighieri, colégio particular localizado no Jardim Paulista, bairro nobre da Zona Oeste de São Paulo. Segundo Valéria, ele era “frequentado, acho que até hoje, pela burguesia quatrocentona. Tem duas burguesias em São Paulo, né, tem os quatrocentões, que são, sei lá, herdeiros dos bandeirantes, e tem uma burguesia mais emergente”.⁷⁷⁵ Ao explicar essa estratificação social, Valéria acentua que suas referências sociais não se encaixavam no ambiente do Colégio, pois apesar do seu pai não ser um operário, sua renda não o elevava à uma mesma posição daquela elite que mantinha seus filhos no Colégio: “o meu pai não era nem uma coisa nem a outra (...) meu pai tinha um cargo nessa empresa, de chefia se eu não me engano, mas ele era um assalariado, né; daí eu e meus irmãos fomos parar nesse colégio”.⁷⁷⁶

Valéria se lembrou dos constrangimentos não explícitos na convivência com os estudantes: “na verdade eu não sei se a gente era discriminado, mas talvez tratassem a gente com certa reserva (...)”.⁷⁷⁷ Estudou durante 10 anos com a Marina Mesquita, neta do fundador do jornal *O Estado de S. Paulo*, que morava no Morumbi, também reduto da classe alta paulistana. Participavam de grupo de estudos e faziam trabalhos escolares na casa de Marina Mesquita. A maneira como rememorou essa convivência revela sentimentos ambivalentes: “tinha contato, com as pessoas que me tratavam super bem”, “eles eram super bacanas”,

⁷⁷⁴ A Universidade Candido Mendes é uma instituição privada de ensino superior, fundada em 1902.

⁷⁷⁵ MOREIRA, Valéria de Moraes Vicente. Entrevista com Valéria Moreira. Rio de Janeiro, 29 out. 2016. Entrevista concedida a Sandra Alves Fiuza. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo MP3 (93 min.).

⁷⁷⁶ Idem.

⁷⁷⁷ Idem.

“eram super gentis”.⁷⁷⁸ No entanto, a percepção de acolhimento não a impedia de observar e estranhar as formas das relações corriqueiras e cotidianas daquela classe:

ela mandava o chofer, nunca me esqueço, o Rafael, era uma criança de 10 anos, que toda hora: “Rafael, vai comprar uma borracha.” Ai, o cara ia! Eu ficava impressionada, como que uma criança, sabe, como que ele obedece... Ele ia! Daqui a pouco: “Rafael, não tem cartolina.” O cara ficava pra cima e pra baixo em função da criança, isso me chamava a atenção.

Depois, tinha sempre lanche. Aí ela falou que ia ter *éclair*. Eu fiquei pensando: “*éclair*...” Aí na hora do lanche tinha mais empregados na casa do que morador. Lembro que era uma mulher alta, que veio com umas bandejas de bomba de chocolate, eu nunca me esqueço, eram assim, umas bandejas enormes.⁷⁷⁹

Na entrevista que concedeu, Valéria revela como percebia e compreendia aquele ambiente. Sentia-se acolhida, mas também estranhava várias situações e algumas delas passaram a lhe provocar uma reação de inadequação. Assim, hábitos e comportamentos moldados a partir da origem e do lugar social a que se pertence foram experimentados muitas vezes como falta, como nessa situação narrada:

teve uma outra situação que eu fui almoçar lá, acho que nesse dia era uma lasanha. Então, essa mulher, copeira, copeira, né? Bom, eu sei que ela ficou do meu lado (...), eu era a primeira a me servir, e era uma lasanha, gente, e o queijo da lasanha, eu não tava acostumada, não parava de sair queijo gente! Aí todo mundo me olhando! Caraca! Me escondi debaixo da mesa, foi horrível! Aí a mãe levantou, me ajudou (...).⁷⁸⁰

E sobre essa suposta falta, Valéria procurou atuar tentando se adaptar:

(...) depois disso fui fazer um curso de boas maneiras, eu falei, preciso fazer porque tinham vários copos, vários garfos, tinha todo um aparato que na minha casa não tinha. (...) tenho que fazer esse curso pra me virar. Aí eu aprendia no curso como mexer o cafezinho né... aí a colher tem que ficar assim... caraca!⁷⁸¹

Nessa reconstrução feita pela memória a partir de fragmentos de algumas situações mais marcantes, Valéria parece nos dar uma indicação sobre o modo como aos poucos tomou ciência das diferenciações sociais durante a sua infância e adolescência: “Aí acho que eu comecei a entender, sabe: o meu pai, naquela escola, assalariado, aquelas pessoas”, “depois eu fui vendo que tudo aquilo fazia parte de um contexto, que era outro contexto...”⁷⁸²

⁷⁷⁸ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁷⁷⁹ Idem.

⁷⁸⁰ Idem.

⁷⁸¹ Idem.

⁷⁸² Idem.

Mas como Valéria construiu uma interpretação sobre o jogo de forças que condicionava em grande medida os lugares sociais? Quando foi que teve clareza dessas contradições sociais e econômicas? Valéria relaciona algumas fontes importantes que contribuíram na sua busca pela compreensão das diferenças desses “contextos”: “no clássico, duas pessoas... isso aí era 70, 71, governo Médici, auge da ditadura militar, me convidaram para fazer parte de um grupo de estudo [do livro *A história da riqueza do homem*, de Leo Huberman].⁷⁸³ E sobre ele, Valéria declarou resolutamente:

foi um dos poucos livros que me mobilizaram; esse foi um deles; e daí eu comecei a estudar, era isso, eu não sabia se ia conseguir comprar, fui a livraria: — *A história da riqueza do homem*. Aí eu consegui, a gente lia o que a gente tinha sublinhado, a gente não conseguia comentar muita coisa, mas eu me lembro que me chamou a atenção que o sumário se divide em duas partes: “Do Feudalismo ao Capitalismo”, e “Do Capitalismo ao ...?” Cara, o que são essas reticências? Reticências é toda a história, não é?⁷⁸⁴

Valéria elaborou uma narrativa sobre a trajetória que percorreu rumo a consciência da luta de classe e o ponto decisivo a partir do qual estabeleceu o momento de uma ruptura no âmbito pessoal. Parece ter encontrado na leitura de *A história da riqueza do homem* instrumentos teóricos para compreender o porquê do seu sentimento de estranhamento: “esse livro foi fundamental, né, porque eu saí, aí resolvi vir pro Rio porque meus avós estavam no Rio, falei: bom, vou sair desse colégio... (...) Falei, cara, não posso ficar nesse colégio, eu preciso... eu não sei de onde eu tirei a ideia”.⁷⁸⁵

A leitura de *O estado e a revolução*, de Lênin, também a inquietara profundamente: “foi um outro texto que me marcou bastante”.⁷⁸⁶ O livro chegou às suas mãos na primeira metade dos anos 1970, quando cursava a Escola de Teatro e participava de um outro grupo de estudo para a sua discussão.

Embora não tenha falado de que maneira leu estes livros, Valéria mencionou a prática de leitura coletiva em pequenos grupos: “o que tinha na década de 70 era grupo de estudo”.⁷⁸⁷ O seu depoimento nos mostra um aspecto interessante a respeito da prática de formar grupo de estudo. Diante do contexto repressivo, certamente, essa era uma configuração estratégica para a realização de reuniões não formais de estudantes nas escolas, para criar e manter algum espaço de discussão, reflexão e difusão de ideias de oposição, uma vez que qualquer ajuntamento de pessoas poderia ser enquadrado como atividade subversiva passível

⁷⁸³ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁷⁸⁴ Idem.

⁷⁸⁵ Idem.

⁷⁸⁶ Idem.

⁷⁸⁷ Idem.

de punição. Assim, no sentido atribuído a essa experiência como um marco para a sua formação, transparece a necessidade de reafirmar quais foram as suas opções éticas e ideológicas frente ao que se passava em um país mergulhado na ditadura, cujo autoritarismo político afetava todas as esferas da vida cotidiana.

Quando se mudou para o Rio de Janeiro, Valéria, por sugestão de sua mãe, decidiu cursar o secundário no Colégio Pedro II. Ao mesmo tempo, fez a Escola de Teatro: “de manhã no Dom Pedro II, de noite na Escola de Teatro”. Valéria disse que desistiu do Pedro II, e relatou o episódio que desencadeou esta decisão:

Tinha feito uma viagem pro Acre com pessoas da minha turma da Escola de Teatro. Foram apresentar Brecht, *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, na capital Rio Branco. Aí voltei. No Pedro II me disseram: não, não tem problema – eu fiquei uns dois, três meses — a gente repete a nota. Como o Dante Alighieri é um colégio super rígido, disseram “repete a nota”, eu disse: não, como assim repete a nota! Que colégio é esse? (...). Eu escrevi uma carta pro diretor (...). Aí abandonei o colégio e fiz a Escola de Teatro.⁷⁸⁸

Ao falar sobre essa experiência, podemos ver que Valéria recuperou uma ação de contestação no plano pessoal, revelando como pano de fundo a situação das escolas secundárias no início dos anos 1970: “eu estudava aqui no centro, e daí que era o primeiro ano da Lei 5.692, que era o profissionalizante da ditadura”.⁷⁸⁹ O Colégio Pedro II, segundo Valéria, “realmente estava desorganizado, porque (...) tinham que dar conta da lei, da profissionalização.”⁷⁹⁰

De 1972 a 1974, Valéria cursou a Escola de Teatro⁷⁹¹, uma escola de formação profissional que oferecia o curso técnico de nível médio para atores. Disse que não teve uma

⁷⁸⁸ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁷⁸⁹ Idem.

⁷⁹⁰ Idem. Licia Maciel Hauer em sua pesquisa sobre o Colégio Pedro II durante a ditadura militar revelou que o ensino profissionalizante realmente provocou o impacto no Colégio sentido por Valéria. Segundo Hauer, “o ensino profissionalizante foi um fracasso, de um modo geral, na educação brasileira, durante a década de 1970. Mas seus efeitos foram desastrosos no caso do CPII, pois correspondia à negação de sua tradição humanista. O resultado foi o esvaziamento progressivo, combinado com o desânimo e o medo generalizado, que só era compensado pela resistência sem visibilidade, porém obstinada e paciente, de professores, funcionários técnicos e alunos.” Cf. HAUER, Licia Maciel. O Colégio Pedro II durante a ditadura militar: o silêncio como estratégia de subordinação. *Revista Contemporânea de Educação*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 2008, p. 269. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1553>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

⁷⁹¹ Valéria fez o curso técnico de teatro de nível médio na Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais do Estado da Guanabara (FEFIEG). Em 1975, a FEFIEG passou a se denominar Federação das Escolas Federais do Estado do Rio de Janeiro (FEFIEJ), e, em 1979, foi institucionalizada como Universidade do Rio de Janeiro (UniRio). Essa escola de teatro, que teve origem em 1939, como Curso Prático de Teatro (CTP), tem ligações diretas com a atual Escola de Teatro da UniRio. Percorrer a sua trajetória pode nos possibilitar conhecer aspectos da história do ensino formal de teatro na cidade do Rio de Janeiro, bem como os diversos caminhos da formação da arte do ator no Brasil. Um texto disponível no sítio da UniRio sobre a Escola traz os principais marcos das mudanças ocorridas: “A Escola de Teatro, do Centro de Letras e Artes da UniRio, existe com essa denominação desde 1979, ano da criação da própria Universidade do Rio de Janeiro – UniRio, posteriormente denominada Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio. Sua história, no entanto, teve início quarenta anos

formação teórica ampla — “tinha pouca teoria”⁷⁹² — e, nesta época, havia restrições sobre o que ensinar. No contexto da ditadura militar, as escolhas que permeavam o conteúdo curricular real eram orientadas pelo clima conservador devido ao patrulhamento instaurado nos ambientes educativos. Ao pensar sobre esses conteúdos durante a entrevista, Valéria percebeu a relação entre o ambiente político e a exclusão de Brecht: “a formação foi afetada pela ditadura, então, por exemplo, Brecht a gente não viu, que era no segundo ano de interpretação”.⁷⁹³

Valéria contou que teve uma experiência mais profunda com a prática de laboratórios, expressão corporal e voz. No último ano de interpretação, o seu professor foi o diretor e ator Amir Haddad⁷⁹⁴, a quem atribuiu um papel fundamental para a sua formação. Nas suas aulas, o ator era convocado à experimentação: “era uma pessoa assim super, sabe,

antes com a criação do Curso Prático de Teatro, em 1939. O curso complementava a criação do Serviço Nacional de Teatro com o propósito de “promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro”. Em 1953 passou a denominar-se Conservatório Nacional de Teatro. Em 1958, uma Portaria do SNT determinou que os cursos do Conservatório Nacional de Teatro seriam: Interpretação, Cenografia, Coreografia e Direção Teatral. Em 1965, o governo federal dispôs novamente sobre os cursos de Teatro e regulamentou as categorias profissionais correspondentes: Diretor de Teatro, Cenógrafo, Professor de Arte Dramática, Ator, Contra-Regra, Cenotécnico e Sonoplasta. Estabeleceu que o Diretor de Teatro, o Cenógrafo, e o Professor de Arte Dramática, seriam formados em cursos de nível superior. Começava um movimento para transformar os cursos técnicos e de nível médio em cursos de nível superior. A primeira exigência foi que as Escolas Isoladas se agregassem em Federações, daí o surgimento primeiro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara – FEFIEG (1969), posteriormente FEFIERJ – Federação das Escolas Isoladas Federais do Estado do Rio de Janeiro (1975). Por ocasião da criação da FEFIEG o Conservatório Nacional de Teatro passou a denominar-se Escola de Teatro da FEFIEG, desligando-se do SNT e o Instituto Villa-Lobos – IVL, foi incorporado ao conjunto das escolas. Em 1975 o Conselho Federal de Educação finalmente reconheceu os cursos de Direção Teatral e Cenografia e criou os cursos de Interpretação e Teoria do Teatro, sendo essas regulamentadas em 1978. No ano seguinte, com a criação da UniRio, concretizou-se a instituição dos cursos superiores em Teatro. E a Escola de Teatro da UniRio consolidava-se como a única escola de nível superior a oferecer todos os cursos na área”. (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Histórico. [201-?]. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/historico>>. Acesso em: 30 ago. 2016). Sobre a formação do ator no Brasil, ver CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

⁷⁹² MOREIRA, Valéria. *Entrevista com Valéria Moreira*, op. cit.

⁷⁹³ Idem.

⁷⁹⁴ “Amir Haddad iniciou sua carreira no teatro quando, ainda estudante da Faculdade de Direito, no Largo de São Francisco, em São Paulo (SP), se uniu a Renato Borghi e José Celso, também alunos da Faculdade, dando início ao grupo Oficina (1958). Em 1959, recebeu seu primeiro prêmio como melhor diretor, com a montagem de *A incubadeira*, de José Celso, no II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos (SP). Entre 1961/64, trabalhou em Belém (PA), como professor da Escola de Teatro, então em formação. Em 1965, se instalou no Rio de Janeiro, onde atuou como professor da Escola de Teatro Martins Pena (1965/78) e na Escola de Teatro de FEFIERG (1966/73). Diretor do Teatro Universitário Carioca (Tuca – RJ) (1965/66), foi coordenador de vários grupos de teatro: Grupo Comunidade (1968/71), Grupo de Niterói (1974/80), Grupo Tá na Rua (1980/Atual) e Núcleo de Teatro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (TUERG) (1992/95). Seu trabalho como diretor teatral, por suas características questionadoras, inovadoras e criativas, revolucionou a cena carioca na década de 1960. Diversas vezes premiado, recebeu, em 1968 o Prêmio Molière, com *A construção*, de Altamar Pimentel; em 1970, o Prêmio Molière, com *O marido vai à caça*, de Feydeau; em 1972, o Prêmio Governador do Estado do Rio de Janeiro, com *Tango*, de Mrozek; em 1989, o Prêmio Shell, com *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianinha e Ferreira Gullar; em 1997, o Prêmio Sharp, com *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare”. CARNEIRO, Ana. Resgatando nossa memória: grupo de teatro Tá Na Rua. *Ouvirouver*, Uberlândia, Instituto de Artes, v. 1, n. 1, 21 jun. 2005, p.137-138.

umas aulas com o Amir, umas aulas de laboratório! Aí, vai na sala, tinha um buraco na parede que deram um soco. Tinha muito laboratório...”.⁷⁹⁵ O processo de interpretação que Haddad propunha, segundo Valéria, tinha como ponto de partida o laboratório: “As pessoas faziam uns laboratórios longos, e o Amir era um cara que trabalhava nessa linha. O Amir, por exemplo, era contra a gente decorar o texto, ele dizia que a gente tinha que decorar nos ensaios, que a gente tinha que entender o texto”.⁷⁹⁶ Quando perguntada a respeito da maneira como realizavam o trabalho com o texto dramático, se estudavam antes o texto e depois ensaiavam, Valéria descreveu a maneira peculiar de Haddad conduzir os ensaios de uma peça: “Pra você ter uma ideia, depois eu, alguns anos depois eu ingressei num grupo que o Amir dirigia, que trabalhava um texto escrito por um integralista *Morrer pela pátria*. E, daí esse texto, os ensaios... ficaram dez anos ensaiando. (...) Então a ideia era montar criticamente”.⁷⁹⁷

Depois de terminar a Escola de Teatro, Valéria atuou por dois anos como atriz no grupo do Haddad, o Grupo de Niterói, e foi nesse período que ensaiou a peça *Morrer pela pátria*. Também trabalhou alguns anos com o casal Angel Vianna e Klaus Vianna,⁷⁹⁸ com expressão corporal. Foi em meados dos anos 1970 que Valéria teve contato com a obra de Augusto Boal:

(...) eu ouvi falar do Boal (...), eu acho que pela primeira vez através do *Pasquim*, em uma entrevista sobre o *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Não sei se durante o curso ou depois, talvez depois, porque eu trabalhava com expressão corporal, então comecei a usar os exercícios de teatro e imagem, e acho que ele descrevia [os exercícios] nesta entrevista. Eu me lembro disso, que eu fiquei encantada...⁷⁹⁹

Mas o contato efetivo com Augusto Boal aconteceu bem depois, em 1986, durante a oficina de Teatro do Oprimido no CIEP do Catete. E ao rememorar esse encontro, Valéria preocupou-se em situar a proposta de Boal em um cenário cultural mais amplo, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Disse que ali “começaram a surgir projetos (aí eu acho que Boal vem nessa, a partir do final do curso, acho que até antes) governamentais de interação escola-comunidade”.⁸⁰⁰ Havia a proposta de “trazer a comunidade para dentro da escola, do

⁷⁹⁵ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁷⁹⁶ Idem.

⁷⁹⁷ Idem.

⁷⁹⁸ Klauss Ribeiro Vianna (Belo Horizonte-MG, 1928 - São Paulo-SP, 1992), foi preparador corporal e elaborou um método próprio para a corporalidade expressiva de atores e bailarinos. Na década de 70, juntamente com sua esposa, Angel Klauss (Belo Horizonte-MG, 1928), bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora, desenvolveram a concepção de trabalho corporal para atores.

⁷⁹⁹ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁸⁰⁰ Idem.

ponto de vista da cultura”,⁸⁰¹ disse Valéria, procurando mostrar quais foram as conexões estabelecidas entre o que vivenciou na Escola de Teatro, na primeira metade dos anos 1970, sobre a construção do espaço teatral e da comunidade participante da cultura e do teatro populares e os projetos de teatro que estavam sendo debatidos e experimentados naquele momento.

Eu tenho que voltar um pouco lá pra escola de teatro que é... falar um pouco do Amir, porque o Amir me marcou. Eu acho que pelas aulas sim, que eram totalmente diferentes das aulas dos outros professores, mas também porque o Amir defendia a ideia de que a gente tinha que trabalhar em grupos, formar cooperativas. Então haviam duas... dois projetos político-pedagógicos, digamos assim: os professores que tinham como perspectiva formar atores e atrizes pro mercado de trabalho, pro teatro profissional, pra televisão e um teatro profissional assim, muito do jeito que eu via... (...) e o Amir propunha que a gente formasse grupos e depois a gente fazia parte de um grupo (...) que construísse um espaço.⁸⁰²

(...)

O Amir dizia que não existia um espaço pronto, uma coisa que nunca mais vou esquecer, que isso é verdade pra qualquer que seja sua perspectiva de exercício profissional, não tem espaço pronto. É claro que se faço um percurso, tem um espaço, mas que sempre tem a possibilidade de você construir um lugar coletivamente, que tem a ver com o Teatro do Oprimido, né. (...) Quer dizer, entre o indivíduo e a sociedade, o coletivo é um espaço de construção de identidades diferenciadas. Então, o Amir, ele colocava esse debate ali, naquele contexto.⁸⁰³

Suponho que Valéria pretendeu registrar o modo como estas lições informaram e formaram a sua compreensão sobre a função do teatro e, quando as relembrou, caracterizando essa experiência com o “mestre” Haddad como marcante, deixou transparecer, em alguns pontos, que o motivo de ter sido seduzida pelo Teatro do Oprimido tinha uma relação estreita, ou devia-se diretamente, às lições já aprendidas com o professor Haddad. Parece avaliar que a sua aproximação com o Teatro do Oprimido foi possível, em grande parte, em razão desse profundo aprendizado.

Antes de falar sobre a experiência com o Teatro do Oprimido, Valéria recuperou os projetos desenvolvidos com a sua turma da Escola de Teatro no Morro da Providência e Morro de São Carlos, enfatizando as táticas, as estratégias para dialogar com os moradores dessas comunidades: “tinha que inventar formas de trazer as pessoas (...) e fazer essa articulação do conhecimento científico com o popular”.⁸⁰⁴

⁸⁰¹ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁸⁰² Idem.

⁸⁰³ Idem.

⁸⁰⁴ Idem.

Percebo na organização da narrativa de Valéria o empenho em expor uma sequência proposital (primeiro, as lições de Haddad; depois, o trabalho nas comunidades com o samba), na qual pudesse aparecer o seu modo de ver a cultura popular, bem como a compreensão que possui a respeito da dialética necessária nessa relação do artista com a comunidade, cujo pressuposto sustenta a sua forma de pensar a função social da arte.

Me pareceu que nessa sequência as experiências foram narradas com a intenção de formar uma base argumentativa sobre as suas concepções, anunciadas como sólidas, sobre a circularidade entre cultura erudita e popular, mas também sobre a construção coletiva do espaço e ação cênicos, que sustentará inclusive as críticas que fará posteriormente, no decorrer da entrevista, ao Teatro do Oprimido e ao próprio Boal.

4.1.5 Silvia Balestreri, o teatro e a psicologia: a arte da composição

Silvia Balestreri é filha de militar. Contingência importante em sua história de vida e que orientou as suas reminiscências, inclusive a respeito do seu próprio nascimento.

(...) eu nasci... é que meu pai é militar, eu nasci na fronteira com o Uruguai, em Livramento. A família dos meus pais é de lá, que é uma cidade bem de fronteira, que você atravessa a rua e está no Uruguai. A minha mãe também teve a infância lá, apesar de ser descendente de italiano, meu avô, saiu lá da serra e foi pro interior. E chegou lá na fronteira, em Livramento.⁸⁰⁵

Silvia viveu até os cinco anos de idade em Santana do Livramento, cidade do Rio Grande do Sul. Mas os rumos profissionais de seu pai, ligados à carreira militar no Exército Brasileiro, foram definindo uma vida em trânsito, para a qual se requeria constantes adaptações em cidades e escolas variadas. “Eu fiquei zanzando”⁸⁰⁶, disse, expressando o sentimento vivido por causa dos deslocamentos. Mas, apesar de cambiantes, são os lugares pelos quais passou que a fizeram lembrar. Assim, listando as cidades sempre associadas às etapas escolares em que se encontrava, Silvia percorreu suas memórias da infância e da adolescência tendo como eixo a sua experiência escolar,

(...) morei cinco anos em Livramento, um ano no Rio de Janeiro, na zona norte, quatro anos em Resende, que foi a minha infância, onde estudei da 1ª a 4ª série, depois pra fronteira com a Argentina, um ano em Uruguaiana, depois, fomos pro Rio de Janeiro por três anos, na Praia Vermelha, perto do

⁸⁰⁵ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri. Uberlândia, 13 nov. 2016. Entrevista concedida a Sandra Alves Fiuza. Rio de Janeiro, 2016. 3 arquivos MP3 (71 min., 40 min. e 23 min.).

⁸⁰⁶ Idem.

Pão de Açúcar. Depois, fui pra Porto Alegre, três anos em Porto Alegre. Daí eu fiz o 2º grau na época (...).⁸⁰⁷

Silvia morou em vilas militares, reduto residencial destinado aos militares destacados para trabalhar em diferentes regiões do país durante a carreira. Com suas “moradias padronizadas” e seguindo “regras e arquitetura da instituição militar”⁸⁰⁸, as vilas propiciavam um círculo social peculiar, oferecendo uma grande proteção à “família militar”.⁸⁰⁹ Por outro lado, essa circunscrição contribuía para apartar as famílias de outras vivências sociais. Ao relembrar desse espaço de sociabilidade, Silvia o descreveu como um “mundo cor-de-rosa”:

O mundo pra mim era cor-de-rosa, entendeu? Eu tinha medo de ladrão, bêbado, marciano, que a gente nem chamava de ET, chamava de marciano, sabe? E sequestro, porque talvez os pais falassem alguma coisa, mas tinha tido um sequestro de uma criança, que era o Carlinhos, que foi uma coisa super... Então, eu tinha um medo disso, mas fora isso, era uma infância cheia de crianças da mesma idade, soltas.⁸¹⁰

De quando morou em Resende, no Rio de Janeiro, e cursou da 1ª a 4ª série primária, se lembrou de que gostava de desfilar nas paradas militares de 7 de setembro⁸¹¹ e de participar das festas juninas. Surgiu também a lembrança das formaturas dos cadetes e das suas amigas, as quais tinham como tio, o “tio Milito”, o próprio ditador Emílio Garrastazu Médici.

Uma das minhas melhores amigas, que era da minha idade, ela era sobrinha-neta do Médici, que elas chamavam de tio Milito, que era Emílio, tio Milito. (...) Nessas formaturas dos cadetes, elas iam para o palanque, porque o Médici era o presidente e vinha pra formatura. A gente ficava lá no alto, porque tinha cadetes que a gente conhecia. Coitados! Uns desmaiavam no sol (...).⁸¹²

Muitos acontecimentos foram rememorados como determinantes, como o episódio do teste vocacional realizado pela escola. Silva destacou que a partir daquele momento passou a ter ciência do seu interesse pelo comportamento humano.

⁸⁰⁷ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁰⁸ SILVA, Cristina Rodrigues da. *O exército como família: etnografia sobre as vilas militares na fronteira*. São Carlos: UFSCar, 2016. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos, 2016, p. 5. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/8090>. Acesso em: 27 nov. 2019.

⁸⁰⁹ A partir de um estudo etnográfico de uma vila militar da fronteira do noroeste do Amazonas, Cristina Rodrigues Silva identificou como as formas de socializações da corporação militar são transferidas para os modos de vida das famílias de militares, formando a “família militar”. Assim, a dinâmica das vilas militares reproduz a vida da caserna, com sua disciplina, hierarquias, regras e sentimentos de pertencimento ao estabelecer a separação entre os “militares” e “civis”, os de “fora”. Cf. *Ibidem*.

⁸¹⁰ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸¹¹ Segundo a historiadora Janaína Martins Cordeiro, a comemoração do 7 de setembro contava com ampla participação popular, e era por meio de eventos como esse que os militares conseguiam estabelecer diálogos com a sociedade brasileira. CORDEIRO, Janaína Martins. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

⁸¹² NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

Na sétima série, sexta, sétima série, engraçado isso, eu pensava em fazer Psicologia. Na sétima série eu morava no Rio e teve uma espécie de orientação profissional na escola, que depois eu entendi que era uma assistente social, que ela deu (uma professora de religião, não me lembro direito), ela deu um teste, um teste de interesse e deu área social pra mim, só que deu Serviço Social, e ali eu já sabia, não sei porquê, que eu queria Psicologia, e eu dizia: o meu negócio é gente!⁸¹³

Silvia localizou no tempo, também partindo das experiências da sua vida escolar, o germen do seu apreço pelo teatro: “Eu gostava de palco, já tinha feito coisas: no colégio de freira, em Uruguaiana, eu fui Nossa Senhora, (...) toda turma votou quem ia ser a Nossa Senhora do jogral (...). Eu era tímida, mas gostava de palco. Gostava de festinha, de me caracterizar, de festa junina”.⁸¹⁴

Da infância à maturidade, a sua narrativa não percorreu uma linha reta. Houve muitos desvios, idas e vindas. Quando recordava acontecimentos da sua história escolar mais distante, uma lembrança irrompia espontânea, como a conversa recente com a filha: “eu estudei em seis colégios na minha vida, eu fiz a conta outro dia pra minha filha”.⁸¹⁵ Ou quando, ao mencionar o curso secundário realizado na Escola de Aplicação da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), contava também sobre as possibilidades que foram lançadas ao futuro a partir daquele lugar: “Depois fui pra Porto Alegre, três anos em Porto Alegre. Daí eu fiz o 2º grau na época, né, que foi onde eu conheci o meu atual marido”.⁸¹⁶

Nos dois anos finais da década 1970, no Rio Grande do Sul, Silvia estudou no Colégio de Aplicação (CAp), da UFRGS. Ali viveu experiências diferentes: “eu fiquei fora da zona militar, da vila, porque não tinha lugar na vila pro pai, e então, ele alugou (...)”.⁸¹⁷ Com efeito, o CAp ocupou um papel central na sua formação, e sobre isso declarou: “pra mim foi o melhor colégio”.⁸¹⁸ Na sua narrativa, o Colégio aparecia como palco de vivências profundas, que afetaram as escolhas profissionais e as relações afetivas: “entrei no primeiro ano, lá no Colégio de Aplicação, (...) para uma turma que eu adoro, que até hoje tenho vários amigos, depois eu reencontrei. O meu atual marido foi meu colega na época”.⁸¹⁹

Silvia descreveu as rotinas e atividades cotidianas da escola. Da dinâmica escolar, destacou as intenções pedagógicas e as metodologias de aprendizagem, e não exatamente o

⁸¹³ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸¹⁴ Idem.

⁸¹⁵ Idem.

⁸¹⁶ Idem.

⁸¹⁷ Idem.

⁸¹⁸ Idem.

⁸¹⁹ Idem.

conteúdo curricular: a disposição da sala de aula em círculo, o estímulo ao debate de ideias, a valorização da aprendizagem através da argumentação, a prática da pesquisa, o ensino de artes cênicas e visuais e de música. Tais impressões são referidas em vários momentos da entrevista:

A gente tinha muito debate no Colégio.

Era uma proposta do Colégio. A gente, por exemplo, não usava o livro didático. A gente usava os livros da biblioteca. Então a gente lia Darcy Ribeiro, Arnold Toynbee.

No Aplicação era todo mundo em volta, em círculo, debatendo, conversando temas, lendo, lendo, lendo... biblioteca (...).⁸²⁰

Silvia recordou que no secundário gostava muito de falar em público e suas posições eram bastante respeitadas. Disse que o exercício da argumentação e da escuta eram estimulados frequentemente pelo Colégio, avaliando que existia um clima de abertura para o permanente debate de posições e opiniões.

Eu era muito respeitada por causa disso. E meu pai militar, cada um tinha... Uns eram ateus, tinham um ponto de vista que defendiam. Uns eram ateus, que eram meus melhores amigos. De esquerda, ninguém usava esse nome, mas, ah, tinha um amigo que falava de Geraldo Vandré, e eu levava coisas de algum capitão, algum poema, sabe? (...) Então, eu era conhecida por ser de direita — mas não o que a gente hoje pensa de direita, é porque eu defendia o governo militar, porque eu falava o que meu pai falava, o que ouvia na vila militar — e feminista. Mas eu era respeitadíssima. Eu era super enturmada, porque eu argumentava e ouvia também.⁸²¹

Silvia procurou demonstrar a importância da educação formal a qual teve acesso, principalmente pelas ferramentas oferecidas pelo CAP, através dos exercícios do diálogo e da argumentação e das práticas participativas. Quando olhou para os seus professores, viu em suas posturas mais a expressão de uma aposta no futuro do que o peso da interdição e a ação da censura sobre os conteúdos escolares. Veja como rememorou a reação dos professores diante de um trabalho escolar no qual defendia o programa militar de energia nuclear:

Eu peguei todas as cartilhas do meu pai, que tinha feito Escola de Comando e Estado Maior do Exército⁸²², e ali era a nossa defesa pelas cartilhas, a

⁸²⁰ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸²¹ Idem.

⁸²² A Escola de Comando e Estado Maior do Estado é uma instituição militar de ensino superior responsável pela formação da elite militar brasileira. De acordo com Marcus Fernandes Marcusso, “Nos estudos sobre o Exército a utilização mais comum do conceito de elite militar remete diretamente à posição ocupada na hierarquia militar, ou seja, de oficiais superiores (Major, Tenente-Coronel e Coronel, em ordem crescente) e, principalmente, de oficiais gerais (General de brigada, General de divisão, General do Exército e Marechal, em ordem crescente)” (p. 24). Segundo o autor, o conceito de elite militar também permite “caracterizar os oficiais que usam suas qualificações técnicas para elaborar uma doutrina militar capaz de dar unidade e homogeneidade para as ações

gente fazia a defesa do programa Nuclear Brasileiro. Um ano depois a gente reviu aquilo: “Meu Deus do céu! O que a gente escreveu!” E olha só que interessante, como é que os professores... Claro que eles não falavam. Eles não faziam nenhuma propaganda e nem criticavam, investiam na argumentação. (...) eu me lembro de discutir muito, conversar muito. E o que eu penso é que os professores certamente eram engajados, como é que eles respeitavam, entendeu? Eles acolhiam. Isso é uma fé no ser humano. Como isso foi importante pra mim.⁸²³

Mas é preciso lembrar de que havia de fato controle sobre os conteúdos a serem ensinados durante o regime de exceção. Pesquisadoras da história do CAp afirmaram que “não somente o ensino superior era alvo dessa repressão constante. O Colégio de Aplicação da UFRGS também sofreu com os atos da ditadura militar brasileira”.⁸²⁴ Em um dos depoimentos colhidos por elas, uma professora que atuou no Colégio e na Universidade fez o seguinte relato:

(...) essa conjuntura ainda da ditadura, da cassação de professores aqui na UFRGS, e mesmo no Colégio de Aplicação logo que eu comecei isso também foi importante, nós tínhamos que cuidar bastante a questão do que trabalhar ... os nossos planos, autores que podiam ser lidos outros não... a participação dos alunos aqui nesse contexto todo que era um contexto bem político né, então tinha que preservar os alunos e aos mesmo tempo eles ficavam sabendo.... eram participantes.⁸²⁵

Silvia esteve matriculada no Colégio de Aplicação⁸²⁶ nos anos finais de 1979, período no qual a reorganização dos movimentos sociais e as expectativas por mudanças políticas pressionavam abertamente o regime. Nesse contexto, talvez o cerceamento dos conteúdos abordados pelos professores estivesse mais rarefeito. E, se por um lado, Silvia interpretou o comportamento dos professores como respeito pelas opiniões e convicções dos

do Exército, tanto no âmbito institucional quanto no contexto de suas relações com determinados grupos sociais” (p. 24-25). Cf. MARCUSSO, Marcus Fernandes. *Educação militar brasileira: os regulamentos de ensino da Escola de Estado-Maior do Exército (1905-1937)*. 2017. 365 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. UFSCar, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/9316>. Acesso em: 27 nov. 2019. Sobre a educação militar na ECME, ver também: FONTOURA, Camila Bravo. *O Curso de Comando e Estado-Maior do Exército: Conteúdos e mudanças após a criação do Ministério da Defesa do Brasil*. 2015. 255 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

⁸²³ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸²⁴ ALMEIDA, Doris Bittencourt; LIMA, Valeska Alessandra de; SILVA, Thaise Mazzei da. A constituição da faculdade de educação/UFRGS em tempos de ditadura militar (1970-1985). *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n. 10, jul./dez. 2013, p. 335.

⁸²⁵ Guapuruvu apud ALMEIDA, Doris Bittencourt; LIMA, LValeska Alessandra de; SILVA, Thaise Mazzei da. A constituição da faculdade de educação/UFRGS em tempos de ditadura militar (1970-1985), op. cit., p. 335. Guapuruvu é uma árvore típica do Rio Grande do Sul e abundante no entorno da Faculdade de Educação e de todo o Campus Central da UFRGS, e foi usado pelas pesquisadoras como codinome de uma das professoras entrevistadas.

⁸²⁶ A história do Colégio de Aplicação da UFRGS, criado em 1954, esteve vinculada primeiro a Faculdade de Filosofia, como espaço destinado à prática docente de estagiários dos cursos de licenciatura da UFRGS e campo de investigação pedagógica, e a partir de 1968, à Faculdade de Educação.

seus estudantes (o que certamente havia), por outro, não podemos ignorar que ainda não era possível abordar temas considerados inconvenientes pelo governo.

Em muitos momentos do seu depoimento, Silvia também procurou mostrar a importância e a influência do pai na sua formação, independentemente das posições políticas e ideológicas dele. Destacou o seu papel na transmissão de valores e de ensinamentos morais, permitindo tornar-se quem tornou: “Meu pai não é de esquerda. Votou contra o PT várias vezes. Tem alguma coisa, que eu disse pra ele, tem alguma coisa no jeito dele que me fez ser do jeito que eu sou, entende? Tem um respeito pelas pessoas... Sei lá! Digo: ‘Pai, eu voto no Lula por coisas que eu peguei de ti!’”⁸²⁷ Suas ideias e opiniões foram tomadas por Silvia como referenciais de grande valor.

Eu conversava muito com meu pai. Gostava muito dele, gosto ainda. E a gente conversava. E eu me lembro que estava na oitava série, ainda lá no Rio, antes do Aplicação, (...) eu dei uma aula sobre Revolução Russa (...). E o meu pai me ajudou a estudar! Eu preparei, e eu me lembro de uma coisa que eu não sei se hoje meu pai reconheceria, mas eu me lembro dele falando assim: “Se for ver bem (falando do Jimmy Carter na época), a política do Jimmy Carter ainda é pior do que a dos russos.” Lá em 78 que ele me disse isso.⁸²⁸

No final de 1979, Silvia diz ter entrado em contato com informações sobre o que acontecia, quando se deu conta da existência da ditadura militar e das perversas implicações para o país.

Em relação ao Regime Militar, começaram a aparecer coisas. Então, eu me lembro de 79, 80, um historiador americano, acho que ele teve acesso a vários documentos da época da ditadura, e eu me lembro que ele produziu um calhamaço e, dentre essas coisas, tinha essa revelação de que quando tava tendo o Golpe aqui, no dia 31 de março, antes um pouco, uma frota americana, enfim, o pessoal da CIA tava direcionado e vindo pro Brasil (...). Só que isso, com documentação.

(...) um professor de História tirou uma xerox [cópia] de um resumo desse livro que saiu na Playboy e eu li aquilo. E provavelmente eu estava unindo os pontos. E eu fiquei, assim: chocada!⁸²⁹

Nessa fase, Silvia viveu uma profunda crise. Era inescapável. Ela pertencia a esse grupo social, a “família militar”.⁸³⁰ Ao lembrar dessa proximidade com os militares, quis mostrar seu espanto: “Gente, eu tava ali! E ali perto, e estava acontecendo isso!”⁸³¹ Mas Silvia ignorava, como grande parte da população, o uso da tortura, os assassinatos cometidos,

⁸²⁷ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸²⁸ Idem.

⁸²⁹ Idem.

⁸³⁰ Sobre essa noção cf. SILVA, Cristina Rodrigues da. *O exército como família*, op. cit.

⁸³¹ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

a censura sistemática, o cerceamento à liberdade.⁸³² Segundo seu relato, esse processo de descoberta foi uma experiência dolorosa e de muitos questionamentos.

Caíram as fichas e caiu meu mundo. Eu me lembro de ir chorando tirar satisfação com o meu pai, que ele tinha me enganado, que não era nada daquilo. Por causa da tal da CIA que estava vindo. Por que? Como assim? Porque era uma coisa do Brasil maior, do milagre brasileiro, disso, daquilo... “Pai, tu me enganou!”. E ele: “Mas, minha filha!” Como que diz assim: O jogo é esse, né? Eu só me lembro dele dizer: “Minha filha, os políticos...”. E eu chorando, cobrando dele. Então, ali, no final de curso, antes da faculdade, já estavam caindo várias fichas. Entrei em crise de fé, parei de ir à igreja... Foi muito doloroso... Muito doloroso. (...) Eu que era super participativa, eu tava meio muda, sabe? Eu estava em total crise.⁸³³

Perguntei à Sílvia das discussões sobre a ditadura militar na Universidade no início dos anos 1980, quando ela cursava Psicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas impressões foram de estranhamento diante dos sentimentos de insegurança, de desconfiança, de medo e de dor manifestados pelas pessoas afetadas diretamente pela violência do regime:

eu achava muito estranho que às vezes tinha gente que tinha sido torturado e não falava. Por exemplo, em 82, a gente se reunia num fim de semana na Universidade para combinar não sei o quê, e aí alguém mais velho, ou que tinha feito outra faculdade, dizia assim: “Ah! Porque há poucos anos atrás isso aqui nem podia. Se a gente tava aqui, não dava... Tinha gente que desconfiava de um ou outro colega, que talvez fosse informante. (...) hoje eu entendo um pouco, porque quando eu comecei a descobrir que determinadas

⁸³² No estudo que realizei sobre as representações da tortura na peça *Torquemada* (1971), de Augusto Boal, destaquei que durante a ditadura militar a tortura foi empregada de maneira sistemática e viabilizada por uma rede articulada nas esferas do poder policial e militar burocraticamente organizadas, sendo seu uso possível graças à montagem de um sistema de segurança e informação sofisticado, o Sistema Nacional de Informação (SNI). Arquitetado pelo general Golbery do Couto e Silva, reconhecido como um dos principais teóricos da doutrina de segurança nacional, elaborada nos anos 1950 pelos militares brasileiros da Escola Superior de Guerra (ESG), e criado pelo decreto-lei de 13 de 1964, o SNI “cresceu e espalhou seus tentáculos sobre toda a sociedade e sobre os aparelhos do Estado. Além da Agência Central e de agências regionais espalhadas pelo Brasil, o SNI dispunha das Divisões de Segurança Interna (DSIS) em cada ministério e das Assessorias de Segurança e Informações (ASIS) em outros órgãos públicos. O número de pessoas envolvidas em caráter permanente nesse tipo de trabalho jamais foi tornado público. (...) seriam aproximadamente duas mil, além de numerosos colaboradores eventuais. Tendo como cliente principal o presidente da República, o SNI expandiu suas atividades, ultrapassando os limites da área de informações e de operações. Tornou-se também um gerenciador de atividades políticas e empresariais”. D’ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso; SOARES, Glaucio Ary Díllon. *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 14. Assim, considero importante destacar o caráter público da tortura, conforme nos alertou o historiador americano Edward Peters: “Ao se focalizar o caráter público da tortura — seja em processos legais rigorosos ou em mãos de agências sublegais ou paralegais —, poderemos encará-la, no século XX, não mais em termos simplistas de desordem de personalidade, brutalidade étnica ou racial, primitivismo residual ou secularização de teorias eclesiásticas, mas como um fenômeno de algumas formas de vida pública no século XX; não poderemos mais considerá-la, como no passado, restrita a processos penais juridicamente formais, mas sim como um fato que ocorre em outras áreas, sob autoridade do Estado, menos regulamentado e menos controlado que os processos legais, mas não menos essencial à noção de ordem do Estado”. PETERS, Edward. *Tortura: uma visão sistemática do fenômeno da tortura em diferentes sociedade e momentos da história*. São Paulo: Ática, 1989, p. 8. Cf. FIUZA, Sandra Alves. *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971), de Augusto Boal*, op. cit.

⁸³³ NUNES, Sílvia Balestreri. Entrevista com Sílvia Balestreri, op. cit.

peessoas tinham sido torturadas e nunca falaram sobre isso, eu entendi que tinham medo, mas também tinha dor.⁸³⁴

A memória pessoal de Sílvia encontra-se com as memórias das vítimas da ditadura, revolvidas pela Comissão Nacional da Verdade (CNV) atualmente: “Agora, com a Comissão da Verdade, a gente viu um pouco disso. Que as pessoas estão despedaçadas até hoje! Ficaram despedaçadas!”.⁸³⁵ Ao rememorar os anos iniciais da abertura do regime ditatorial, Sílvia o faz a partir do seu próprio processo de amadurecimento e crise individual vividos naquela época. Assim, ao organizar tais experiências passadas em uma narrativa, creio que a sua intenção foi evidenciar a mudança de direção, assumindo na passagem para o mundo adulto novas posições:

todo esse medo da doutrinação da escola, foi exatamente o fato de eu não ser sido dou... Quer dizer, eu fui doutrinada, pelo regime, né, pelo silêncio, pelo que não se dizia, pelo que não se fazia, por essas coisas aí, que meu pai dizia. Eu morava em vila militar, imagina? E não circulava informação. E por quê que eu penso do jeito que eu penso hoje? Por quê que eu faço certas militâncias? Por que certas coisas me incomodam?⁸³⁶

Sílvia entrelaça passado e futuro. Julga que o apreço pelo diálogo e pela autonomia conquistados ao longo das suas experiências escolares foram as sementes lançadas ao futuro, que geraram ferramentas para as lutas políticas travadas no cotidiano e nos espaços coletivos durante o processo de redemocratização do país, quando também descobriu o Teatro do Oprimido. Assim, segundo sua lógica, Sílvia quis expor o que via como um aparente paradoxo: mesmo sendo filha de militar e partilhando os valores dessa corporação, de alguma maneira o processo educativo familiar e escolar a levaram a se interessar pelo Teatro do Oprimido.

Nos dois anos durante os quais estudou no Colégio de Aplicação, Sílvia optou por fazer Teatro e não Artes Plásticas ou Música. Sua professora foi Olga Reverbel⁸³⁷, “uma referência pra quem dá aulas de Teatro”, disse, mas na época não sabia: “só sabia que ela era muito engraçada e interessante”.⁸³⁸ Sílvia se lembrou de uma história contada pela professora

⁸³⁴ NUNES, Sílvia Balestreri. Entrevista com Sílvia Balestreri, op. cit.

⁸³⁵ Idem.

⁸³⁶ Idem.

⁸³⁷ “Olga Garcia Reverbel (São Borja, Rio Grande do Sul, 1917 – Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2008). Teórica, autora e professora. Pioneira nos estudos e práticas das relações entre teatro e educação no Brasil e autora de diversas publicações sobre tema, Olga é considerada nacionalmente uma das precursoras do movimento conhecido como Teatro e Educação, alinhado às questões da cena e da educação contemporâneas, presentes nos debates sobre ensino de teatro”. Cf. Olga Reverbel. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa513967/olga-reverbel>>. Acesso em: 03 de jul. 2017. Verbete da Enciclopédia.

⁸³⁸ NUNES, Sílvia Balestreri. Entrevista com Sílvia Balestreri, op. cit.

de teatro, passada na França, “um grupo que resolveu fazer um chá no meio da rua”. Assegurou, era “Teatro Invisível!”⁸³⁹ Talvez Silvia quisesse insinuar a existência dos acasos a determinar questões cruciais da sua vida, localizando alguns sinais que anunciaram o envolvimento futuro com o teatro boalino.

Sobre essa iniciação, Silvia relata que “as aulas eram divertidas”, com muitos “exercícios, jogos”. Disse que, ali, despertou para o teatro: “eu e um outro amigo, a gente ficava no recreio lendo peças de teatro junto. [A Olga] deu maior força pra gente fazer uma montagem de *Nossa cidade*, que é uma peça americana, pra época e pra gente era bem interessante”.⁸⁴⁰

Quando terminou o secundário, Silvia optou por fazer Psicologia na UFRJ. Durante o curso, passou por uma crise em relação aos caminhos profissionais que seguia, reconhecendo ao mesmo tempo seu profundo interesse pelo Teatro: “aí eu comecei a fazer uns cursinhos de teatro, no Tablado⁸⁴¹, depois num outro, que eram uns amigos, que era lá na Tijuca, que tinha um grupo também.”⁸⁴² Silvia fez o Curso de Teatro Jaime Barcellos⁸⁴³, em 1985. Depois, fez o Curso de Teatro Tablado, Improvisação e Interpretação, em 1986.

Por essa época leu o livro de Boal, o *Teatro do Oprimido*: “eu já tinha me interessado, eu tinha o livro.”⁸⁴⁴ Silvia se lembrou de que quando iniciou a oficina com Boal, em 1986, o equilíbrio da balança entre a Psicologia e o Teatro se alterou, sentindo que o Teatro do Oprimido a levaria para o Teatro: “fui ficando mais pra lá do que prá cá.”⁸⁴⁵

Em 86, eu estava sem esperança no mundo, no que fazer da vida, tava acabando a faculdade e descobri a psicologia comunitária, nossa, isso aqui! Existe isso! (...) Mas pra mim, o Boal foi assim... É isso! Deu um rumo, eu idealizei... Porque tem um método, é muito mais interessante, é muito mais consequente do que os cursinhos que eu fiz, tem um valor social e é artístico também. Porque o Boal tem isso, ele tem uma experiência artística muito

⁸³⁹ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁴⁰ Idem

⁸⁴¹ “Companhia e depois escola de teatro fundada por Aníbal Machado e Martim Gonçalves em 1951, no Rio de Janeiro, com a colaboração da filha de Aníbal, Maria Clara Machado, primeira atriz e, posteriormente, dramaturga e diretora da instituição. Responsável pela formação de vários artistas e profissionais nas áreas do trabalho cênico — atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e iluminadores — o Tablado foi também um espaço privilegiado de montagens. (...) Na área do teatro infantil, o trabalho de Maria Clara tornou-se referência obrigatória para a dramaturgia nacional.” Cf. CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2003, p. 615.

⁸⁴² NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁴³ Durante sua longa carreira artística, de 1945 a 1980, Jaime Barcellos (1930-1980) atuou como ator de teatro, cinema e televisão, trabalhando também como diretor, roteirista, produtor e professor de interpretação. Como professor de teatro ofereceu um curso de formação de atores no Rio de Janeiro e escreveu o livro “Abc do ator”. Jaime Barcellos. *Elenco brasileiro*. Disponível em: <http://www.elencobrasileiro.com/2016/09/jaime-barcelos.html>. Acesso em: 25 set. 2020.

⁸⁴⁴ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁴⁵ Idem.

forte, isso transbordava nele. Isso dá uma diferença no olhar, no humor, sabe? Que é uma contribuição. Eu idealizei... Boal, tudo a ver, sabe?⁸⁴⁶

4.2 Atores, amadores e animadores culturais na Fábrica de Teatro Popular (1986)

4.2.1 Os animadores culturais

A figura do animador cultural foi idealizada por Darcy Ribeiro juntamente com a musicista Cecília Fernandez Conde⁸⁴⁷, coordenadora do Programa de Animação Cultural. O programa estabelecia alguns critérios para a contratação dos animadores: deveriam ser pessoas “comprometidas permanentemente com o fazer cultural” e comportar alguns traços distintivos, como “inquieta e instigadora”. Além disso, deveriam ser “egressas de grupo de teatro, de música, de poesia, de movimentos criados espontaneamente ou de associações comunitárias”, e, de preferência, residirem na comunidade aonde foi estabelecido o CIEP ou “engajados em movimentos de base”.⁸⁴⁸ Assim, foi estabelecido um perfil profissional para a seleção e contratação dos animadores culturais. Deveriam ser artistas já envolvidos com atividades culturais na própria comunidade, ter formações diversas e domínio de diferentes linguagens artísticas.

Antes da inauguração dos CIEPs na Ilha do Governador, de acordo com Licko, as pessoas do PEE fizeram uma sondagem convidando os artistas para atuar como animadores culturais: “(...) ‘ó, vai ter reunião antes de inaugurar, vamos fazer uma reunião e tá precisando de gente da área de arte, de música, de dança, teatro...’ E aí as pessoas iam”. Licko revelou que ofereceram na época uma remuneração atraente: “‘Pagamos’ — a palavra mágica!

⁸⁴⁶ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁴⁷ Cecília Fernandez Conde (1932-2018) foi uma musicista carioca com variada atuação artística: compositora, cantora, pianista, musicoterapeuta, pesquisadora, educadora musical e professora universitária e da escola básica. Como compositora e diretora musical, realizou “trabalhos de ‘ambientação musical’ para os principais grupos cariocas dos anos 70, especialmente o Teatro Ipanema, que fazem parte de um conjunto de inovações cênicas que forjam a estética praticada nas encenações teatrais do período”. Sobre a sua atuação no teatro, ver Cecília Conde. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa230487/cecilia-conde>>. Acesso em: 05 out. 2019. Também ocupou cargos administrativos e políticos, desenvolvendo muitos projetos culturais e educacionais, como por exemplo, na coordenação da Ação Cultural, juntamente com o Professor Darcy Ribeiro, no Programa Especial de Educação da Secretaria Extraordinária e Programas Especiais do Estado do Rio de Janeiro na implantação dos CIEPs. Cf. PENTEADO, Nicole Roberta de Mello. Cecília Fernandes Conde: uma biografia profissional em construção. In: Fórum de Práticas de Ensino de Música – FOPEM 2018, Maringá. *Anais...*, Maringá, 2018. Disponível em: <<https://npd.uem.br/eventos/ev/FOPEM>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

⁸⁴⁸ RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*, op. cit., p. 134.

Pagavam bem, 5 salários mínimos na época, (...) um salário razoável. E aí nós fomos (...) trabalhar nessas unidades.”⁸⁴⁹

Segundo Valéria, muitos animadores “eram ligadas a teatro, principalmente teatro alternativo, muitos militantes do movimento negro. Era um momento no qual estavam surgindo os blocos afro, a partir do Ilê na Bahia.”⁸⁵⁰ O movimento negro também assumia suas bandeiras através de um programa partidário, avaliou Valéria:

Uma parte dos militantes eram filiados ao PDT, o próprio Abdias Nascimento é uma figura importante no teatro, como militante do movimento negro. Então, pessoas do bloco afro, pessoas que tinham trabalho na área de cultura nas favelas, militantes do movimento das mulheres (...) era muito rico. (...) O CIEP que eu trabalhava era isso: trazer para a escola pessoas para discutir racismo... era muito rico”⁸⁵¹

Os animadores culturais selecionados contavam com uma formação específica, um “treinamento”, tanto de iniciação quanto de caráter contínuo.

Enquanto produtores de cultura dentro dos CIEPs, os animadores passam a não conviver mais somente com a educação não-formal, isto é, com sua prática *fora* da escola. E, como sua ação precisa ser sistematizada e bem estruturada, os animadores são previamente treinados para que as duas formas de ação pedagógica — formal e não-formal — ocupando o mesmo espaço, possam caminhar juntas.

Através de reuniões com a Equipe Central da Secretaria de Estado de Ciência e Cultura e da Secretaria Municipal de Educação, os animadores, durante 3 meses, aprofundam questões relativas à cultura brasileira e às diversas linguagens expressivas, assim como fundamentam aspectos do processo de arte-educação e de animação cultural. Em meios aos debates e à troca de experiências, discute-se o programa de ação, que nasce da própria realidade da animação cultural que alimenta o processo e que traz para o interior do treinamento os dados mais importantes dos trabalhos já colocados em prática nos CIEPs.⁸⁵²

Boal, Amir Haddad e Anselmo Vasconcelos elaboraram oficinas de teatro específicas para a formação dos animadores culturais. Cecília Conde revelou ter promovido cursos com diversos artistas e intelectuais brasileiros, como Egberto Gismonti (músico), Tim Rescala (humorista, músico), Fayga Ostrower (artista plástica), Rubens Gerchman (artista plástico), José Américo Pessanha (filósofo), Muniz Sodré (jornalista, sociólogo), entre outros.⁸⁵³ Sílvia

⁸⁴⁹ SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

⁸⁵⁰ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁸⁵¹ Idem.

⁸⁵² RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*, op. cit., p. 135 (Grifo do autor).

⁸⁵³ Cf. CHAGAS, Marcos Antonio Macedo das. *Animação cultural*, op. cit., p. 118.

Balestreri lembrou-se ainda de uma oficina de vídeo ministrada pelo cineasta Eduardo Coutinho.⁸⁵⁴

Os caminhos percorridos pelo animador cultural até sua atuação na escola, desde identificação, localização, contratação, treinamento até a atuação efetiva no CIEP, segundo a descrição de Luiz Vaz, consistiam em:

Você localizar artistas com alguma linguagem artística da região, mas que não eram só artistas, eles também tinham que ter uma produção cultural local. Então, para isso, eles eram apresentados por associação de moradores ou apresentavam essa produção local que acontecia por outros meios também, e passavam por uma entrevista e um treinamento. Nesse treinamento é que entra a Fábrica de Teatro Popular do Boal. O animador cultural era aquele responsável para que aquela ação cultural local, onde ele era instalado como profissional, ele trazia pra dentro da escola, pra uma comunicação mais direta com o que a escola estava propondo de tradição de saberes e cultura. Então essa cultura local, essa cultura... fazer esse acesso, impermeabilizar a escola com essa produção cultural local. Por isso, esse animador, essa animadora, eram contratados pra trabalhar nos CIEPS próximos a sua residência, de preferência era assim.⁸⁵⁵

O programa foi muito importante “porque pela primeira vez o governo chamou para colaboração imediata produtores culturais locais para serem funcionários”, afirmou Luiz Vaz. Por outro lado, ele também apontou para os entraves cotidianos que muitas vezes impediam a contratação de animadores culturais de acordo com o parâmetro definido pelo programa: “Depois as coisas começam a ficar um pouco diferentes desse perfil, com a pressa do projeto, a necessidade de se implantar rapidamente. Uma das críticas é que muitas vezes escapou desse perfil ideal, não se levou tanto em consideração.”⁸⁵⁶

Quanto ao trabalho desses artistas, tinham como uma das tarefas principais fazer aparecer na escola aquelas práticas culturais populares, próprias do cotidiano dos alunos, como um campo de conhecimento a ser tratado, investigado e desenvolvido no espaço escolar, cuja relevância para a sua formação deveria ser considerada de maneira equivalente às outras áreas:

Cabe aos animadores fazer emergir, em cada CIEP, as cores e os tons da comunidade que circunda a escola: seja o repentista ou a Folia de Reis, a banda de música ou o grupo de teatro, o sambista ou o escritor de cordel. Levando para o interior do CIEP produções das diferentes linguagens da cultura popular, os animadores criam uma estrada de mão dupla que favorece a erradicação de preconceitos e possibilita, a alunos e moradores locais, a identificação dos valores regionais e universais do produto cultural que receberam.⁸⁵⁷

⁸⁵⁴ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁵⁵ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁸⁵⁶ Idem.

⁸⁵⁷ RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*, op. cit., p. 134.

De acordo com *O livro dos CIEPs*, variados tipos de atividades culturais eram desenvolvidos pelos animadores nos CIEPs, como:

a exibição de um filme para ser colocado em discussão, a realização de concertos, a promoção de exposições (pintura, desenho ou fotografia), a montagem de espetáculos teatrais, a confecção de vídeos, a realização de oficinas de arte, a criação de clubes ou associações de alunos, a realização de jogos e brincadeiras, a promoção de festas comunitárias.⁸⁵⁸

Os idealizadores dos CIEPs confiaram à animação cultural um papel privilegiado para a concretização do seu projeto. A aposta era que nesse lugar de troca e interação cultural, os animadores tanto incorporassem as expressões culturais da comunidade quanto oferecessem aos estudantes instrumentos para acessar o universo cultural letrado, e, como resultado desse esforço, ocorresse ao longo do tempo, “a reformulação do próprio conceito de cultura — libertando-a do alto da torre de marfim em que se encontra para aproximá-la de suas verdadeiras origens e, finalmente, devolvê-la a seus legítimos proprietários: as camadas populares”.⁸⁵⁹ Ao buscar os fios que ligavam a animação cultural e o Teatro do Oprimido, Luiz Vaz fez a seguinte reflexão: “a animação cultural assim como o Teatro do Oprimido produzem produtores. O que que é isso num mundo como o nosso em que privilegia tanto o consumo? Altamente revolucionário!”⁸⁶⁰

4.2.2 A oficina de Teatro do Oprimido

A oficina de Teatro do Oprimido ocorreu como parte do plano piloto da Fábrica de Teatro Popular, um projeto desenvolvido por Augusto Boal para o PEE do Estado do Rio de Janeiro.⁸⁶¹ Preparada e ministrada também com o apoio de Cecília Thumim Boal⁸⁶² e Rosa

⁸⁵⁸ RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*, op. cit., p. 134.

⁸⁵⁹ Idem.

⁸⁶⁰ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁸⁶¹ Segundo Silvia Balestreri, além dessa oficina de interpretação destinada aos animadores culturais, outras oficinas estavam previstas, como a de figurino e de cenário. No entanto, a Fábrica de Teatro Popular não foi efetivamente instalada, pois com a saída do governo Brizola-Darcy, no início de 1987, o PEE foi descontinuado pela gestão do Moreira Franco, impactando no financiamento do projeto. Cf. NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁶² Cecília Thumim Boal nasceu em Buenos Aires. Trabalhou na década de 1960 como atriz, diretora e roteirista de TV. Em 1966, integrou-se ao elenco do Teatro de Arena de São Paulo, participando de vários espetáculos no Brasil e outros países. Em 1982, finalizou seus estudos de Psicologia na Sorbonne (Paris VII). É psicanalista e atriz. Preside o Instituto Augusto Boal, criado em 2010, e tem se dedicado a preservar e divulgar a obra de Boal, desde as novas publicações dos seus livros à montagem de peças, realização de seminários e encontros sobre teatro e dramaturgia.

Luisa Márquez⁸⁶³, a oficina foi destinada à formação teatral de animadores culturais que trabalhavam nos CIEPs. A oficina de Teatro do Oprimido contou com a presença de 30 inscritos. Além desses, segundo os depoimentos dos cinco artistas que entrevistei, outras cinco vagas foram destinadas à participação de pessoas ligadas à Secretaria Especial de Educação. A oficina aconteceu na biblioteca do CIEP Tancredo Neves, no Catete, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, durante os meses de agosto e setembro de 1986, todos os dias à noite, de segunda a sexta.

Rosa Luisa Márquez veio do Caribe exclusivamente para trabalhar nesse projeto com Boal e Cecília.⁸⁶⁴ Ela conheceu Boal em 1979 e havia trabalhado como ele Paris. Sobre isso, escreveu:

Conocí a Augusto Boal en 1979 durante un encontro de teatrístas latinoamericano en Connecticut, auspiciado por Theatre of Latin America. Ya había leído y apreciado el *Teatro del oprimido* (1974). Le pedí ser su aprendiz en París, donde entonces tenía su centro de investigación y donde vivió con su familia (Cecilia, Julián y Fabián) luego de exilios en Argentina y Portugal. Me dijo que sí. Me mudé a París en 1983 y el 84 actué en su compañía en una carpa de circo. Desde entonces no nos perdimos la pista. (...) En el 86 los acompañé a su regreso a Brasil. Participé con ellos en el Proyecto Piloto de la Fábrica de Teatro Popular en Río de Janeiro.⁸⁶⁵

Para recompor alguns aspectos da oficina ministrada por Boal, começo com a resposta de Silvia à minha pergunta sobre como ela foi selecionada. Silvia disse de chofre: “Foi assim: eu entrei por um engano dele [do Boal].”⁸⁶⁶ Embora estivesse muitíssimo interessada pelo teatro, inclusive fazendo curso de interpretação, Silvia não atuava artisticamente nas comunidades. Não se enquadrava no perfil do animador cultural definido pelo programa do CIEP. Nessa época, cursava Psicologia na UFRJ e era monitora desse departamento, chefiado pela professora Inácia D’Ávila, que era muito amiga de Darcy Ribeiro. Houve um mal-entendido, explicou Silvia:

(...) porque o pessoal achava que eu tinha entrado porque a Cecília é psicóloga e que ela me conhecia da Psicologia, mas não foi. Foi uma sorte!”

⁸⁶³ Rosa Luisa Márquez é uma artista de teatro porto-riquenho. É especialista em teatro contemporâneo e atuou como docente do departamento de teatro da Universidad de Puerto Rico de 1978 a 2011. Ela fundou o Anamá em 1971, um grupo de teatro popular e alternativo. Em 1987, “a partir de um trabalho com estudantes universitários em torno de jogos teatrais”, junto com o artista plástico Antonio Martorell, criaram o grupo Teatros Ambulantes de Cayey, dando “continuidade à prática da criação coletiva e à pesquisa de uma teatralidade popular. Sua premissa estética era levar espetáculos a comunidades pobres e estimular o desenvolvimento de um trabalho artístico autônomo.” Cf. ALBERGARIA, Helena. Teatros Ambulantes de Cayey. In: Enciclopédia Latinoamericana. São Paulo. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/t/teatros-ambulantes-de-cayey>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

⁸⁶⁴ Cf. BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*, op. cit., p. 31-32.

⁸⁶⁵ MÁRQUZ, Rosa Luisa. In: ZAPATA, Miguel Rubio. *Rosa Luisa Márquez, memorias de una teatrera del Caribe*, op. cit., p. 203.

⁸⁶⁶ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

(...) o que aconteceu foi o seguinte: eu tinha uma professora, a Inácia D'Ávila, que faleceu o ano passado, que ela era da Psicologia Social, ela tinha morado em Brasília, e muito tempo na França, e ela trabalhava com vídeo e com pesquisa social, e ela achava que as entrevistas eram limitadas, principalmente para determinados grupos e ela tinha trabalhado com umas técnicas do teatro-imagem do Boal, pra pesquisa, e ela queria continuar isso. Eu não sabia disso, eu era monitora do departamento no qual ela era chefe na época. (...) Boal foi lá no Instituto de Psicologia com a Cecília pra regulamentar o diploma dela de psicóloga, de Paris, da França. E a Inácia estava lá e encontrou o Boal. Falou: “Boal, eu quero fazer... quero retomar... já fiz usando os seus exercícios...”. Então, Boal disse: “Eu estou começando uma oficina agora, na semana que vem, vai lá”. E ela: “Posso mandar alguém?” Só que o seguinte, o Boal entendeu mal, porque a proposta da oficina era de 30 pessoas da animação cultural e 5 pessoas de fora. De fora da animação cultural, mas de dentro da Secretaria de Cultura. Tanto é que tinha umas pessoas da Secretaria de Cultura. E o Boal saiu convidando 5 pessoas. E eu fui uma dessas. Que foi essa professora, ela entrou no departamento e disse: “Silvia, assim, assim, assim... (ela nem sabia que eu tinha o livro do Boal, que eu fazia teatro, nada), assim, assim, você quer ir no meu lugar?” Então foi para eu trabalhar com vídeo na pesquisa social usando técnicas do Teatro do Oprimido. Só que eu fui ficando no Teatro do Oprimido, virei parte do grupo. Mas eu trabalhei, dei um retorno pra ela, trabalhei em alguns projetos com ela.⁸⁶⁷

FIGURA 22: As lições de Cecília Thumim.



Cecília Thumim Boal, Eucanaã e Silvia Balestreri (sentados). BOAL, Fabian. [CIEP Tancredo Neves?], Rio de Janeiro, 1986/7. 1 Fotografia p&b, Fonte: Acervo Augusto Boal.

⁸⁶⁷ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

FIGURA 23: Boal, Cecília e Rosa: arte e política na formação teatral de artistas populares.



Augusto Boal, Cecília Thumim e Rosa Luisa Márquez. BOAL, Fabian. [CIEP Tancredo Neves?], Rio de Janeiro, 1986. 1 fotografia p&b, 1986. Fonte: Acervo Augusto Boal.

Ao recordar o primeiro dia da oficina, Silvia disse que alguns, assim como ela, não eram animadores culturais.

E no primeiro dia de aula, estavam lá os 30 animadores, tinha um vereador da ex-Arena, que depois acho que era PFL, animador cultural! Ele era uma figura! Era uma mistura de animador. Mas fez lá o curso, era um péssimo ator. E no primeiro dia tava lá o Boal, acho que a Cecília, todo mundo. Imagina, o Boal voltando para um puta projeto, todo mundo em volta... Daí se percebeu que o Boal tinha entendido mal. Então tinha eu, uma psicóloga, que era do Hospital Psiquiátrico e não sei quem mais que o Boal saiu convidando. E, eu falei, e agora? “E agora, fica quieta, agora estamos aqui”, me disse alguém. A Claudete fez e não era da Animação. Ela era professora da rede pública. Acho que hoje em dia, o controle seria mais... você sim, você não... Ah, então tá. Era mais generoso, né? Tamo aí então vamo nessa! Hoje em dia acho que não teria isso. Foi isso...⁸⁶⁸

Silvia recordou que os participantes vinham de vários lugares do Estado do Rio de Janeiro, de São Gonçalo, “dois animadores de Angra”.⁸⁶⁹ Tinha “um senhor que trabalhou no teatro-fórum que eu fiz, no meu grupo, que ele era o organizador da festa junina na comunidade”, complementou. Havia ainda um vereador, “me lembro que o Boal pediu pra

⁸⁶⁸ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁶⁹ Idem.

todo mundo se apresentar, né. Aí, quando todo mundo se apresentou, esse vereador falou assim: ‘falta você se apresentar’, pro Boal. Todo mundo olhou assim... — Qual o seu nome? — Augusto. — Ah, tá bom.” (Risos).⁸⁷⁰

FIGURA 24: A turma da oficina de Teatro do Oprimido, na Fábrica de Teatro Popular.



Augusto Boal, atores, atores amadores e animadores culturais. BOAL, Fabian. Rio de Janeiro, 1986. 1 fotografia color. Fonte: Acervo Augusto Boal.

Para participar desse curso de formação, Valéria — animadora cultural no CIEP na Vila Pinheiro, na Maré⁸⁷¹ — disse que os animadores tinham sido liberados do trabalho na escola. Porém, questionou a falta de clareza nos critérios de escolha: “as escolhas foram meio aleatórias, por que que foi eu e não foi o outro animador cultural que trabalhava no mesmo

⁸⁷⁰ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁷¹ Valéria foi contratada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ, para atuar como animadora cultural no CIEP da Favela da Maré. Segundo seu depoimento, os animadores culturais não tinham inicialmente vínculo empregatício, não possuíam um cargo, nem no Município, nem no Estado. Após Moreira Franco assumir o governo, em 1987, a maior parte dos animadores foram “afastados do trabalho”. Valéria disse ainda que na cidade do Rio de Janeiro, o prefeito Saturnino Braga contratou os animadores pela Secretaria Municipal de Cultura, o mesmo não ocorrendo com os animadores de outros municípios. MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit. Sobre a criação da função de confiança do Animador Cultural no quadro de pessoal do Município do Rio de Janeiro, em 1993, pelo governador do Estado do Rio de Janeiro, Leonel Brizola (Lei n. 2162, de 19 de setembro de 1993), ver CHAGAS, Marcos Antonio Macedo das. *Atuação cultural*, op. cit.

CIEP que eu? Porque eu fazia teatro, mas ele também fazia, mas não fazia há muito tempo?”.⁸⁷²

Licko, que atuava no CIEP da Ilha do Governador, explicou como acontecia o processo de formação dos animadores através da oferta de cursos de linguagens artísticas específicas, para atender aos interesses, habilidades e as áreas artísticas das escolas.

(...) os CIEPs foram sendo inaugurados e aí eram três linguagens por escola, três diferentes. Podia ser música, teatro e dança; poderia ser teatro, artes visuais e capoeira; poderia ser capoeira, música e dança. Não obrigatoriamente as mesmas linguagens, e nós recebíamos formação. Tinha formação em artes visuais e eu não ia, porque não era minha área. Tinha formação em ... que eu não fiz porque não era músico, pelo menos não tinha entrado como músico. E aí veio a do Boal e eu fui porque era do teatro, entendeu?! Então todos os animadores à época que eram do teatro e dos municípios que havia já começado o trabalho, então 35 foram convidados... convidados não, obrigados, sei lá! Você tá trabalhando na escola, você ganha uma capacitação você tem que fazer a capacitação, mas era com o Boal e ali era arte, imagina... fomos pra lá.⁸⁷³

Sobre o grupo da oficina, Licko relatou que havia por parte dos participantes uma afinidade e um interesse genuíno pela linguagem teatral: os “animadores culturais que trabalharam com Boal, os 30, eram do teatro”. Claudete, sua esposa na época, apesar de não ser animadora cultural, participava de um grupo teatral criado por ele, “então, ela também veio para o teatro”, disse.⁸⁷⁴

A participação política fazia parte da experiência dos animadores culturais e não estava separada do envolvimento com o teatro popular. Esse grupo da oficina, era “muito forte politicamente e artisticamente”⁸⁷⁵, afirmou Silvia. A militância junto aos movimentos sociais era realizada através da ação cultural e também pela via partidária, como declarou Valéria:

Eu militei no PT [Partido dos Trabalhadores] desde a fundação aqui no Rio e militava no núcleo de cultura que era o Núcleo Henfil. (...) Então tinha o núcleo de cultura, a gente estudava Gramsci, *Os intelectuais e a organização da cultura*, com o Escobar que era professor da UFRJ (...) A gente fazia... tinha o Grupo de Teatro Dia-a-Dia que tinha componentes nesse núcleo, a gente fazia teatro na campanha. Era bem legal o núcleo, isso era bem legal no PT, a gente estudava e fazia teatro.⁸⁷⁶

⁸⁷² MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁸⁷³ SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

⁸⁷⁴ Idem.

⁸⁷⁵ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁷⁶ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

Segundo a avaliação de Silvia, na “animação cultural, metade era PT e uma boa parte era do PDT”.⁸⁷⁷ E ela própria, embora não tivesse “vontade de fazer a carteirinha”, de se filiar, se lembrou de que tivera uma participação interessante no “núcleo Henfil de cultura do PT, com a Valéria e uma outra colega, para formular um documento”, disse.⁸⁷⁸ Licko, que era do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), também avaliou o modo como a ação cultural redimensionou a sua compreensão sobre o fazer político: “a Fábrica, o Teatro do Oprimido, tinha uma estratégia que eu nunca tinha pensado (...), as “formas que eu conhecia de fazer política né, mudaram bastante,” ressaltou.⁸⁷⁹

Na percepção de Valéria, “as oficinas seguiam um padrão determinado”. Valéria relatou a sequência de exercícios, as quatro categorias — realizados diariamente — e as técnicas: “eu me lembro que os exercícios seguiam sempre a mesma lógica”. Depois, “a gente definiu temas pra trabalhar: educação, saúde, família”, disse.⁸⁸⁰

Sobre as lições da oficina, Silvia comentou: “só eu e a Valeria anotamos toda a oficina do Plano Piloto”. “Eu anotei porque ia usar com aquela professora”. E folheando seu caderno, foi mostrando-me suas anotações e comentando os exercícios.

Olha aqui: exercícios do Boal. (...) Olha só o que ele botou no exercício da máquina de ritmos, ele fez máquina do ódio, máquina do amor, máquina do PMDB e máquina do PDT. O PMDB acho que era o Moreira Franco.

Botei aqui, máquina do ódio, eu botava umas impressões: “interessante a representação de cada um, um cara atirando com um revólver, uma mulher passando um pito em alguém, mas com uma cara tão pouco de ódio”, e assim por diante.

Lembro-me de um exercício bem forte, uma imagem do Peru, de uma execução, que ele dizia que tinha sido de lá.⁸⁸¹

“A oficina, como é que era?”, Claudete repetiu a minha pergunta, buscando pelas suas memórias. Claudete falou do teor da oficina de forma fragmentada: “Exercícios, jogos e sempre muita conversa, muita explicação, as técnicas do teatro-fórum”; “um mês só de exercícios de jogos, para depois entrar no processo”; “E a gente aprendeu... Quer dizer, meu primeiro curinga foi o Augusto Boal, eu não tenho nem palavras pra agradecer. Porque eu não tinha a menor ideia do que era isso (...)”.⁸⁸²

⁸⁷⁷ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁷⁸ Idem.

⁸⁷⁹ SILVA, Noeli Turle. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

⁸⁸⁰ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁸⁸¹ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁸⁸² SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

Claudete descreveu detalhadamente um dos exercícios trabalhados durante a oficina, o *Quatro em marcha*:

Pra você poder fazer a oficina e contar as histórias, o Boal dava algumas técnicas de teatro-fórum pra você entender esse processo, né. Então tinha uma que se chama “quatro em marcha”: são quatro pessoas que marcham, não tem fala, quatro pessoas que marcham pra lá e pra cá, você é plateia... Então os quatro faziam: “tantãrãran tantãrãran tantãrãran tantãrãran tantãrãran tantãrãran tantãrãran”, e aí chama um quinto voluntário que vem aqui atrás, o que ele faz? Ele não faz o “tantãrãran” igual, ele vai cantar e vai dançar. Então vamos ver o que vai acontecer, deixa eu mostrar: “tantãrãran”, “la larara la lala”, aí eles viram, quando esses quatro do “tantãrãran” veem esse cantando e dançando, fazendo o que ele quer, o que eles fazem? Eles batem nesse protagonista que tem um desejo e aí ele faz mais uma vez, ele tenta cantar mais uma vez, mas ele apanha de novo até que ele fique no meio e no finalzinho dessa técnica, desse exemplo de teatro-fórum, ele fica no meio e faz “tantãrãran tantãrãran tantãrãran”. Ninguém mais canta, ninguém mais dança, porque ele desistiu do desejo dele. Aí o Boal pergunta: ‘O que que vocês fariam no lugar desse que ia cantar, dançar... ser diferente, e ele não consegue?’ Então cada um traz uma ideia. A gente não fica dando prêmios para a melhor ideia, o importante é ter ideias, o importante é ter alternativas, e a gente pensa juntos na verdade né, e se discute depois e tal.⁸⁸³

4.2.3 Processo criativo da peça *Família* e o espetáculo-fórum

Após os exercícios, jogos e técnicas do Teatro do Oprimido, a próxima etapa da oficina consistiu em criar pequenas peças. A escolha do repertório⁸⁸⁴ se orientava pelas preocupações das comunidades dos bairros populares, localizadas no entorno dos CIEPs, os “familiares”, os “vizinhos”, os estudantes e seus pais, como disse Boal.⁸⁸⁵ Ao “fim de seis semanas já tínhamos um repertório de cinco peças curtas sobre esses temas”, registrou Boal: “o desemprego, a insalubridade, moradia, violência sexual, opressão racial, opressão da mulher, do menor, saúde mental, drogas etc.”⁸⁸⁶ Então, os participantes da oficina escolheram os temas e formaram os grupos para a criação das peças. Orientados por Boal, os participantes da oficina tinham como tarefa inicial criar coletivamente um texto dramático. Claudete, a

⁸⁸³ SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

⁸⁸⁴ Em seu estudo sobre as práticas de grupos teatrais que atuavam junto às comunidades da periferia de São Paulo na década de 1970, Silvana Garcia verificou que, muitas vezes, no processo de criação coletiva “a escolha do repertório do grupo obedece aos objetivos gerais que o norteiam, visando uma relação eficaz com o público, ou seja, procurando estabelecer um elo de ligação com a problemática social do espectador, seja de forma indireta, metafórica, ou diretamente, na transposição realista de situações descoladas do cotidiano”. GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 147.

⁸⁸⁵ BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*, op. cit., p. 32.

⁸⁸⁶ Idem.

propósito dessa fase da oficina, relembrou o processo de escolha do tema e as estratégias utilizadas para a criação das cenas:

A gente sabia exatamente o que ia fazer, porque foi bastante tempo nesse sentido, mais ou menos quase um mês só de exercícios de jogos, para depois entrar no processo. “Ah bom, vocês entenderam! Agora vamos contar as suas histórias a partir e que... conte uma história que você tenha se sentido oprimido, você queria muito alguma coisa, você desejava muito alguma coisa, lutou pra conseguir e não conseguiu. Quem era a pessoa que te impedia?”. “Ah, a educação!”. “Não, uma pessoa, pode ser o diretor da escola, pode ser o aluno, mas não pode ser um sistema, uma coisa abstrata. Uma pessoa, uma personagem concreta”. E aí a gente fez isso, a gente escolheu temas, e dentro dos temas você se colocava e contava as histórias. Eu escolhi família, eu, o Licko e o Luiz escolhemos família, a Silvia eu acho que foi loucura, e a Valéria foi o CIEP, a questão da educação. Então cada um foi para um grupo, começou a contar histórias e foi se fazendo as cenas.⁸⁸⁷

Claudete explicou porque escolheu o tema família, revelando assim a importância do envolvimento sincero com questões realmente relevantes para o grupo social junto ao qual se propõe um trabalho com o Teatro do Oprimido.

Eu reconheço e eu acho, também, que na prática o tema família é um tema muito rico e muito mais fácil de fazer. Porque a educação cada um tem uma percepção de educação, cada um estudou numa escola. A loucura... A família é mais ou menos igual e mais ou menos diferente. A gente se identifica, alguma coisa bate entre a minha mãe e a tua, meu pai e o teu, entre mim e você, alguma coisa a gente vê que tem semelhança né, e a gente vai contando com uma certa facilidade. Então família é uma fonte rica de desejos, de conflitos, e a gente montou a cena e achei que foi tranquilo, não lembro se foi conturbada não. E era muito engraçado, porque o Boal sempre foi muito bem-humorado, então tudo ele botava uma pitada de humor e ria com alguma coisa que a gente fazia, ele dizia: “faz mais, faz mais”. Então a gente sempre trazia o humor, porque o Teatro do Oprimido não tem que ser uma coisa assim velada, algumas pessoas acham triste — engraçado, cada um tem uma percepção, né — uma coisa triste, problemática, todo mundo chorando, todo mundo com vestido rasgado, porque o oprimido é aquele que passa fome, passa necessidade —, e aí então como é a que a gente vivencia isso? Então pra mim, o que ficou na minha cabeça foi contar a minha história, foi que a minha família e as minhas histórias estavam na cena, isso é bonito.⁸⁸⁸

O processo de criação da peça *Família*, segundo Licko, contou com a construção de cenas utilizando “a narração individual de opressões familiares sofridas pelas seis pessoas” do grupo, formado por Claudete Felix, Silvia Balestreri, Licko, João Batista, Eucanaã Ferraz,

⁸⁸⁷ SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

⁸⁸⁸ Idem.

hoje professor de Letras da UFRJ, e mais uma animadora cultural de Angra, Sonia Valverde. A “improvisação” e as “analogias” também foram amplamente exploradas.⁸⁸⁹

Tudo começava com a contação de histórias: “a gente contava as histórias e a partir das histórias montava um roteiro”.⁸⁹⁰ Os fragmentos das experiências vividas viravam materiais de construção ficcional, constituindo a ação teatral:

eu me lembro que eu contava minhas histórias, como era minha família, como é que era minha mãe, e eu via algumas coisas na cena que foi feita, eu achei tão bonito aquilo. Palavras, frases que eu guardei na minha cabeça, na minha relação com mãe, com pai. E as palavras, elas vão para a cena. Então aquela cena é sua para sempre!⁸⁹¹

As personagens iam ganhando traços a partir das histórias, das frases lembradas: “mas a mãe falaria assim?”; “Ah, minha mãe falava assim: tu, tu, tu”; “Ah, mas o pai não ia falar isso. E a gente ia fazendo junto (...)”.⁸⁹² Foram criados seis personagens para representar uma família nuclear, composta por três filhos (Maria da Graça, Maria da Glória e Beto), pela mãe e o pai (Sebastiana e Orlando) e o avô (pai da Sebastiana). Claudete se lembrou das situações conflituosas encenadas pela personagem Maria da Graça, interpretada por ela:

eu fazia uma adolescente de 17 anos, eu acho que tinha uns 27 anos na época, fazia uma adolescente de 17 anos que ficava grávida, o pai descobria e queria botar pra fora de casa, a mãe reclamava... Então tinha uma discussão sobre o aborto, o que que faz, ela não tinha conhecimento, como é que lida com essa família, como é que você lida com essa família que é tão intransigente.⁸⁹³

O enredo de *Família* gira em torno de uma gravidez inesperada da adolescente Maria da Graça, revelada primeiro à sua mãe:

GRAÇA	– Mãe, eu acho que tô grávida!
MÃE	– Por que você não me contou nada? Você não confia na sua mãe?
GRAÇA	– Eu achei que a senhora não ia entender. Eu tô apavorada, mãe!
MÃE	– E eu? O que que eu faço? Quem foi o infeliz que fez isso com você?
GRAÇA	– A senhora não conhece.
MÃE	– Você nem trouxe ele aqui em casa e me aparece com isso? Parece uma menina que não estudou.
GRAÇA	– Mas, mãe. A senhora nunca me explicou nada, mãe. Nunca me ensinou sobre amor, sobre homem e mulher juntos.
MÃE	– Eu na sua idade, com dezessete anos, não sabia nada do

⁸⁸⁹ TURLE, Noeli (Lico). Família. [Apresentação]. *Fábrica de Teatro Popular*, Rio de Janeiro, v. 1, 1987, p. 11.

⁸⁹⁰ SOUZA. Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

⁸⁹¹ Idem.

⁸⁹² Idem.

⁸⁹³ Idem.

- mundo, mas seria incapaz de fazer uma besteira dessa, de dar esse desgosto pra minha mãe.
- GRAÇA – Mas eu sou diferente da senhora.
 MÃE – Você não sabe nada da vida!
 GRAÇA – A senhora é que não sabe o que é o mundo.
 A senhora só sofre, só trabalha, fica aqui dentro de casa o tempo todo.
 MÃE – O que você acha que te espera agora?
 GRAÇA – Mas eu queria uma coisa diferente desse mundo aqui de casa. Eu sonho com outra vida.⁸⁹⁴

Os personagens de *Família* têm contornos bem definidos; são caracterizados de modo realista. O estilo da peça também é realista, segundo Licko, “com macarrão, cerveja, refrigerante”.⁸⁹⁵ E, apesar de mostrar a notícia da gravidez inesperada — como se fosse um erro, posto que a personagem Graça faz uma confissão de culpa, “fiz uma besteira” —, os erros “claramente mostrados e reiterados”⁸⁹⁶ e que mais vão incitar a discussão dos espectadores durante o fórum serão as reações moralistas e insensíveis da sua família. Diante das incertezas da adolescente, os demais personagens vão revelando seus valores e posições ao anunciarem, nas sucessivas cenas, possíveis soluções para sua vida: matar quem a engravidou; obrigá-la a casar com quem a engravidou; expulsá-la de casa; não a deixar sair mais de casa; casar-se com um vizinho de quem não gosta; não ter o filho, abortar; trancá-la em casa.

A peça não apresenta uma solução para os problemas encenados e, assim, evita a catarse. Em seu lugar, o que se quer é justamente estimular o espectador a assumir um lugar na cena e modificar a história encenada com a sua ação.⁸⁹⁷ A situação central que desencadeou os conflitos de maneira crescente, não tem um desfecho. Na cena final, o pai impede qualquer possibilidade de diálogo:

- PAI – Chega! Chega de tanta besteira! A Graça a partir de hoje fica trancada no quarto.
 GRAÇA – Ai, meu Deus!
 MÃE – Mas... Orlando!
 PAI – E não se fala mais nisso! (Na porta)
 Tiana, não me espera pra jantar.
 (O pai sai, Graça vai chorando para o quarto, mãe vai para a cozinha, avô cai prostrado na cadeira, Glória continua a estudar.)

⁸⁹⁴ Fábrica de Teatro Popular. *Família* [Texto teatral]. *Fábrica de Teatro Popular*, op. cit., p. 15.

⁸⁹⁵ TURLE, Noeli. *Família: apresentação da peça*. *Fábrica de Teatro Popular*, op. cit., p. 11.

⁸⁹⁶ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido na Europa (Anexo)*. In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, op. cit., p. 150.

⁸⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 162.

BETO – Família é foda!!
(Sai de cena com a televisão embaixo do braço.)⁸⁹⁸

Em seus escritos, Boal procurou estabelecer procedimentos e regras para a criação da dramaturgia do teatro-fórum. Tal estrutura dramática pode ser observada em *Família*.⁸⁹⁹

1 – O texto deve caracterizar claramente cada personagem, deve identificá-lo com precisão a fim de facilitar aos espectadores reconhecerem a ideologia de cada um.

2 – As soluções propostas pelo protagonista devem conter pelo menos um erro político ou social que se pretende analisar em “foro”. Esses erros devem ser claramente mostrados e reiterados, dentro de situações bem definidas.

3 – A peça pode ser em qualquer estilo (realista, expressionista, simbolista, etc.) menos “surrealista” ou qualquer outro estilo irracional, pois o que se pretende é discutir razões em situações concretas.⁹⁰⁰

A temática sobre a gravidez na adolescência foi recebida com muito interesse pelo público dos CIEPs durante os espetáculos-fórum. Segundo Licko, surgiam também outras discussões, sobre o “machismo, aborto, a alienação televisiva, o moralismo, a sexualidade dos adolescentes”.⁹⁰¹ Silvia lembrou-se de que a peça *Família* “era muito popular. As pessoas gostavam muito de fazer, de apresentar”.⁹⁰²

Ao observar a fotografia do espetáculo (Figura 25), é possível perceber que o cenário fora construído de acordo com a rubrica inicial do texto dramático: “A cena se passa numa casa de classe-média baixa. Um único ambiente onde há uma mesa de jantar e, próxima a ela, uma televisão; colado a esta sala, um quarto. Tudo muito simples, decorado com retratos de família”.⁹⁰³ O espaço para a realização do teatro-fórum era adaptado de acordo com a arquitetura dos prédios dos CIEPs.

⁸⁹⁸ Fábrica de Teatro Popular. Família [Texto teatral]. *Fábrica de Teatro Popular*, op. cit., p. 13-14.

⁸⁹⁹ O teatro-fórum tem desenvolvimentos diferentes. Nas experimentações realizadas na América Latina, a *dramaturgia simultânea* e o *teatro-debate* eram realizados com e para plateias “pequenas e constituídas de pessoas homogêneas, em que quase todos os espectadores se conheciam (operários de uma mesma fábrica, moradores de um mesmo bairro, fiéis de uma mesma igreja, estudantes de uma mesma escola”. No contexto europeu, no entanto, as peças passaram a ser encenadas para espectadores que não se conheciam, ocorrendo assim uma adaptação das técnicas em função desse novo público que não fazia parte necessariamente do grupo social que havia criado a dramaturgia e o espetáculo. Em seus escritos, para sinalizar a diferença dessa nova modalidade, Boal refere-se ao teatro-fórum como “espetáculo”. Cf. BOAL, Augusto. Uma experiência de teatro popular no Peru. In: *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, op. cit.; BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido na Europa (Anexo). In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, op. cit., p. 149.

⁹⁰⁰ BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido na Europa (Anexo). In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, op. cit., p. 150.

⁹⁰¹ TURLE, Noeli. Família: apresentação da peça. *Fábrica de Teatro Popular*, op. cit., p. 11.

⁹⁰² NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁹⁰³ Fábrica de Teatro Popular. Família [Texto teatral]. *Fábrica de Teatro Popular*, op. cit., p. 12.

FIGURA 25: Espectadores atentos acompanham o espetáculo-fórum *Família*.



Boal na apresentação da peça *Família*. BOAL, Fabian. 1 fotografia color. Rio de Janeiro, 1986/7. Fonte: Acervo Augusto Boal.

As peças criadas pelos participantes da oficina foram encenadas nos vários CIEPs, nos “finais de semana e às vezes durante a semana”⁹⁰⁴ em eventos organizados especialmente para a comunidade. Valéria se lembrou que as encenações realizadas nos CIEPs eram muito animadas. “Eu me lembro do caminhão, me lembro claramente que o governo alugou um caminhão. E a gente ia de caminhão.”⁹⁰⁵

Aprendemos, disse Boal, “a construir um ‘teatro funcional’ nos refeitórios, usando para isso os elementos disponíveis”. Os espectadores ocupam seus lugares conforme a organização dos lugares para sentar: “duas filas de espectadores sentavam-se no chão, duas em cadeiras, uma sentada em mesas e, finalmente, uma fila sentada em cadeiras em cima das mesas e, quando a afluência era excessiva, uma fila de espectadores ficava em pé em cima das mesas”. O espaço cênico era delimitado com “uma lona branca no chão e um pano como ciclorama”.⁹⁰⁶

⁹⁰⁴ NUNES, Sílvia Balestreri. Entrevista com Sílvia Balestreri, op. cit.

⁹⁰⁵ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁹⁰⁶ NUNES, Sílvia Balestreri. Entrevista com Sílvia Balestreri, op. cit.

Inicialmente, foi estabelecido uma estratégia para sondar a recepção do público. De acordo com Silvia, as que provocaram maior interesse eram escolhidas para a realização do fórum: “nas primeiras vezes foram as cinco; as cinco apresentavam e o pessoal escolhia duas para fazer fórum”. Com isso, identificavam quais peças conseguiriam melhor dialogar com as questões sociais dos espectadores. Depois, passaram a apresentar duas peças para que o público então escolhesse uma delas para a realização do fórum. A partir disso, foi feita uma escala de apresentação: “Nessa aqui, vai a peça do animador desse CIEP (...). E a nossa foi a que mais foi nessa escala, contou Silvia.

Os espetáculos de teatro-fórum foram realizados sob a orientação dos curingas Augusto Boal e Cecília Boal, durante os quais também participou Rosa Luisa Márquez.⁹⁰⁷ A função do curinga durante o “espetáculo-fórum”, de acordo com Boal, era

explicar as regras do jogo, corrigir os erros que se cometam, formar uns e outros para que a cena não pare, porque o mais belo efeito se consegue quando fica evidente que se os espectadores não modificarem o mundo, ninguém o modificará, e tudo terminará da mesma maneira sempre, da maneira que não queremos que termine.⁹⁰⁸

Boal registrou em seus escritos que o teatro-fórum realizado durante a Fábrica de Teatro Popular obedecia a uma sequência determinada: explicação, exercícios com a plateia, encenação da peça sem o desfecho, debate com a plateia e incorporação nas cenas das soluções sugeridas pela plateia. Em suas palavras:

A cada apresentação vinham 200 ou 300 espectadores, às vezes 400 ou mais — alunos, professores, pais dos alunos, amigos dos professores, serventes e merendeiras, vizinhos das escolas. O espetáculo começava com uma breve explicação dada pelos “Coringas” do espetáculo — (eu e Cecília; Rosa Liza ficava na percussão) — sobre os usos do teatro e a função do Teatro do Oprimido; depois, fazíamos exercícios com atores e espectadores — comunhão teatral... — e, em seguida, apresentávamos as cinco pequenas cenas que haviam sido criadas durante a oficina.

Na segunda parte perguntávamos à plateia quais os dois ou três temas que mais a haviam interessado, e procedia-se ao fórum de duas ou três cenas: o debate teatral, a improvisação de soluções possíveis, com a intervenção dos espectadores, a busca de alternativas para uma situação opressiva, injusta, intolerável. Os espectadores, um de cada vez, entravam em cena e interpretavam seus próprios pensamentos, teatralmente mostrando suas opiniões. Teatralmente, discutia-se o que era possível fazer, e ensaiava-se o que se faria. O teatro ajudando na transformação social. Para melhor.⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*, op. cit., p. 32.

⁹⁰⁸ BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido na Europa (Anexo). In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, op. cit., p. 152.

⁹⁰⁹ BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*, op. cit., p. 32-33.

Rosa Luisa Márquez relembrou a estreia emblemática e o encontro entre os curingas, atores e público. Diante das cinco peças mostradas, os espectadores escolheram a que tratava do incesto para “fororizar”.

El estreno fue ante trescientos espectadores adultos y niños. El público selecciona hacer el Foro sobre el incesto. Una niña le reclama a su madre que por las noches el candado de su cuarto se rompe. La madre incrédula prefiere creerle al padrastro. Niega que eso pase, aunque se debate entre los dos relatos. Antes de acostarse, la niña toma el candado en sus manos y reza: “Papa Dios, que no se rompa.” Se acuesta a dormir. Entra el padrastro, toma el candado y lo deja caer. La niña lo recoge. En la mañana, va a donde su madre, candado en mano y le dice: “Se volvió a romper.”

Ante un público atento, una de las jóvenes toma el lugar de la niña para ofrecer la alternativa de un diálogo con la madre y así lograr su apoyo. Mientas que otra, que sustituye a la madre, exige una aclaración de su hija para así poder tomar acción y juntas echar al padrastro de la casa.⁹¹⁰

Cecilia Boal no papel de curinga mediou “un conflicto muy delicado”. Como lembrou Rosa, a atuação da espectadora que entrou em cena para substituir uma personagem, a menina molestada pelo padrasto, havia impressionado e comovido a todos que estavam ali – curingas, atores e espectadores: “El compromiso de la espect-actriz con su acción fue tan efectivo que conmovió a la sala y la movilizó para sacar al padrastro fuera de escena”.⁹¹¹

4.2.4 O “treinamento de curinga”

O desbaratamento do PEE ocorrido na gestão do governo Moreira Franco (1987-1991)⁹¹² — que além de não ter negociado a continuidade do projeto, não honrou os contratos assinados — impossibilitou a continuidade dos trabalhos da Fábrica.

Sílvia relatou que eles foram se dando conta de que “o governo não ia cumprir, não queria mais aquilo, não estava mais pagando, pois tinha uma tentativa de negociação para dar continuidade”. No início de 1987, uma segunda turma ainda iniciou a oficina de Teatro do

⁹¹⁰ MÁRQUEZ, Rosa Luisa. In: ZAPATA, Miguel Rubio. *Rosa Luisa Márquez, memorias de una teatrera del Caribe*, op. cit., p. 210.

⁹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 211.

⁹¹² De acordo com Ana Maria Cavaliere e Lígia Martha Coelho, em 1986, no último ano do governo do PDT (Brizola-Darcy) foram inaugurados 200 Cieps. Mas o fato do governo não ter “feito sucessor o mesmo partido, levou ao desmonte, (...) das recém-inauguradas escolas. (...) A resistência ao desmonte do programa foi pequena e não chegou a desencadear um movimento com expressão política”. Cf. CAVALIERE, Ana Maria; COELHO, Lígia Martha. Para onde caminham os Cieps? *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 119, p. 150-151, jul. 2003.

Oprimido, porém os trabalhos não foram completamente concluídos, “não chegaram a fazer apresentações”⁹¹³, afirmou Silvia.

Além da tentativa de manter a segunda oficina, segundo Silva, foram realizados alguns encontros para o “treinamento de curinga”:

Cecília e o Boal davam um treinamento de curinga nos sábados de manhã, uma vez por mês, eu acho. Então as pessoas que foram para as suas comunidades e tinham algum trabalho de teatro-fórum, vinham e apresentavam e, eles ali, analisavam. (...) Então, ali tinha uma coisa interessante, você via a pessoa curingando, um fórum que ela fez e eles analisavam a curingada, e a gente entrava no fórum. Isso era uma formação bacana. Foi pouco, mas foi interessante...⁹¹⁴

Valéria também rememorou essa etapa na qual atuaram como replicadores da oficina: “a gente reproduzia oficina nos CIEPs aonde a gente trabalhava, com os estudantes, os familiares, os moradores da comunidade (...). E aí a gente se encontrava de tempos em tempos, apresentava as peças, e o Boal e todo mundo discutia”.⁹¹⁵

A reprodução das oficinas nos CIEPs, como lembrou Valéria, ou o “treinamento de curinga”, como nomeou Silvia, foram as atividades remanescentes da Fábrica. E, apesar dos bons resultados experimentados no Plano Piloto,⁹¹⁶ a Fábrica de Teatro Popular não foi efetivamente instalada. Segundo Valéria, ao mesmo tempo em que a Fábrica se esfacelava, também ocorria um esvaziamento da função do animador cultural nos CIEPs, uma vez que a sua atividade estava inextricavelmente ligada àquele projeto educacional, ao PEE. O desmonte sinalizava o descompromisso do novo governo com a educação e a cultura populares:

com a vitória do Moreira deixou de existir o Programa Especial de Educação; que a gente estava dentro de um programa e estava amparado pelo programa (...), onde todos os CIEPs nos quais a presença do animador cultural fazia sentido, e que a equipe coordenadora, o secretário bancava. Com o final do programa a gente ficou meio que... meio não, quase totalmente sem pai nem mãe.”⁹¹⁷

Diante disso, Valéria decidiu pedir exoneração da animação e assumir o cargo de professora no município do Rio de Janeiro para o qual havia prestado concurso. Licko e Claudete, que em dezembro de 1986 tinham viajado com Boal para conhecer o Teatro do

⁹¹³ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁹¹⁴ Idem.

⁹¹⁵ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁹¹⁶ BOAL, Augusto. Vida e morte: Qual? *Fábrica de Teatro Popular*, op. cit., p. 3.

⁹¹⁷ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

Oprimido na Europa⁹¹⁸, ao regressarem, continuaram trabalhando no grupo de teatro comunitário da Ilha do Governador, o GATIG, onde montaram a peça *Feijão nosso de cada dia*. Silvia terminou o curso de Psicologia em 1987 e engatilhou um mestrado. Decidiu estudar o Teatro do Oprimido.

4.3 Os curingas na fundação do Centro de Teatro do Oprimido-Rio (1989)

4.3.1 Política e arte em *Somos 31 milhões... E agora?* (1989): o reencontro e a campanha presidencial de 1989

Silvia e Licko se reencontraram em 1989 na Casa Paschoal Carlos Magno, em Santa Tereza. Foram levar suas contribuições ao curso de teatro oferecido por Boal a um grupo de artistas americanos. Um deles, “Jorge [B. Merced], do grupo Pregones⁹¹⁹ — um grupo de descendentes de porto-riquenhos lá de Nova York”, disse para Silvia: “How come! Como assim, um projeto tão grande, com 35 animadores culturais, acabou? Dispersou-se, como assim?”

Silvia realizava uma pesquisa de mestrado sobre o Teatro do Oprimido e estava interessada “em retomar o contato com os animadores, aqueles de 86”. Provocada pelo olhar do artista estrangeiro para a importância daquela experiência, Silvia pôs-se a planejar o reencontro: “eu peguei a lista e saí convocando todo mundo pra uma reunião num CIEP”.⁹²⁰

⁹¹⁸ Licko e Claudete participaram de um *workshop* de Teatro do Oprimido na Holanda, na cidade de Orvelte e, em Paris, conheceram o Centro de Estudo e de Difusão das Técnicas Ativas de Expressão (Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression – CEDITADE/Theatre de L'Oppime), o CTO de Paris.

⁹¹⁹ O grupo apresenta em seu sítio eletrônico as seguintes informações sobre sua formação e história: “O Pregones foi fundado em 1979, quando um grupo de artistas liderados por Rosalba Rolón se propôs a criar novas obras no estilo de “colectivos” caribenhos e latino-americanos ou conjuntos de apresentações. Logo estabelecida como uma empresa residente no Bronx com uma temporada em casa, Pregones permanece na vanguarda de um renascimento das artes irradiando por todo e além do Bronx. História. Pregones – Teatro Itinerante Porto-riquenho. Disponível em: <<https://pregonesprtt.org/about/#!/mission-history>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Em dezembro de 1990, Pregones estreou o espetáculo *The embrace* (O abraço) em Nova York, cuja “produção surgiu do trabalho do grupo com Augusto Boal, como uma adaptação das suas técnicas de Teatro Fórum. A peça aborda os efeitos produzidos pela AIDS na comunidade latina, com foco na importância de participar ativamente das cenas apresentadas e sugerir mudanças por meio da ação. As apresentações foram projetadas para promover a participação direta do público, a fim de aumentar a conscientização e desenvolver a sensibilidade das pessoas com AIDS e suas famílias.” Cf. The Hemispheric Institute Digital Video Library. Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/item/1826-pregones-abrazo.html>>. Acesso em 20 dez. 2019.

⁹²⁰ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

Licko falou que, desde que conheceu o CEDITADE, em Paris, nutria o desejo de formar sua “filial” aqui no Brasil. Desejava constituir um grupo de Teatro do Oprimido. Havia um sentimento de esperança diante das primeiras eleições diretas nacionais depois da ditadura militar e um clima de euforia em relação as mudanças políticas, inclusive com possibilidades de participação no governo, como foi relatado por Silvia em um trecho do seu depoimento:

Eu lembro que o Lula e o Collor tinham passado pro segundo turno. E chegando lá, perguntaram: “bom e aí, o que vamos fazer?” E o Boal olhou pra mim: “Não sei.... A Silvia que chamou”. E eu: “Eu queria ouvir de vocês, o que vocês estão fazendo...” Mas, daí, o Boal pegou o bonde do jeito que ele queria e levou para onde ele queria. Ele tava muito empolgado e com muita esperança em relação as eleições. Tinha algumas pessoas que eu já tinha encontrado em alguns eventos, e até uma pessoa disse: “Se o Lula ganhar, eu vou sugerir (alguém do PDT) o Boal pra Ministro da Cultura”. Era uma coisa de esperança mesmo, sabe? (...) Eu tinha a alegria de reencontrar as pessoas num momento de esperança, de uma virada.⁹²¹

Com o convite de Licko e Silvia, muitos animadores apareceram. Boal também foi convidado. Juntos, como artistas e militantes políticos, decidiram participar do segundo turno da campanha presidencial de 1989. Os candidatos Inácio Lula da Silva, pelo Partido dos Trabalhadores (PT) e Fernando Collor de Mello, pelo Partido da Reconstrução Nacional (PRN) disputavam a presidência do país. Boal propôs o uso de algumas ideias e táticas do teatro-invisível na campanha. Em dupla iam às feiras fazer pesquisa de intenção de voto, uma estratégia, pois, “na verdade era meio que levando o pessoal pra votar no Lula”, falou Silvia revelando a galhofa.⁹²² Valéria contou como faziam esse “Teatro Invisível tipo IBOPE: ‘Vai votar em quem? No Lula? Ah, legal! No Collor?! Não! No Collor?!’. Aí a gente ainda como pesquisador, procurava desestabilizar a opção Collor”.⁹²³ Terminado a campanha, aguardaram o resultado das eleições para pensar no que iriam fazer e propor frente às situações de vitória ou não de Lula, o candidato que representava as propostas políticas que apoiavam naquele pleito.

Lula perdeu as eleições. O grupo já tinha uma reunião marcada anteriormente, para logo depois do resultado eleitoral, mas Boal não pode ir. Silvia contou que ele havia feito uma pequena cirurgia, então, “a gente foi, me lembro que fui eu e o Licko, não me lembro quem

⁹²¹ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁹²² Idem.

⁹²³ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

mais, a gente foi na casa dele, ele tinha escrito um manifesto”.⁹²⁴ Silvia contou que naquela ocasião, Boal lhe disse: “parece que eu tô abatido, mas eu não tô não, tô cheio de ideia...”.⁹²⁵

Esse documento-manifesto intitulado Governo Paralelo Popular, de 19 de dezembro de 1989, citado por Silvia, denunciava as táticas desonestas usados pela direita no processo eleitoral e trazia diretrizes para as ações oposicionistas no campo cultural. Boal propunha a organização de comissões nas quais se realizariam as discussões coletivas a respeito de programas de ação cultural a serem adotados. A de Cultura realizaria atos sem custos, como “vernissage, cursos de teatro popular, e outros temas segundo os professores disponíveis, conferências e aulas sobre temas específicos, espetáculos de música e de teatro, etc.”⁹²⁶ Segundo Silvia, Boal coordenou vários desses encontros com artista em debates que ocorreram no Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro, às segundas-feiras.

A organização e instalação do “governo paralelo” foram feitas pelo PT com o objetivo principal de fiscalizar as medidas adotadas pelo presidente eleito, Fernando Collor de Mello. Propunham elaborar propostas e enviá-las ao governo, como as de emenda constitucional por iniciativa popular, a partir da mobilização dos setores sociais em torno das metas propostas pelo “governo paralelo”. Tais ações eram tidas como um ensaio para um futuro governo do PT.⁹²⁷

⁹²⁴ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁹²⁵ Idem.

⁹²⁶ BOAL, Augusto. *Governo Paralelo Popular*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1989 (Texto datilografado).

⁹²⁷ A instalação oficial do “governo paralelo” em Brasília, pelo deputado federal Luis Inácio Lula da Silva, foi noticiada pelo jornal Folha de S. Paulo em 16 de julho de 1990. A notícia destacou que nos ministérios não haveria “representante para a área militar”. Em seus termos, mencionava que, “O deputado federal Luis Inacio Lula da Silva (PT), 44, derrotado na eleição presidencial do ano passado, disse não ser “prudente” ter ministros militares no “governo paralelo”. Segundo ele, o “ministro” da Defesa Nacional — aglutinação da Marinha, Exército e Aeronáutica — será um civil, escolhido após as eleições de outubro. Lula apresentou as 16 pessoas — a maioria intelectuais — que integrarão o “governo paralelo”, cuja primeira reunião será no próximo dia 30, em São Paulo”. A matéria ainda trazia as indicações ministeriais, intitulada “Os ‘ministros’ do PT”: Cultura — Antônio Candido de Mello e Sousa, 72 — professor emérito da Faculdade de Filosofia da USP. Fundador do PT, tem livros e ensaios publicados na área de teoria literária; Meio Ambiente — Aziz Ab’Saber, 66, geógrafo e pesquisador, ex-vice-presidente da SBPC e atual professor-visitante do Instituto de Estudos Avançados da USP; Defesa da Cidadania e Combate às Discriminações — Benedita da Silva, 46, deputada federal (PT-RJ), formada em Serviço Social e licenciada em Estudos Sociais; Relações Exteriores — Carlos Nelson Coutinho, 47, bacharel em Filosofia, professor titular da UFRJ; Educação e Desenvolvimento — Cristovam Ricardo Buarque, 44, ex-reitor da UnB, é professor de economia da UnB; Agricultura — José Gomes da Silva, 63, agrônomo, ex-presidente do Incra e membro da equipe que elaborou o Estatuto da Terra; Saúde — José Leôncio de Andrade Feitosa, 42, é cirurgião cardiologista da UFRJ; Reforma Constitucional — José Paulo Bisol, 62, senador (PSB-RS), foi candidato a vice-presidente na chapa de Lula; Energia e Mineração; Luis Carlos de Menezes, 46, físico, dirige a Extensão Universitária da USP; Ciência e Tecnologia — Luiz Pinguelli Rosa, 48, físico, é professor de pós-graduação da UFRJ; Comunicações — Cristina Tavares, 54, jornalista e deputada federal pelo PDT-PE; Justiça — Márcio Thomaz Bastos, 54, advogado, ex-presidente da OAB; Trabalho e Previdência — Paulo Renato Paim, 40, deputado federal (PT-RS), ex-metalúrgico; Economia — Walter Barelli, 51, economista, ex-diretor do Dieese; Desenvolvimento Regional — Francisco Maria Cavaicanti de Oliveira, 56, economista, pesquisador do Cebrap e professor do Departamento de Sociologia da USP; Reforma Administrativa — Ademar Bafo, 48, administrador, atualmente é técnico em planejamento governamental. Ver: PT faz “governo paralelo” sem ministro militar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 jul. 1990, Política, p. A-6.

Boal conclamava uma frente de resistência e de crítica ao governo eleito: “Propomos que vivam! Trinta milhões de homens e mulheres que acreditam na Frente do Povo de Esquerda não podem ser deixados sozinhos. Nós não estamos sozinhos: somos trinta milhões! Vencemos! O nosso time não sai de campo!!!”.⁹²⁸

Foi dali, do reencontro dos animadores culturais, da derrota eleitoral e do apoio de Boal e do grupo ao “governo paralelo”, que saiu a decisão pela realização de uma oficina de Teatro do Oprimido para a criação do espetáculo *Somos 31 milhões... E agora?*. De acordo com o depoimento de Silvia, a oficina ocorreu na sede da UNE, no Flamengo, e foi coordenada por Boal, com a participação de alguns animadores, “alguns que concordaram e outros convidados, outras pessoas que não eram da animação cultural, mas era gente conhecida que estava afim”.⁹²⁹

O texto da peça *Somos 31 milhões... E agora?* foi construído com base em improvisações de situações propostas pelos participantes da oficina e por Boal. As novidades que surgiram no processo de criação da peça foram bem recebidas por Valéria, que inclusive assinalou as diferenças com a oficina anterior:

É, esse pra mim foi o momento mais bacana do contato com o Boal. Porque era um processo diferente do que tinha sido o plano piloto. A gente fazia improvisações, e o Boal funcionava como... ele anotando, e a partir dos elementos que a gente fornecia, o texto foi sendo montado, foi sendo construído dessa forma, né, com base nas improvisações que a gente fazia sobre temas que eram propostos pelo Boal ou por nós.⁹³⁰

Eu me lembro dele ensaiando, foi uma das poucas vezes em que ele ensaiou, porque, no Plano Piloto, quem ensaiou a gente foi a Cecília, mais do que ele.⁹³¹

Nesse registro, Valéria explica melhor a maneira pela qual as improvisações entraram na composição das cenas:

(...) propus, na cena que eu participei da improvisação, (...) uma música que tinha chamado muita minha atenção, que o Caetano tinha gravado. A peça começou... a abertura era essa música: “Eu ontem vendi meus filhos/ pra uma família americana/ eles tem carro/ eles tem casa/ eles tem grana/e a grama é bacana/ só assim eles podem voltar/ e pegar um sol em Copacabana”. Começava assim a peça. E era um rapaz que queria fundar um centro cultural, era o protagonista, mas não sabia como né. Aí pegava o vestido da mãe vermelho, que ela ia à missa e fazia uma bandeira, e a mãe: “cadê meu vestido?” Era bem... era bem bacana.⁹³²

⁹²⁸ BOAL, Augusto. *Governo Paralelo Popular*, op. cit.

⁹²⁹ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁹³⁰ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁹³¹ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁹³² MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

Entre a realização da oficina e o espetáculo ocorreu a seleção dos participantes para constituir o elenco de atores. De acordo com Valéria, as decisões foram sendo tomadas de maneira mais democrática:

muitos animadores participaram desse processo de construção do *Somos 31 milhões...*, eu e uma galera, mas aí o processo é: ‘bom, quem vai fazer o personagem? O texto tá pronto, aí vamos ver... fulano faz personagem tal, ciclano faz também aí o que que ficou melhor?’ Aí todo mundo ia decidindo tudo.⁹³³

Para Silvia, no entanto, Boal escolheu de modo mais deliberado: “E aí ele escolheu, todo mundo que estava naquela oficina não cabia naquele texto. Então ele escolheu, e, na escolha dele, ele escolheu as pessoas que já iam entrar no CTO, mas isso não estava dito...”.⁹³⁴

Anunciado como “espetáculo-debate”, *Somos 31 milhões... E agora?* estreou no Teatro Cacilda Becker, no dia 16 de janeiro de 1990. A ação gira em torno da luta empenhada pelo protagonista — um militante de um partido de esquerda — para fundar um Centro Cultural no bairro,⁹³⁵ convencido de que “mesmo não logrando vencer as eleições, a frente esquerdista havia recebido 31 milhões de votos, o que, em si, era já uma grande vitória, (...) os militantes não deviam esmorecer, ao contrário, deveriam continuar lutando”. Porém, o militante se depara com posições políticas e ideológicas conflitantes, representadas pela figura de seus familiares (“a mãe derrotista, o pai de direita, uma filha alienada e outra terrorista, etc.”), que dificultam a realização do seu projeto. A plateia, segundo Silvia, “quase toda composta por militantes de partidos de esquerda”, no momento do fórum, “entrava em cena, no lugar desse protagonista, para buscar novas formas de argumentar e convencer essa família.”⁹³⁶

4.3.2 E agora, somos um grupo de teatro? A formação do CTO-Rio

O sucesso alcançado com a peça *Somos 13 milhões... E agora?* impulsionou a vontade de estruturar o grupo teatral. Valéria, Luiz, Silvia, Licko e Claudete, durante a entrevista, refizeram o caminho em busca de uma suposta “fundação do CTO-Rio” para

⁹³³ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁹³⁴ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁹³⁵ Consta na sinopse do espetáculo apresentada no sítio do CTO-Rio que o “militante tenta convencer familiares e amigos a transformar os comitês eleitorais em centros culturais”. Espetáculos. CTO-Rio. Disponível em: <<https://www.ctorio.org.br/home/espetaculos/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

⁹³⁶ NUNES, Silvia Balestreri *Teatro do oprimido*, op. cit., p. 9-10.

responder minhas perguntas: Quando? Como foi? O espetáculo, lembrou Valéria, “lotou o teatro e acho que [marcou] a fundação do Centro de Teatro do Oprimido”. “Mas”, advertiu, “não foi uma coisa assim, ‘vamos fundar’”. Em seguida, explicou de modo hábil a sua compreensão do processo de formação do grupo: “porque as coisas não são assim como a história depois conta”.⁹³⁷

Valéria afirmou, “a iniciativa de fundação do centro, formalmente foi do Licko, o Licko me convidou”.⁹³⁸ Sobre “as motivações” ou “os porquês”, Valéria, parece não se preocupar, sinalizando que o acontecimento foi diferente da forma como muitas vezes a narrativa a respeito do CTO se edificou: “Os argumentos são muitos, porque era tudo meio assim, não é que era desorganizado, mas era tudo muito informal (...)”.⁹³⁹

Silvia também não encontrou durante o seu esforço de memorização o fato estabelecido claramente na linha do tempo: “E aí que tem também essa coisa... ainda não tinha o nome “Centro de Teatro do Oprimido”, a gente era então um grupo de animadores que se reencontrou e juntou mais gente pra fazer algumas atividades do Governo Paralelo Popular, na área de cultura”.⁹⁴⁰

Para Silvia, o nome do grupo ainda não estava definido durante o processo de criação do espetáculo, somente depois é que entrou em discussão as duas possibilidades de identidade para o grupo: Fábrica de Teatro Popular, defendido por Valéria ou Centro de Teatro do Oprimido-Rio, defendido por Licko. Para Silvia,

não existia o nome “CTO”, nem quando teve o “31 milhões...”, depois na casa do Boal, acho que quando a gente foi, porque acho que a gente começou a fazer um curso, começou a fazer uma proposta, entendeu, uma carta; um projeto; coisas assim e aí se discutiu, nós com o Boal, qual ia ser o nome do grupo. Então tinham duas possibilidades, duas propostas: Centro do Teatro Oprimido do Rio de Janeiro — que era o Licko que falou para a gente fazer... para a gente ficar ligado numa rede de centros de Teatro do Oprimido que existiam, de Paris, tinha um já nos Estados Unidos — enfim, então para a gente quase “se vender” com esse nome; e a Valéria, que defendia o nome “Fábrica de Teatro Popular”.⁹⁴¹

No cartaz de divulgação da peça *Somos 13 milhões... E agora?* (Figura 26) constava como realizadores do evento teatral tanto a Fábrica de Teatro Popular como o Centro de Teatro do Oprimido – Rio. O duplo registro revela os impasses vividos no interior de um

⁹³⁷ MOREIRA, Valéria. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

⁹³⁸ Idem.

⁹³⁹ Idem.

⁹⁴⁰ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

⁹⁴¹ Idem.

grupo em formação. Inexistia uma demarcação temporal da experiência, definindo a continuidade ou mesmo um antes e um depois claro e definitivo.

FIGURA 26: Cartaz do espetáculo *Somos 31 milhões... E agora?*



VAZ, Luiz. *Somos 31 milhões, e agora?* 1 cartaz, p&b, 1990. Fonte: Acervo Augusto Boal.

Com a intenção de identificar afinidades, impulsos e projetos comuns que contribuíram para uma maior aproximação entre eles, perguntei a Valéria se reconhecia afinidades entre as pessoas que formaram o grupo. Na sua opinião, a militância política no campo cultural pode ter sido um ponto em comum importante.

Licko afirmou que “sabia da importância política que a prática do TO teria no Brasil”.⁹⁴² Ele e Claudete incorporaram as técnicas do Teatro do Oprimido no GATIG, o grupo de teatro comunitário da Ilha do Governador, depois que voltaram da marcante experiência com o Boal e o Teatro do Oprimido na Europa no final de 1986. Parece que,

⁹⁴² TURLE, Licko. O Centro de Teatro do Oprimido no Brasil: primeiros passos. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (orgs.). *Augusto Boal*, op. cit., p. 79.

desde então, planejaram “criar um grupo similar ao de Paris na cidade do Rio de Janeiro”.⁹⁴³ Licko relatou que, além dele e Claudete, convidou Luiz Vaz, Valéria, Silvia e Paulo Paol para criar o grupo. Constituído o grupo, convidaram Boal para ser o diretor. Para Licko, a composição do grupo foi em parte determinada pela “questão geográfica”: “Silvia, Valéria, eu, Luiz, Claudete morávamos na cidade do Rio e o Paulo [Paol] na cidade de Niterói que era um ônibus e uma barca, os outros não moravam no Rio, então não era possível reunir com os outros, cada um de um município: Nova Iguaçu, São Gonçalo, Campos...”.⁹⁴⁴

Silvia se lembrou que a ideia do grupo tomou forma em 1989, quando ela e Licko participavam com Boal da oficina oferecida ao grupo teatral *Pregones*. Licko localizou a decisão de formar o grupo após o estágio da Europa em 1986, mas, no seu depoimento não contabilizou o intervalo de tempo até 1989. Quase três anos se passaram. É possível então que Licko tenha vislumbrado a criação de um CTO desde a viagem à Europa, mas fez os convites aos colegas somente em 1989.

Para Silvia, a história da criação do grupo foi revestida com suas versões. “Cada um tem uma versão”, disse. Em seguida, contou a sua própria:

a minha versão é a seguinte: eu acho, agora pensando, o Licko fala disso, que o Boal já queria, ele queria ter um grupo mais ligado que tivesse uma sequência, porque ele convidou algumas pessoas pra ir pra Holanda no final de 86, que era o Eucanaã, o Licko; a Claudete foi com o Licko, e foi o Maurício Karton, que eu não sabia, e foi uma pessoa da Secretaria de Cultura. Eu acho que, quando ele escolheu algumas pessoas, ele queria formar um núcleo. Ele escolheu homens, a Claudete foi a única que foi, pensando bem. O Mauricio Karton, depois eu fiquei sabendo que foi, hoje em dia é um dramaturgo, diretor premiadíssimo na Argentina. Eu soube dele por outras vias, depois que eu associei que alguém que trabalhou com o Boal nos seus inícios lá na Argentina e depois na Holanda, em 86 o Boal chamou ele também. Provavelmente ele tava também com algum, ele tinha alguma coisa em vista, sim, e o Licko tinha essa ligação com Boal.⁹⁴⁵

Para recompor alguns acontecimentos, Silvia procurou relembrar de conversas tidas, de silêncios reveladores, ou de qualquer outro sinal que indicasse as intenções primeiras em relação a formação do grupo. Desse modo, Silvia sugeriu que talvez Boal tenha sido o primeiro a vislumbrar um centro teatral aqui no Brasil, nos moldes do de Paris, o CEDIDATE.

Como protagonistas da formação do CTO-Rio eles remontaram suas versões acerca dos acontecimentos presenciados e vividos. No entanto, uma versão pode perdurar e “tornar

⁹⁴³ TURLE, Licko. O Centro de Teatro do Oprimido no Brasil: primeiros passos. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (orgs.). *Augusto Boal*, op. cit., p. 79.

⁹⁴⁴ SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

⁹⁴⁵ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

elemento de interpretação”, dependendo “da capacidade de poder exercida pelo protagonista, das lutas e contradições entre os diversos protagonistas ao longo da criação histórica”, como afirmou o historiador Adalberto Marson.⁹⁴⁶ E, portanto, segundo orientação de Marson, cabe ao historiador a tarefa de não repetir “o ciclo da preservação das imagens”, por meio da análise das significações dos “movimentos contraditórios”, da “trama das relações” e do contexto “enquanto um conjunto de versões”.⁹⁴⁷

Licko, mesmo não situando claramente a fundação do CTO-Rio em seus escritos e no depoimento que me concedeu, sugeriu que a ideia da criação do centro surgiu após o seu retorno da Europa no início de 1987. Para ele, parecia importante fixar nos anais da história do CTO a sua iniciativa de convidar alguns dos animadores culturais que estiveram na Fábrica para a criação do grupo. Silvia lembrou exatamente isso: “Quem teve a ideia de criar um grupo de teatro do oprimido e convidar Boal para dirigir foi o ator Licko Turle (...). Antes do segundo turno das eleições de 1989, Liko foi a minha casa e expôs sua proposta”.⁹⁴⁸ Porém, durante a entrevista, Silvia suspeitou de que Boal estivesse por trás desse projeto: “Boal já queria, ele queria ter um grupo mais ligado que tivesse uma sequência, porque ele convidou algumas pessoas pra ir pra Holanda no final de 86”⁹⁴⁹, um deles, Mauricio Kartoon, muito tempo depois, lhe falou sobre essas intenções de Boal, relatou.

Boal realmente tinha planos para o Brasil e expressava tais intenções na imprensa. Provocava, dizendo não haver tantos convites e projetos que o incluísse quanto esperava. Reclamava dos poucos recursos destinados ao teatro, da falta de apoio, das expectativas por vê-lo inalterado e fazendo o mesmo teatro dos anos 1960 e 1970, etc., como foi demonstrado anteriormente, no terceiro capítulo. Os passos tomados traduziam o seu interesse em permanecer no Brasil e continuar seu trabalho internacional a partir daqui. Certamente esperava colher os frutos da divulgação do Teatro do Oprimido que vinha promovendo no Brasil por meio de oficinas de Teatro do Oprimido — de caráter mais demonstrativo em 1979 e 1980 — e, depois, de modo mais sistemático, em 1986, no projeto da fábrica de teatro.

De toda forma, a reflexão de Claudete a respeito desse começo aponta antes para as vicissitudes do processo de construção, distinta da narrativa que toma o grupo e o Centro de Teatro do Oprimido como um lugar solidamente edificado tão logo fora fundado:

Então a gente construiu tudo. O próprio Boal não tinha uma clareza em relação a como organizar o CTO aqui no Brasil, ele já tinha, ele estava tendo

⁹⁴⁶ MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico, op. cit., p. 47-48.

⁹⁴⁷ Idem.

⁹⁴⁸ NUNES, Silvia Balestreri. Augusto Boal: uma homenagem. *Revista Cena*, Porto Alegre, v. 7, p. 62, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11960>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

⁹⁴⁹ NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri, op. cit.

uma experiência em Paris, mas que é outra realidade, outra cultura, tinha subsídio na época (...). Lá havia uma coisa institucionalizada, mas eu senti que o Boal não gostava tanto, ele queria falar português, isso ele falava sempre, ele queria voltar a falar português, ele queria aqui, né. Tinha um grupo lá, que ele gostava, em Paris, que era bacana, mas aí começou a tomar independência, o grupo. Então o Boal ficou vivendo mais pra cá também. Mas então é isso, eu acho na verdade, foi muito estranhamento, muita surpresa e muita construção da ideia.⁹⁵⁰

Retornado à questão dos marcos e das versões, me perguntei ainda: por que tantos registros informam que a fundação do CTO-Rio ocorreu no ano de 1986? O que teria motivado esse deslocamento para trás em três anos? Por que essa operação foi realizada? Licko ofereceu a seguinte explicação: após sair do CTO-Rio, o grupo que ficou abriu uma ONG a qual foi registrada como Centro de Teatro do Oprimido, nome pelo qual sempre havia sido chamado, mas que como empresa, até então, era Augusto Pinto Boal Produções Cinematográficas Ltda. Então retrocederam a 1986, tomando outra experiência, a do Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular, para fixar como o ponto zero da história do CTO-Rio. A operação consistiu, segundo Licko, em “não jogar a história fora”. Em suas palavras:

E aí criaram como ONG, mas não jogaram fora, que eu concordo, a história né. Virou ONG acho que em 97, seria jogado fora aí de 86 a 97, como já havia marca do nome, tudo CTO, CTO, CTO só legitimaram um nome que já existia, então por isto que vão a 86, aí Fábrica de Teatro Popular que se transforma em Centro Teatro do Oprimido e depois vira uma ONG (...).⁹⁵¹

4.3.3 O curinga artesão-mestre e sua oficina de atores e atrizes

Silvia relatou as várias atividades que desenvolveu no CTO-Rio nos seus trabalhos acadêmicos. Na abordagem inicial com o grupo, a sua atuação consistia em promover exercícios e jogos dramáticos conforme o “arsenal” do Teatro do Oprimido: “trabalhamos com vários exercícios e jogos dramáticos”⁹⁵² — o “arsenal”, um

conjunto de jogos e exercícios de que se dispõe para realizar uma prática de t.o. Muitos desses exercícios foram criados pelo próprio Boal e outros ele aprendeu com os diversos grupos com que trabalhou. Boal divide esses exercícios basicamente em quatro categorias, conforme o objetivo principal dos mesmos.⁹⁵³

⁹⁵⁰ SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

⁹⁵¹ SILVA, Noeli Turle. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

⁹⁵² NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?*, op. cit. p. 33.

⁹⁵³ Idem, ibidem, p. 15.

Esses exercícios eram, segundo o relato de Nunes, intitulados do seguinte modo: “sentir o que se toca”; “escutar o que se ouve”; “todos os sentidos”; e “ver o que se olha”. Nesse momento, o trabalho do curinga está apoiado em um código de conduta que explicita a relação dialógica com os participantes da oficina.

(...) o curinga se dirige aos participantes de uma oficina de t.o. através de perguntas e pontuações — compara as produções do grupo com coisas que viu em outros lugares, pede que o grupo compare e faça observações sobre o que vê, comunica sua estranheza frente a algo e deixa as interpretações por conta de cada um. As regras de cada jogo e exercício não são rígidas, mas se acomodam de forma a propiciar que cada um possa melhor se expressar. É o debate que interessa, mas o debate teatral, estético.⁹⁵⁴

Nunes explica a etapa seguinte aos exercícios e jogos mostrando a condução central do curinga no grupo, tal como um diretor. Diz que, “como é de praxe no método”, os curingas deveriam “dirigir algumas cenas de teatro-fórum com temas propostos pelo grupo.”⁹⁵⁵ Depois, uma sequência de atividades são necessárias para se chegar ao espetáculo de teatro-fórum: a escolha dos temas pela totalidade dos participantes, que se dividem em grupos para discussão; orientação dos grupos feita pelo curinga; improvisações de cenas comandas pelo curinga, que podem ser feitas no formato de esquetes; marcação das cenas e ensaios. Por fim, os grupos realizam as apresentações dos esquetes para dar início ao debate com o público.

Silvia Balestreri descreveu a sua atuação na direção de um esquete⁹⁵⁶, durante uma oficina. A partir da produção de um roteiro (não escrito) foram organizadas quatro cenas. O formato das cenas para o espetáculo de teatro-fórum devia atender a algumas regras tendo em conta o tipo de comunicação almejado com o público,

Essa é uma das regras para a montagem de um bom fórum: que os problemas em questão tenham sido vividos pelas pessoas do grupo; a história a ser montada pode ser um produto do conjunto de várias histórias contadas pelo grupo ou uma história vivida por um dos participantes e que seja representativa dos problemas do grupo.⁹⁵⁷

Os trabalhos do grupo, aconteciam inicialmente de modo bastante informal, segundo Boal eram “reuniões internas para estudar o “Arsenal” (conjunto de técnicas, jogos,

⁹⁵⁴ NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?*, op. cit., p. 13-14.

⁹⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 33.

⁹⁵⁶ O esquete é uma cena curta que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga aos saltos e insistindo nos momentos engraçados e subversivos. PAVIS, Patrice. Esquete. In: *Dicionário de Teatro*, op. cit., p. 143.

⁹⁵⁷ NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?* op. cit., p. 50.

exercícios) o trabalho externo quando se conseguisse algum contrato.”⁹⁵⁸ Claudete lembrou-se dos sentimentos e expectativas diante dos novos desafios de ativar o grupo teatral:

Mas eu senti muito assim: “quem somos nós? E como é que a gente se capacita pra isso?” A gente chamou o Boal pra fazer a direção. Mas, “como é que a gente vai realmente ficar eficiente nesse sentido de ser um curinga?” Porque tudo era novo, não existia nenhuma ideia clara, concreta, experiência passada, não existia. A gente estava, sabe, na frente de um monstro imaginário que a gente ia transformar em realidade. Então eu acho que não tinha tanta clareza de ações, né. Eu me sentia assim, a gente começou a construir ideias, a gente fazia grupo, reunião de grupos, íamos a casa do Boal, a gente fazia em alguns locais, que a gente conseguia também, na universidade, na UERJ. A gente sempre procurou fazer reuniões, entender o que a gente queria e como queria e o que queria. E aí, eu acho que uma coisa que foi facilitando também foram as primeiras oficinas que a gente começou a fazer. E a oficina tinha um outro objetivo, a gente estava trabalhando com um grupo e a gente ia dar os exercícios e a gente ia atuar como curinga na prática. Então é uma outra descoberta também, né, como é que cada um faz o trabalho, como é que cada um aplica aquele jogo, aquela técnica, se é bom, se é ruim, como é que funciona.⁹⁵⁹

Luiz também narrou sobre como era o funcionamento do trabalho que realizaram no CTO.

Mas houve esse período em que tivemos melhores contratos e outras vezes não. E a gente precisava, era aquela velha história de quem está começando alguma atividade nova, fazendo para ser reconhecida, pra ser... Boal já era um homem muito reconhecido, isso também abriu muitas portas, mas o seu projeto ainda não era conhecido, o projeto de um Centro de Teatro do Oprimido precisava dizer a que veio... E aí a gente tinha os nossos primeiros aliados, eram os movimentos sindicais e as prefeituras, inclusive de orientação partidária ligado ao PT principalmente, como as do Vale do Aço, em Minas Gerais, onde a gente começou também, praticamente logo no início, a atender com nossas oficinas.⁹⁶⁰

O CTO conseguiu firmar contratos de trabalho com sindicatos e prefeituras, que geravam os recursos necessários para a produção dos espetáculos. Segundo Valéria houve uma preocupação logo no início para conseguir contratos de trabalho que gerasse recursos e possibilitasse “construir uma estrutura”, disse.

Basicamente a gente se encontrou, montou essa a peça e eu fiquei surpresa com a acolhida, e acho que na sequência a gente começou a pensar como que a gente vai produzir recursos né, como é que a gente vai construir uma estrutura. Aí a gente começou a fazer oficina em sindicato, então a gente procurou o Sindicato dos Bancários, que era uma figura que é muito conhecida na cidade, Cyro Garcia, que era o presidente que era do PSTU, ainda é, hoje convertido a Partido Socialista, ainda estava dentro do PT com... enfim. E aí a gente fez uma oficina no Sindicato dos Bancários aqui

⁹⁵⁸ BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*, op. cit., p. 35.

⁹⁵⁹ SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

⁹⁶⁰ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

do Rio, a partir da acolhida certamente do Cyro Garcia que foi candidato agora, eu acho que a prefeito. Ele sempre é candidato aqui no Rio pelo PSTU: a prefeito, a governador...⁹⁶¹

A oficina de Teatro do Oprimido propiciou aos atores e amadores o primeiro contato com o método. Eles representavam o grupo social dos animadores culturais, educadores e/ou ativistas culturais das comunidades onde muitos também moravam e muitos tinham conhecimentos da linguagem teatral, Valéria, Silvia, Licko, Luiz, Claudete e Boal, como vimos, se conheceram durante a oficina. Boal apresentou-lhes exercícios, jogos e técnicas teatrais. Em seguida, participaram do processo de criação coletiva de cinco espetáculos-fórum, construindo cenas a partir de narrativas de opressão, depois escritas na forma de texto teatral. Atuaram como atores e atrizes do espetáculo para o qual Cecília Boal e Augusto Boal fizeram a mediação entre o palco e a plateia, quando então puderam observar essa atividade, a “curingada”. Ao final, Boal ministrou ainda algumas lições, um pequeno “treinamento de curinga”, quando puderam exercitar atividades próprias do curinga — o mediador entre o palco e o público.

O curinga atua em três frentes no teatro-fórum. Primeiro, atua como uma espécie de observador e analista social quando inicia uma oficina com um grupo social específico em desvantagem ou oprimido na estrutura da sociedade capitalista (bancários, empregadas domésticas, professores etc.). Além disso, o curinga também promove oficinas durante as quais a metodologia do Teatro do Oprimido é ensinada para a multiplicação do método, ampliando, assim, o objetivo do Teatro do Oprimido, ou seja, potencializar a ação política dos grupos sociais oprimidos.

Durante a exibição de um teatro-fórum, o curinga estabelece uma comunicação direta com o público, quebrando a atmosfera empática criada pelo espetáculo e instigando questões, de forma a envolver os espectadores em um diálogo a partir do qual se sintam encorajados a realizar intervenções diretas nas cenas apresentadas. As sugestões e propostas feitas são incorporadas pelos atores ou pelo próprio espectador, que se transforma então em *espectator*.

As respostas iniciais sobre o que caracteriza e distingue o curinga do Teatro do Oprimido foram formuladas a partir do estudo de diferentes fontes: textos de divulgação hospedados no sítio oficial do Centro de Teatro do Oprimido-Rio, textos publicados na revista impressa *Metaxis*, revista do Teatro do Oprimido/CTO-Rio e dois textos acadêmicos, a dissertação e a tese de Silvia Balestreri, atriz que participou da formação inicial do CTO-Rio.

⁹⁶¹ MOREIRA, Valéria de Moraes Vicente. Entrevista com Valéria Moreira, op. cit.

Na matéria de abertura da revista *Metaxis* escrito por Bárbara Santos, em 2001, quando era coordenadora geral do Centro de Teatro do Oprimido, temos um exemplo dessa operação. Observamos que, ao descrever as ações do CTO-Rio, e organizá-las em uma narrativa, Santos recua no tempo para associar processo sociais ativos no presente à determinados marcos ligados a eventos ocorridos no passado da trajetória artística de Boal. O recuo parece ter como objetivo localizar uma suposta origem, como a dizer: o que se faz agora já estava inscrito antes e, por isso, podemos traçar um eixo a partir do qual tudo acontece e continua, e tomá-los como eventos que se desenvolvem nessa linha evolutiva.

A história do Teatro do Oprimido (TO) começa no final da década de 60, quando grupos ligados ao Teatro de Arena de São Paulo trabalham com o Teatro Jornal em sindicatos, associações, igrejas etc. A partir de 1971, banido do Brasil pelo regime militar, Boal trabalha em quase toda a América Latina, nos Estados Unidos e em vários países da Europa, sistematizando o Teatro do Oprimido enquanto metodologia composta por exercícios, jogos e técnicas teatrais. Em 1979, funda o Centro de Teatro do Oprimido de Paris.

De volta ao Brasil, em 1986, a convite de Darcy Ribeiro, inicia o projeto da Fábrica de Teatro Popular, cujo objetivo era formar Curingas-multiplicadores que pudessem desenvolver grupos populares de teatro por todo o Estado do Rio de Janeiro. Por motivos políticos, a Fábrica foi fechada mas, graças à iniciativa de Licko Turle, Silvia Balestreri, Valéria Vicente, Luiz Vaz, Claudete Felix e Luiz Boal, criou-se o Centro do Oprimido – CTO-Rio, ainda como uma organização informal dedicada à difusão do TO no Brasil.

De 1993 a 1996, o CTO-Rio concentra-se integralmente no projeto Teatro Legislativo, criando 19 grupos populares, que objetivavam ajudar a população a transformar seus desejos em lei. A partir de 1997, com sua organização formalizada juridicamente, já coordenado pela atual equipe de Curingas, o CTO-Rio desenvolve o programa de formação de Curingas e de grupos populares em Santo André/SP e Porto Alegre/RS e o programa de intervenção sindical (...). Além de projetos com Universidades e ONG's, participa, com seu elenco de Curingas, de Festivais de Teatro (...), oficinas, cursos e conferências (...).⁹⁶²

Assim, a narrativa localiza no final dos anos 1960, o período no qual se gestou o Teatro Jornal. Ali já estava o gérmen do Teatro do Oprimido, que durante os anos 1970, se desenvolveu plenamente. De modo igual, o projeto do plano piloto da Fábrica de Teatro Popular, em 1986, é tomado como o marco inicial do Centro de Teatro do Oprimido (CTO-Rio). A experiência da Fábrica não continha a proposta de um centro. Ele de fato foi criado em 1989, três anos depois.

O curinga dos anos 1960 é um ator que desempenha um papel na encenação. Apesar de ter resguardado alguns traços do seu antepassado, as mutações pelas quais passou são

⁹⁶² SANTOS, Bárbara. Um outro mundo é possível. *Metaxis* – A revista do Teatro do Oprimido. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, dez. 2001, p. 6-7

evidentes. O curinga do Teatro do Oprimido incorporou novas tarefas, inclusive a de ensinar a ensinar — “multiplicar o método”. A transmissão em corrente dos saberes e de técnicas teatrais sobre a arte do ator e a escrita dramaturgica, as atividades do diretor, do figurinista, do cenógrafo, do iluminador, entre outras, garantiriam, de acordo com Boal, o controle por parte dos artistas e das pessoas comuns dos instrumentos estéticos e políticos para a transformação das condições materiais e subjetivas que produzem a opressão.

O trabalho acadêmico de Silvia Balestreri Nunes, *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?*⁹⁶³, tornou-se uma fonte importante para a análise da historicidade do curinga e a compreensão do percurso realizado por esse ator-personagem-diretor no teatro boalino. Escrito durante os anos de 1989 e 1991, a pesquisa mantém proximidade com dois momentos importante da história do Teatro do Oprimido, o Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular, em 1986, quando Nunes conheceu Boal e aproximou-se do seu teatro, e a fundação do Centro de Teatro do Oprimido – Rio, em 1989, quando como artista passou a ministrar oficinas, atuando na coordenação dos grupos para a criação de espetáculos-fóruns.

As próprias memórias e os seus registros escritos dessa atuação são tomados como fontes da sua pesquisa sobre o Teatro do Oprimido. E, por isso, na minha avaliação, esse trabalho acadêmico oferece claros indícios também da recepção do Teatro do Oprimido, filtrados pela lente de uma jovem psicóloga e atriz, cuja participação efetiva nessa experiência assinala os contornos da interpretação que faz da sua própria prática profissional.

Boal escreveu sua teoria sobre o sistema curinga no final dos anos 1960. Em suas obras posteriores não tratou mais do curinga de forma tão direta e sistemática, ou sobre as atribuições subsequentes incorporadas pelos atores que atuavam com as técnicas do Teatro do Oprimido desde os anos 1970. Discorreu sobre as metodologias e técnicas teatrais criadas — teatro-imagem, teatro-invisível, teatro-fórum, arco-íris do desejo, teatro-legislativo — nas quais o curinga atuava, inclusive, de modo versátil e plástico, se adaptando e incorporando novas e diferentes funções. No entanto, não lhe ocorreu dedicar-se a esse elemento exclusivamente. Nunes afirma que a despeito de Boal não ter escrito exclusivamente sobre o curinga, é para ele que *se dirige o tempo todo*; o curinga é o leitor alvo. “Ser curinga é ser um multiplicador das técnicas do t.o.”, afirma Nunes.⁹⁶⁴

A ausência de referências mais precisas sobre o curinga no Teatro do Oprimido certamente instigou Nunes a lhe dar um desenho conceitual. Inicialmente, recuperou a ideia geral evocada pela palavra, ou seja, a capacidade de assumir o lugar de um outro. Como no

⁹⁶³ NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?*, op. cit.

⁹⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 12.

baralho, jogo no qual a carta curinga pode substituir quaisquer uma das outras com equivalência de valor. Após identificar a origem remota do nome, Nunes define então o que é o curinga no Teatro do Oprimido: ele é um multiplicador do Teatro do Oprimido e também um mediador no teatro-fórum. Assim, o curinga designa

(...) tanto o multiplicador das técnicas, aquele que coordena as oficinas, como aquele que, em uma sessão de Teatro Fórum, serve de intermediário entre a plateia e os atores: é ele quem explica as regras do jogo e cuida para que sejam seguidas, é ele que estimula o debate teatral, propondo exercícios de aquecimento a serem feitos por atores e plateia, e estimula os espectadores a deixarem de sê-lo, ou seja, a entrarem em cena no lugar do protagonista. Ser curinga é ser um multiplicador das técnicas do t.o. Como as oficinas de t.o., em geral, têm por objetivo a multiplicação, os participantes das mesmas são sempre “curingas” em potencial.⁹⁶⁵

Como vimos, Nunes rememorou o trabalho realizado nessas oficinas⁹⁶⁶ e no interior de grupos teatrais descrevendo o dia-a-dia de um curinga — ou seria de um diretor? — bem como problematizou a atuação do curinga e a efetividade do método do Teatro do Oprimido. Tudo isso nos interessa bastante, pois constituem registros de época, que tomados como documentos históricos nos permitem acessar representações das formas assumidas pelo curinga no início dos anos 1990.

Na visão da autora, o curinga é a peça chave, o agente principal do Teatro do Oprimido, por exercer duas importantes funções, como dissemos, a de coordenador de oficinas e a de mediador em um teatro-fórum. Vamos acompanhar o modo pelo qual Nunes as expõe no seu trabalho.

Para falar sobre as oficinas em que atuou como curinga, Nunes intitulou o subitem da seguinte forma: “As oficinas e os grupos: uma viagem de direção”. A direção como uma metáfora para a ação de conhecer outros lugares, viajar, ir rumo ao desconhecido. Mas, direção, também como função teatral.

Então o curinga seria um diretor, na concepção da autora? Ou, existiria aí um conflito de identidade que os opõe? Nunes estaria utilizando uma concepção já consolidada no campo do Teatro para facilitar a compreensão sobre o tipo de trabalho teatral e função desempenhada pelo curinga? Propõe uma analogia? Ou, estaria defendendo abertamente uma simetria, uma correspondência de posição entre o curinga e o diretor?

⁹⁶⁵ NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?*, op. cit., p. 11.

⁹⁶⁶ Como artista do Centro de Teatro do Oprimido – Rio e sob a supervisão de Augusto Boal, Silvia Balestreri realizou oficinas com grupos de trabalhadores, mediante contratos firmados com instituições públicas e associações de trabalhadores, tais como: Sindicato dos Bancários do Rio de Janeiro, Prefeitura de Timóteo-MG e Secretarias de Culturas de algumas cidades do interior do Rio de Janeiro. Suas análises têm como referência essas oficinas.

Nunes quer indicar antecipadamente a equiparação da atividade desenvolvida pelo coordenador de oficinas de Teatro do Oprimido, o multiplicador do método, com o trabalho de direção teatral? Vamos acompanhar sua narrativa.

Considerando-se aprendiz de direção, Nunes descreveu situações nas quais aparecem sua relação com o mestre. Os trabalhos realizados como curinga eram orientados e supervisionados por Boal: “Após as primeiras improvisações, Boal assistiu aos trabalhos, dando algumas dicas de direção.”⁹⁶⁷; “Tivemos oportunidade de discutir mais longamente com Boal alguns detalhes de direção teatral”⁹⁶⁸; “Acho que era a sombra do mito que pairava e pesava sobre nós. Quando o Boal compareceu para, como ‘supervisor’, observar nosso trabalho, não conseguimos relaxar.”⁹⁶⁹ Nunes reconhece nessa relação a transmissão de um saber relativo ao ofício de direção teatral.

(...) nessa época *eu pouco sabia de dirigir* (...). A cena dos bancários já estava praticamente marcada. Era simples e um tanto linear. Assegurei-me na presença do Luiz Augusto, que *parecia bem mais tranquilo que eu na sua tarefa de diretor*. Ajudei a “limpar” cada cena, dando orientações simples: com respeito a que não falassem ao mesmo tempo, ou mudando algumas marcas, a fim de tornar a cena menos embolada e mais clara para o público. *Venturas e desventuras de aprendizes* (...).⁹⁷⁰ (Grifos meus)

Mas, por um momento, Silvia deixou surgir uma dúvida envolvendo sua atividade ao escrever: “coube a mim coordenar (dirigir?) um grupo (...).”⁹⁷¹ Afinal, seu trabalho consistia em “coordenar” ou “dirigir” o processo de criação teatral coletiva de um grupo social específico a partir de suas problemáticas? Quais eram as diferenças?

A dúvida não durou. Logo em seguida, expressou seu entendimento por meio de uma pergunta sobre a distribuição entre os curingas da tarefa de direção dos grupos: “Como se dividiam os curingas pelos grupos a serem dirigidos?” Nunes, não apenas reiterou ser função dos curingas dirigir os grupos como constatou o prazer dessa atividade:

Como já havia trabalhado muitas vezes com criação coletiva, ainda não havia descoberto *as delícias de dirigir*. *Gosto de me divertir quando dirijo*. Nessa época já pensava muito com relação às falas e à construção dos personagens, mas pouco opinava ou me permitia criar na construção da cena e suas marcas.⁹⁷² (Grifos meus)

⁹⁶⁷ NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?*, op. cit., p. 33.

⁹⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 35.

⁹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. p. 32.

⁹⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 35.

⁹⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 36.

⁹⁷² Idem, *ibidem*, p. 36-37. Segundo definição de Pavis, marcação é uma etapa na elaboração da encenação e que fixa os deslocamentos e posições dos atores [...]. Ainda, consiste na “fase de delimitação e de ocupação do espaço.” Cf. PAVIS, Patrice. *Leitura Dramática*. In: *Dicionário de Teatro*, op. cit., p. 229.

Certa vez, escreveu, meu comportamento impositivo foi questionado por um participante da oficina, o que provocou uma mudança no seu modo de relacionar-se com o grupo: “Foi a partir daí, tentando mergulhar no trabalho do grupo, tentando ser “Silvia” e não “curinga”, que comecei a descobrir a “viagem da direção” e uma nova forma de curingar, com menos medo e menos opressão’.⁹⁷³

Podemos acompanhar pela sua narrativa uma gradual confiança e destreza desde as primeiras experiências na condução do grupo, até as novas descobertas do trabalho de direção teatral: “comecei a descobrir que poderia dirigir um trabalho me envolvendo com ele e com as pessoas que estão comigo.” Continua:

É claro que *não comecei a dirigir em um estalar de dedos*, mas comecei a me envolver mais com as questões trazidas pelos grupos, buscando, com a contribuição e as ideias de todos, uma forma artística, teatral de expressá-las; uma forma em que tanto eu como o grupo pudéssemos nos reconhecer.⁹⁷⁴
(Grifos meus)

Ao fazer esses apontamentos e citações, percebi que o tema da direção teatral ocupou um grande espaço na sua narrativa, como nesse trecho no qual descreve uma prática mais executiva:⁹⁷⁵

A escolha dos papéis era feita um pouco pelo grupo todo (que vibrava com algumas interpretações), *um pouco por mim*. Eu testava algumas cenas e marcações e consultava o grupo para saber se determinada estrutura tinha sentido ou se o problema poderia ser representado assim. Fizemos alguns exercícios específicos para criar algumas falas (utilização de falas típicas usadas dentro da escola) e para a criação dos personagens. A partir dessa pesquisa, *esbocei um roteiro*, que sofreu apenas uma pequena mudança na ordem das cenas. *Estabeleci as marcações* (movimentação dos personagens em cena) e *fiz um trabalho de direção de atores*. A cena ficou simples, mas dada a empolgação do grupo e o bom funcionamento para fórum, pareceu-me ser representativa da realidade do grupo. É claro que, na hora da montagem, misturei com a experiência do grupo, minha própria experiência e visão com relação ao tema.⁹⁷⁶ (Grifos meus)

Menor destaque foi dado para as etapas iniciais do processo criativo, os jogos e exercícios, quando o curinga explicita as regras e conduz os exercícios. E pouco foi apresentado sobre a mediação feita pelo curinga durante a apresentação do espetáculo-fórum. Sua narrativa ofereceu poucos elementos para a construção de uma imagem acerca do espetáculo-fórum. Como o curinga interagiu com o público? O curinga explicou o que era o

⁹⁷³ NUNES, Sílvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?*, op. cit., p. 39.

⁹⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 42.

⁹⁷⁵ Cf. TORRES, Walter Lima. Encenador. In: GUINZBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*, op. cit., p. 123-127.

⁹⁷⁶ NUNES, Sílvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?*, op. cit., p. 52.

teatro-fórum e como a plateia participaria? Como instigou a plateia a sugerir alternativas ao protagonista que sofre uma opressão e a mostrar isso na situação concreta da cena? Como conduziu o debate?

Quais elos ligam a narrativa com as intenções que mobilizaram a pesquisa? Há sempre dificuldades para revelar o acontecido por meio da escrita, e também acontece de o texto mostrar em suas fissuras as contradições entre a teoria do Teatro do Oprimido e a prática teatral efetiva. No entanto, creio que ao selecionar e enfatizar determinados aspectos da função curinga, Nunes acabou também por mostrar quais eram as respostas que conseguia oferecer aos conflitos vividos, naquele período, no interior do CTO-Rio — “começamos a gritar uns com os outros”⁹⁷⁷ — e também com Boal.

Suponho, ainda, que a representação do curinga como um diretor, criada por Nunes, como aquele que ocupa muitas vezes um lugar central no processo da criação teatral — imagem, inclusive, bastante parecida com a figura mítica de Boal — dizia sobre o modo como ela interpretava a teoria do Teatro do Oprimido e os lugares ocupados pelos atores e espectadores nesse teatro.

Então, qual é a diferença entre a atuação de um encenador ao orientar a cena e a atuação do curinga no processo de criação do teatro-fórum? Como o curinga atua no processo de construção da personagem, das cenas do espetáculo?

Luiz Vaz discorreu sobre a atuação do diretor na escritura do espetáculo, em que as imagens organizadas de determinada forma propiciam uma narrativa a ser lida pelo olhar: “o diretor também tem muito de escritor né, uma vez que o espetáculo é uma escrita também do olhar”.⁹⁷⁸ Passando, então, para uma interessante reflexão sobre a autoria e a autoridade sobre o espetáculo centrado na figura do diretor, e depois na do encenador.

Como ele [o diretor] quer contar a história e a narrativa imagética, é uma narrativa que também é autoral. Então o encenador, por exemplo, na história do teatro passou a ter essa [função] que antes o dramaturgo, o escritor — na verdade, tinha, né — o autor, uma certa autoridade sobre o espetáculo.⁹⁷⁹

Essa autoridade passou a ser do encenador, do diretor autoral, vamos chamar assim né. Mas, se a gente está falando do Stanislavski, o Boal deixava bem claro: ‘tá, Stanislavski até aqui, daqui pra frente Brecht’, né, ‘e daqui pra frente algo que ainda não aconteceu’, supunha que tivesse trazendo como inovador, que é a coisa da participação direta do público né.

A diferença é que a gente deixa que a autoria e o protagonismo continue sendo daqueles que estão ali pra contar sua história. Primeiro, é importante

⁹⁷⁷ NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?*, op. cit., p. 29.

⁹⁷⁸ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁹⁷⁹ Idem.

contar essa história? É válido? Você quer contar? Você quer contar para efeito de que produza discussões a respeito, que não são só estéticas? São éticas. Você quer debater a questão da empregada doméstica? Marias do Brasil. Vocês querem fazer isso? Vocês querem discutir a questão da ecologia? O grupo de ecologistas. Isso é uma militância de vocês? O que que aflige vocês como militantes? Então você está sempre pegando ali, o par social é que é pelo menos o autor das... que traz essas experiências.⁹⁸⁰

Para Luiz Vaz, a diferença é que a autoria desloca do dramaturgo e do diretor/encenador para os atores. Para ele, a autoria é do grupo social. A hipótese do curinga como autor deixou de fazer sentido à medida em que os atores curingas que trabalharam com Boal e atuaram junto às comunidades, com os grupos de trabalhadores ou pessoas comuns, apresentaram em suas narrativas as experiências práticas de atuação na função de curinga. Os depoimentos evidenciaram que o curinga não é uma figura onipotente, onipresente. Não é ele que dá o tom. O curinga transfere o saber. E nisso, que segundo Silvia Balestreri, consiste a beleza e a potencialidade desse teatro.

Essa é uma das regras para a montagem de um fórum: que os problemas em questão tenham sido vividos pelas pessoas do grupo; a história a ser montada pode ser um produto do conjunto de várias histórias contadas pelo grupo ou uma história vivida por um dos participantes e que seja representativa dos problemas do grupo.⁹⁸¹

O curinga também é responsável pela divulgação das técnicas e práticas teatrais do método teatral, em oficinas de Teatro do Oprimido, cujas etapas consistem na realização de exercícios, jogos e técnicas teatrais, na criação de roteiros, ensaios das cenas, criação de cenários e figurinos e, por fim, na apresentação de um espetáculo, em forma do teatro-fórum comando pelo curinga.

Ele não é mais um ator do elenco que anunciará a visão de mundo de grupo durante o espetáculo: *Nós somos o teatro de arena, e vamos contar uma história*, como outrora fora nos espetáculos do Teatro de Arena. O que é novo? Qual a diferença? Quais são os processos de formação desse artista? Para exercer as diversas funções descritas acima, ele recebe alguma formação? A esse respeito, Licko fez as seguintes ressalvas:

Sandra, essa parte que você chama “curinga” ela é tão... (...) porque eu tenho algumas questões quanto a essa ideia de curinga e o que é e o que não é.⁹⁸²

Vou falar dos dois lados. Não existia curinga, curinga no sentido profissional, curinga que dá aula, essa palavra nunca existiu para o Boal, ele nunca falou “você é um curinga...”. O curinga, ele é uma função que ele vem

⁹⁸⁰ VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz, op. cit.

⁹⁸¹ NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?*, op. cit., p. 50.

⁹⁸² SILVA, Noeli Turle. Entrevista com Licko Turle, op. cit.

do sistema curinga do Arena e depois ele passa a ter uma função no Teatro do Oprimido, eu vou chamar de “função” em vez de “personagem”. Mas ele vem da personagem que o Guarnieri faz no *Arena Conta Tiradentes* e o Boal faz de um outro jeito depois no Teatro do Oprimido. Então ele continua sendo esse intermediário palco/plateia, mas como função, função dramaturgica, função teatral, função, é o nome que a gente quiser dar. O que aconteceu com o tempo... o Boal mandando a gente dar curso, dar oficinas e nos chamando de curinga porque todos nós éramos curingas de função, ou seja, nós conhecíamos a profissão ou a função de curinga aí acho que começou a chamar de curinga por causa disso, não por formação especificamente.⁹⁸³

Os saberes transmitidos por Boal e construídos na relação entre ele — um teatrólogo com ampla experiência como diretor — e os atores do CTO-Rio, ocorriam baseados em um projeto de formação teatral para o trabalho do ator ou para o trabalho do diretor? Para Licko, a proposta principal é de socialização dos meios de produção teatral, sendo a “multiplicação do método”⁹⁸⁴ a principal estratégia. Assim, Licko reconheceu que desenvolviam as atividades de educador e de animador cultural, e não exatamente a de ator. Éramos, afirmou,

[e]ducadores, educadores. Nós não abríamos mão de sermos animadores culturais, nós éramos animadores culturais e que atuávamos na educação. Então educadores, animadores culturais, nós não usávamos esse termo nesse sentido, tá. Aí fazíamos as coringagens teatrais... as “curingagens” — porque agora é com “u” — teatrais, até que começa a existir essa classe curinga. Eu tô chamando de classe, e que eu acho muito paradoxal.⁹⁸⁵

Não, o Boal nunca escreveu sobre isso, se você procurar em qualquer livro teórico dele, ele nunca falou sobre formação de curinga, ele nunca escreveu “como se tornar um curinga”, “o que é um curinga”. Escrever... escrever ele nunca escreveu, ele sempre pensou, creio eu, na função dramática e não na função detentor de um saber que os outros não possuem, ou um curinga ser o professor que dá aula de Teatro do Oprimido, ou curinga ser uma classe social distinta dos outros. Sabe, eu acho que ou todo mundo é curinga na função, no grupo de teatro todo mundo é curinga ou nós estamos indo de encontro às ideias do TO, nós estamos construindo e colocando um dirigente no sentido comunista né, colocando um dirigente sobre um grupo.⁹⁸⁶

(...) a função curinga é chegar em um bairro, uma comunidade, através dos jogos organizar a população e ir embora. Logo, aquele grupo, aquele núcleo seriam curingas pra multiplicar de novo e qualquer um deles podia ter a função de curingar, entende?⁹⁸⁷

Nos depoimentos surgiu ainda a imagem do curinga artífice, um artesão que fabrica teatro a partir dos conhecimentos adquiridos na própria prática e com seus mestres. Para essa

⁹⁸³ SILVA, Noeli Turlle. Entrevista com Licko Turlle, op. cit.

⁹⁸⁴ Idem.

⁹⁸⁵ Idem.

⁹⁸⁶ Idem.

⁹⁸⁷ Idem.

fabricação se reúnem pessoas interessadas em aprender a manejar ferramentas, dominar técnicas e saberes úteis para fazer parte do processo de transformação social.⁹⁸⁸

4.3.4 Escrita e autoria

No ano em que Augusto Boal morreu, em 2009, Silvia Balestreri Nunes publicou um texto no qual lhe prestou uma homenagem. Em meio às lembranças das experiências teatrais de quando era atriz-curinga, ela revelou as impressões que tivera de algumas das peculiaridades de Boal como teatrólogo e pessoa. Buscou retomar suas percepções e sentimentos mais remotos, de antes mesmo de conhecê-lo,

ouvira no rádio a música “Meu Caro Amigo”, de Chico Buarque e Francis Hime, sem saber que se endereçava a um amigo real (...), quando, apaixonada por teatro e estudante de Psicologia Social, adquiri os livros *Teatro do oprimido* e *200 Exercícios e Jogos*, sem saber ainda que seu autor era o “caro amigo”.⁹⁸⁹

A imagem central que Balestreri nos traz dele é a de uma pessoa entusiasmada, com grande vigor criativo. Escreveu (também de modo convicto) que “Boal era de uma vitalidade e generosidade impressionantes, de fácil acesso e um incansável viajante”⁹⁹⁰; “cheio de ideias e muito direcionado e tenaz quando decidia criar algo ou executar determinado plano”⁹⁹¹; “um trator desejante”.⁹⁹² Nunes quis expressar o respeito aos ensinamentos deixados por ele, principalmente aqueles ligados à transgressão do lugar sacralizado do palco pela ação do espectador, a “ocupação do espaço, para aproximar espectadores e atores, para trazer a plateia para perto, foi um dos importantes aprendizados que recebi dele em nossa convivência.”⁹⁹³

De modo generoso, celebrou a existência plena e significativa do artista, reconhecendo o seu trabalho, a sua obra teatral política e politizadora. O que admirava em Boal, diz, “era a constante mobilização para a denúncia de injustiças e para as necessárias

⁹⁸⁸ Mariângela Alves de Lima ao analisar a trajetória dos grupos surgidos nos anos setenta, suas formas de produção, a criação coletiva, a convivência, cria a imagem do ator como um artífice. “Nesse ponto juntam-se duas esferas da arte, num esforço para recuperar para o teatro a sua condição original de produto artesanal. Como o artesão de uma corporação de ofícios, o ator é agora o proprietário dos meios de produção da arte e deve saber manipulá-los ainda que não disponha mais da orientação de um mestre. E não é fácil adquirir esse domínio num período curto de tempo.” Cf. LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro, op. cit., p. 43-74.

⁹⁸⁹ NUNES, Silvia Balestreri. Augusto Boal: uma homenagem. *Revista Cena*, Porto Alegre, v. 7, p. 57. p. 56-65, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11960>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

⁹⁹⁰ Idem, ibidem, p. 58.

⁹⁹¹ Idem, ibidem, p. 64.

⁹⁹² Idem.

⁹⁹³ Idem, ibidem, p. 58.

ações políticas reparadoras.”⁹⁹⁴ Mas, também discordou dele muitas vezes, e debateu suas teses, sempre publicamente.⁹⁹⁵ Tais críticas, no entanto, não a impediram de reconhecer-se como herdeira de um legado. Afirma ter sido afetada pelo que ela identificou como “uma das principais marcas do seu trabalho: o objetivo de transformação social e o incentivo para pessoas e grupos se mobilizarem nesse sentido, para o qual ele próprio estava constantemente mobilizado.”⁹⁹⁶

O seu registro me parece contundente. Nunes lança o seu olhar sobre Boal. Humano. Não idolatrado.

Uma das muitas coisas que eu admirava em Boal era a polinização que fazia entre as culturas e os diversos grupos com os quais trabalhava: viajava com frequência para os mais diversos países, ministrando oficinas e dirigindo espetáculos, e trazia e levava notícias e impressões de cada grupo e povo. Esse trânsito fácil se refletia nos Festivais Internacionais de Teatro do Oprimido, quando diferentes línguas não eram empecilho para o compartilhamento de alternativas de transformação social e fruição estética em sessões de Teatro Fórum e teatro-imagem.⁹⁹⁷

Nunes desdobra sua narrativa buscando suas lembranças dos fatos, do tempo em que trabalhou com o teatrólogo. Faz uso de registros documentais pessoais, como correspondências eletrônicas trocadas com Boal, ou de outras fontes, como o Boletim n. 1 da Fábrica de teatro popular, publicado em 1987, em uma primeira e única edição. O texto percorre alguns dos principais marcos já definidos pela organização dos escritos de Boal. Entretanto, expõe principalmente a atuação de Nunes como personagem; ela conta os seus feitos a partir da “experiência direta com Augusto Boal”⁹⁹⁸: foi aluna da primeira formação de curingas no Brasil, em 1986, no projeto Fábrica de Teatro Popular; fez parte do grupo que fundou o CTO-Rio, em 1989, onde atuou até 1992. Formalmente, Nunes fez a trajetória de Boal acompanhar a sua e não o contrário. Esse pequeno detalhe do ponto de vista narrativo, sinaliza uma diferença da maneira habitual e, muitas vezes, consensual, dos escritos que tratam da história do criador do Teatro do Oprimido. Nunes mostra em primeiro plano a sua participação, a intersecção entre acontecimentos relativos à sua vida e à de Boal, os encontros e desencontros dessa história. Emite inclusive a sua visão de eventos sobre os quais não foi

⁹⁹⁴ NUNES, Sílvia Balestreri. Augusto Boal: uma homenagem. *Revista Cena*, op. cit., p. 61.

⁹⁹⁵ Nunes tornou-se mestre e doutora em Psicologia Clínica com pesquisas sobre o teatro de Augusto Boal. Dissertação: *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?* (PUC/RJ, Rio de Janeiro, 1991); e tese: *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. (PUC/SP, São Paulo, 2004).

⁹⁹⁶ NUNES, Sílvia Balestreri. Augusto Boal: uma homenagem, op. cit., p. 64.

⁹⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 61.

⁹⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 57.

testemunha ocular, com a segurança de uma narradora plenamente autorizada a transmitir uma experiência coletiva comum.

Por trazer uma narrativa sobre o Teatro do Oprimido, e sobre o próprio Boal, elaborada a partir do ponto de vista de uma artista que participou do CTO-Rio, esse texto tornou-se revelador. Embora seja o homenageado, Boal não figurou como único personagem. Ao narrar as histórias das quais ambos participaram, Nunes o faz tendo como guia as suas experiências e percepções. Com efeito, quis dar destaque à sua perspectiva, ao seu modo de ver; rememorou Boal com delicadeza, mas nos apresentou ainda a sua própria ação como protagonista, e, assumindo sua posição intelectual atual tomou a devida distância do passado para também interpretá-lo.

Licko Turle igualmente conviveu e trabalhou com Boal. Ao descrever a situação na qual se despede dele, criou uma imagem prosaica: do mestre e seus discípulos; das gerações de curingas aprendizes diante da morte de Boal.

Cheguei ao crematório e encontrei as três gerações do CTO reunidas em torno do corpo do nosso diretor, professor e orientador político. Eu, Bárbara Santos (que viera direto de Berlim) e Helen Sarapeck, três curingas que coordenaram o CTO em três momentos diferentes. Nos abraçamos em silêncio, mas com uma certeza no olhar: continuaríamos, cada um à sua maneira, difundindo as ideias de Augusto Boal.⁹⁹⁹

Nesse texto, no qual tem como objetivo tratar da experiência da criação do Centro de Teatro do Oprimido no Brasil¹⁰⁰⁰, Turle construiu uma narrativa acerca da história do Teatro do Oprimido no Brasil que também não destoa daquela criada por Boal nos seus pontos principais. Concordou com a interpretação sobre o sistema curinga ser uma arquitetura de encenação de espetáculos do Teatro de Arena, na década de 1960, e uma espécie de marco zero do Teatro do Oprimido. Descreveu a chegada do Teatro do Oprimido no Brasil e o Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular, caracterizando-o como uma intervenção teatral no movimento político pela redemocratização.

Como vimos, Turle foi um dos animadores culturais convidados a participar da oficina de Teatro do Oprimido durante o projeto da Fábrica de Teatro Popular; amealhou interessados dentre aqueles que haviam feito a oficina com Boal e, em 1989, com eles fundaram o CTO-Rio. Em 1992, estava na campanha que elegeu Boal vereador, integrando-se em seguida à equipe do teatro-legislativo. A narrativa criada por Turle concorda com esses

⁹⁹⁹ TURLE. O Centro de Teatro do Oprimido no Brasil. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (orgs.). *Augusto Boal*, op. cit., p. 91.

¹⁰⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 69-93.

marcos estabelecidos pela literatura sobre o Teatro do Oprimido, sem qualquer crítica. E, olhando assim, sua trajetória fica emparelhada à do Boal.

Porém, ao aproximar um pouco mais do modo pelo qual Turle organizou a sua escrita, podemos perceber algo novo, que destoa do quadro no qual geralmente está circunscrita a história do Teatro do Oprimido. Turle assume a posição de narrador-personagem e inclui na história questões intrínsecas a sua experiência particular: “comecei a me ver como negro dentro do teatro e dentro da universidade”.¹⁰⁰¹

Turle quis contar também sobre as circunstâncias decisivas nas quais reformulou a sua atuação: o contato com os integrantes do Coletivo Estadual de Negros Universitários (CENUN), quando fazia parte da equipe de assessores do mandato de vereador de Boal. Turle declara que,

O Cenun foi responsável por uma mudança radical no meu pensamento, no meu olhar, no meu *modus vivendi*. Percebi que, além de militar pela democracia e pela liberdade, devia reunir esforços no combate ao racismo. Se no Brasil a maioria da população é oprimida, nós, os afrodescendentes, o somos duplamente.¹⁰⁰²

Ainda inseriu no texto o tópico “o Teatro do Oprimido e a universidade” para registrar a pesquisa de mestrado acadêmico que realizou, analisando uma experiência teatral da qual participou como curinga, junto ao CENUN, quando abordaram o racismo na sociedade brasileira com a peça de teatro-fórum *O pregador*.¹⁰⁰³ Com certeza, Turle se deslocou da posição exclusiva de partícipe da história do Teatro do Oprimido para a de autor de narrativas, não exclusivamente sobre o Teatro do Oprimido, mas entre as várias histórias, a da sua participação na história do Teatro do Oprimido.

Claudete falou sobre os significados da sua longa experiência no CTO, destacando as motivações que fizeram com que permanecesse ali por tanto tempo. Rememorou os sentimentos mobilizados e os sentidos dados à sua vida a partir do trabalho com o Boal, no CTO, e no interior do grupo Marias do Brasil. Ao tentar concluir o seu raciocínio organizado segundo as várias fases do CTO, disse: “Mas, então é isso, né. E a coisa final é um CTO sem Boal. É diferente, é muito diferente!”¹⁰⁰⁴ Através de um diálogo curto, direto, e no qual a própria palavra morte não fora pronunciada, Claudete narrou o fato determinante que marcou

¹⁰⁰¹ TURLE. O Centro de Teatro do Oprimido no Brasil. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (orgs.). *Augusto Boal*, op. cit. p. 88.

¹⁰⁰² Idem, ibidem, p. 87.

¹⁰⁰³ Idem, ibidem, p. 89.

¹⁰⁰⁴ SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

a sua história com o CTO: a morte de Boal, sentida como ruptura no *continuum* da sua trajetória.

Sandra: Teve um impacto grande, né? Foi em 2009.

Claudete: Teve um impacto grande. Eu acho que a gente... a gente... o próprio Boal não nos preparou, a gente não se preparou pra essa perda! A gente sempre esteve muito atrelada a ele, isso a gente tem que ser sincera. Quem ficou, nem todos os curingas continuaram...¹⁰⁰⁵

Dos artistas que fundaram o CTO, somente Claudete permaneceu por mais tempo no grupo, o que lhe possibilitou uma longa convivência com Boal. Fiquei pensando sobre o significado da morte de Boal para Claudete, e como o tom revelador dessas declarações: “um CTO sem Boal”, “a gente não se preparou pra essa perda!”, expressava o sentimento de orfandade experimentado. Depois pude perceber melhor, quando li a descrição que Claudete fez a respeito dessa convivência, na qual falava da presença inteira e criativa de Boal no cotidiano de trabalho dos artistas do CTO.

(...) recorriamos a ele, direta e diariamente, uma vez que sua presença era plena e apoiadora nas ideias, nos projetos, na condução e sistematização das oficinas, cursos e peças teatrais que realizávamos durante a consolidação do CTO. Os curingas sentiram não só a ausência do diretor de longos anos, mas também da figura que apontava os caminhos e, nós, pela sua vasta experiência, sabedoria e conhecimento, aceitávamos sua indicação.¹⁰⁰⁶

Silvia evocando a imagem do teatrólogo tenaz e inventivo, Turle a do mestre e “orientador político” e Claudete a do mentor artístico quiseram nos mostrar algo sobre suas impressões acerca do teatrólogo ou sobre o tipo de iniciação e formação recebidas? Qual o diálogo estabelecido com o legado de realizações e experiências vividas? Através das formas narrativas de transmissão da experiência quiseram demonstrar a capacidade de narrar o que aconteceu, contar a experiência, ser um narrador,¹⁰⁰⁷ e, portanto, não só participar da história, mas contar a sua própria história? Podemos ver a relação desses traços entre o mestre e os aprendizes?

A verve de Boal foi muito bem lembrada por Nunes, ele era um “excelente contador de histórias”, disse:

Sempre o considerei um excelente contador de histórias e me chamava a atenção como ele repetia algumas histórias várias vezes para diferentes plateias e como eu me emocionava de novo ao ouvir um mesmo relato. Além de ter uma experiência riquíssima, artística, política e no contato com

¹⁰⁰⁵ SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix, op. cit.

¹⁰⁰⁶ SOUZA, Claudete Felix de. *Teatro do Oprimido e Grupo Marias do Brasil*, op. cit., p. 26.

¹⁰⁰⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

diferentes culturas, ria de si mesmo e transformava pequenos acontecimentos em deliciosos relatos (...). Não à toa, em seus livros sobre técnicas, faz dos exemplos de algumas realizações de exercícios e jogos saborosas micro-histórias.¹⁰⁰⁸

Nunes reconhecia o talento de Boal para contar histórias. Todavia, gostaria de incluir aqui um aspecto que não foi totalmente evidenciado por ela: a capacidade que Boal tinha de dar forma escrita aos processos do trabalho teatral, ao feito artístico; o seu empenho para registrar em palavras as reflexões sobre os resultados obtidos.

Como todas essas facetas de Boal — grande narrador, teórico da cena teatral, escritor em constante defesa da autoria — influenciaram Silvia Nunes, Licko Turle, Luiz Vaz, Claudete Felix e Valéria? Em que Boal os influenciou? O Boal narrador-escritor foi um modelo para eles? O que aprenderam? Vislumbraram a possibilidade de, ao registrar as suas ações, deixar um legado, lançando ao futuro, pelo ato da escrita, as suas memórias? Quiseram partilhar uma cultura comum e a responsabilidade pelos rumos da história? A Universidade havia se tornado um caminho promissor, distinto da atuação artística ou complementar a ela, onde essas intenções se efetivariam?

Silvia escreveu a sua dissertação de mestrado de 1988 a 1991, quando ainda estava no CTO-Rio, registrando na forma escrita a sua atuação naquela experiência teatral. Inclusive, creio que seu trabalho participava ainda de um esforço em desconstruir no campo pessoal a imagem heroica que ela própria criara em relação a Augusto Boal. Valéria e Silva foram as primeiras a se desvincular do CTO, em 1992. Formaram um outro grupo teatral e, paralelamente seguiram caminhos profissionais específicos. Silvia, como professora do departamento de Psicologia da UFRJ e Valéria, como professora de Sociologia da rede estadual do Estado do Rio de Janeiro

Claudete contabilizou seus feitos, sua agência, sua autoria: “o que eu fiz” foi contado em oficinas, palestras, ensaios, espetáculos... A morte de Boal exigiu de Claudete passos em outras direções. Ainda que trôpegos e incertos, produziram deslocamentos.

Nesta nova etapa, sete anos sem o mestre, nós, os discípulos, fomos buscar, cada um, a individualidade e potencial de criar um novo espaço para si e para os outros. Nos últimos anos, quase todos foram estudar, mestrado ou doutorado. Cada um de nós precisou retomar caminhos, buscar outras teorias para fundamentar nossas práticas. Outros saíram para realizar outros projetos, ainda com Teatro do Oprimido, mas também em busca de solução financeira, porque o trabalho em ONG é militância, sendo necessário algum vínculo empregatício para continuar no CTO. Sou professora do município

¹⁰⁰⁸ NUNES, Silvia Balestreri. Augusto Boal: uma homenagem, op. cit., p. 63-64.

do Rio de Janeiro até hoje, o que possibilitou minha dedicação ao CTO até este ano.¹⁰⁰⁹

Claudete quis contar sua história, registrar, repassar o vivido, não esquecer: “fiz minha dissertação sobre a minha prática, do Teatro do Oprimido com o grupo Marias do Brasil, que é o grupo que eu desenvolvi, eu e outro curinga também, o Olivar Bendelak”. O feito e a autoria no teatro são efêmeros, difusos: “o que é meu? O que é do Boal? O que é do CTO?”, perguntou. Claudete igualou autoria e escritura. A escritura como ato de inscrição na história do Teatro do Oprimido. Agora como autora.

Uma das ideias era que eu tivesse mais autoria de me colocar nesse processo, e então fui falar de mim, falei de mim e de minhas ideias, perspectivas, do meu pai, da minha mãe. É uma coisa que eu não estou acostumada a fazer, mas acho que falta essa questão da gente ser... de entender o que é autoria, qual é o tamanho da autoria que a gente tem sobre a nossa vida. Porque na verdade, depois que você diz que é do Teatro do Oprimido você fica assim: (o Boal faleceu, mas quando o Boal era vivo) o que é meu? O que é do Boal? O que é do CTO? E as pessoas “ah, você que é a Claudete, Claudete do Boal?” (...) Então, você perde a sua autoria, você perde a sua individualidade por você trabalhar por um grupo.

Claudete falou sobre o seu envolvimento com o grupo Marias do Brasil e o esforço coletivo para encontrar a pessoa por trás da máscara, da empregada doméstica. Ampliar a consciência do ser social e questionar a relação opressiva no trabalho estavam na mira do Teatro do Oprimido, das práticas de teatro-fórum e de toda atividade teatral desse grupo. Esse esforço se aliou à própria luta da categoria profissional das trabalhadoras domésticas no Brasil pelos seus direitos.

O reconhecimento se traduziu em leis. Mas, a despeito disso, Claudete crê ser preciso sondar outras dimensões, explorar outras sutilezas dessa relação pouco solidária, e muitas vezes insidiosa, com os patrões. De que modo a opressão se instala na cabeça? Como extinguir esse tipo de opressão? Claudete vislumbra a continuidade do grupo e de um projeto teatral que amplie a reflexão sobre a opressão internalizada e os modos pelos quais se dá a configuração subjetiva da opressão.

Os textos que Boal escreveu tiveram profunda importância nos processos de formação de curinga-atores, curinga-diretores, curingas-mediadores, bem como na divulgação e multiplicação do Teatro do Oprimido. A difusão escrita cumpria o papel de retroalimentá-lo positivamente, contribuindo para a sua ressonância e sucesso. Silvia, Turle, Luiz, Claudete e Valéria não mencionaram se Boal os influenciaram como escritor. Todavia, como aprendizes

¹⁰⁰⁹ SOUZA, Claudete Felix de. *Teatro do Oprimido e Grupo Marias do Brasil*, op. cit., p. 26-27.

internalizaram o sentido potente da prática escritora, pois foi também por meio da escrita científica, produzida no espaço acadêmico¹⁰¹⁰, e não somente no palco, que buscaram afirmar sua autoria e adentrar mais diretamente no campo das disputas pelas representações sobre a história do Teatro do Oprimido e do CTO-Rio.

¹⁰¹⁰ “Do palco à página”, parece ser o movimento seguido por vários artistas ligados ao Teatro do Oprimido. Muitos têm desenvolvido ampla atividade intelectual, produzindo pesquisas em nível de mestrado e doutorado. Percebo que esse lugar ocupado na universidade tem permitido ampliar o debate social sobre o Teatro do Oprimido. Também indica que os artistas populares procuram por meio de outras frentes de trabalho, alcançar legitimidade no campo da produção do conhecimento teatral, sinalizando assim diferentes dinâmicas e arranjos da atuação engajada politicamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Aos que ainda virão”

É muito importante salvar esta memória do esquecimento, do apagamento. Não como os antiquários fazem, mas sim porque é necessário conhecer e transmitir estas experiências do passado aos que ainda virão, aprender com eles e saber que elas existiram, que não começamos do zero, que fomos precedidos e que aqueles que o fizeram tiveram coragem e grandeza. Afinal, o mundo ainda precisa ser transformado.¹⁰¹¹

Olivier Neveux

Ao chegar ao final dessa pesquisa sobre o teatro de Augusto Boal, algumas questões a respeito da sua escrita teatral merecem ainda algumas palavras. Como um hábil escritor, o teatrólogo ao longo da sua vida registrou suas reflexões sobre os processos de trabalho e os resultados artísticos obtidos. Tais escritos têm sido tomados como objeto de análise em uma variedade de estudos e abordagens, porém, nem sempre, confrontados com o contexto e as condições da prática teatral que efetivamente sustentaram a sua produção, resultando muitas vezes em leituras descontextualizadas da teoria. Ao identificar tais lacunas, esse trabalho aponta — como um dos desdobramentos possíveis — para a necessidade de novas pesquisas que se dediquem à tarefa de problematizar os escritos teóricos boalinos a partir de uma perspectiva histórica.

Aqui, quero destacar três trabalhos que analisaram diferentes textos de Augusto Boal, através de objetivos investigativos distintos e instrumentais metodológicos disciplinares específicos: o texto da historiadora Rosangela Patriota, “História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo”, publicado em 2001¹⁰¹²; o texto do historiador e filósofo francês Olivier Neveux, “Dificuldades de emancipação. Observações sobre a teoria do ‘Teatro do Oprimido’”, publicado em 2018¹⁰¹³; e capítulo de tese do

¹⁰¹¹ NEVEUX, Olivier. 68 + 78 = 2020? O que resta de político no “teatro político”? *Sala Preta*, v. 1, n. 1, p. 45-54, 2020.

¹⁰¹² PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo, op. cit.

¹⁰¹³ NEVEUX, Olivier. Dificuldades de emancipação. Observações sobre a teoria do “Teatro do Oprimido”. *Rev. Cena*, Porto Alegre, n. 24, jan./abr. 2018, p. 129-130.

historiador do teatro Paulo Vinicius Bio Toledo, intitulado “Teatro do Oprimido no exílio latino-americano”, defendida em 2018¹⁰¹⁴.

Rosangela Patriota, percebendo o alcance das interpretações do teatrólogo a respeito da prática teatral, selecionou um dos seus textos, “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo”, como um documento histórico central para a pesquisa que realizou sobre a historiografia do Arena.¹⁰¹⁵ Nesse estudo, situou Augusto Boal como um “importante teórico da cena contemporânea”,¹⁰¹⁶ destacando a diversidade da sua produção, composta por textos teóricos, textos sobre teatro brasileiro e textos em que analisava o “significado histórico do Arena”.¹⁰¹⁷

Patriota identificou que a narrativa tecida por Boal a respeito da trajetória do Arena “construiu um dado de continuidade”, principalmente por apresentar o desenvolvimento artístico do grupo conforme um percurso sequencial, em etapas, anunciada já nas subdivisões do texto (Primeira etapa: Não era possível continuar assim; Segunda etapa: A fotografia; Terceira etapa: Nacionalização dos clássicos; Quarta etapa: Musicais).

A autora percorreu as sucessivas apropriações feitas do texto pela crítica teatral e pelos estudos acadêmicos, com a intenção de demonstrar que a interpretação e, principalmente, a periodização da história e desenvolvimento artístico e político do grupo elaboradas por Boal, tornaram-se “bases das interpretações historiográficas”.¹⁰¹⁸ Apoiada nas reflexões de Michel de Certeau¹⁰¹⁹, concluiu que a versão de Boal e as subsequentes apropriações foram aceitas pelos estudiosos sem quaisquer questionamentos em relação ao “lugar” em que ocorreram. Demonstrou também que, na historiografia do Arena, os significados da experiência segundo os diversos participantes do Arena, bem como suas intenções e intervenções constituídas na prática e no decorrer dos acontecimentos, não foram considerados. Para a historiadora, o principal efeito dessa leitura do texto boalino como

¹⁰¹⁴ TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. Teatro do Oprimido no exílio latino-americano, op. cit.

¹⁰¹⁵ Na sua análise, Rosangela Patriota contou com uma importante seleção de fontes documentais: entrevistas e textos produzidos pelos artistas participantes do grupo, críticas teatrais e trabalhos acadêmicos sobre o Arena. A autora destacou os diferentes significados formulados pelos artistas a respeito dos eventos e fases vivenciadas no grupo. Ao privilegiar os depoimentos de vários deles, visou demonstrar que, embora comungassem um projeto comum que os animavam no processo da criação artística e na participação do debate político e cultural ensejado pelo Arena naquela época, havia no interior do grupo intenções divergentes e expectativas nem sempre coincidentes. Analisou também textos mais sistematizados publicados à época por Vianinha e Boal, dos quais destacou um dos escritos de Boal sobre o Teatro de Arena, intitulado “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo”. Com efeito, a historiadora empenhou-se em tratar os documentos criticamente (depoimentos, textos matrizes e pesquisas acadêmicas), mostrando outras versões sobre a história do grupo e análises originais a respeito da historiografia do Teatro de Arena. Cf. PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo, op. cit., p. 171-210.

¹⁰¹⁶ Idem, ibidem, p. 185.

¹⁰¹⁷ Idem, ibidem, p. 180.

¹⁰¹⁸ Idem, ibidem, p. 189.

¹⁰¹⁹ CERTEAU, Michael de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 65-119.

documento verdade tem sido a produção de uma narrativa histórica do Arena mais monolítica e menos plural.

Por fim, Patriota defendeu como imprescindível a adoção de procedimentos metodológicos adequados para a análise de documentos históricos em pesquisas sobre as experiências teatrais passadas, bem como o permanente enfrentamento crítico de uma história do teatro cristalizada por meio de ferramentas de crítica documental, próprias da História.

Todavia tendo selecionado o texto teórico de Boal “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo” para o seu estudo, identificado a sequência narrativa na forma de um *continuum* e mapeado as apropriações feitas da interpretação de Boal acerca da história do Arena, Patriota não levantou hipóteses sobre a relação entre o texto e o contexto da sua produção. Enfatizou as leituras e interpretações do texto de Boal, optando por não atribuir ao texto “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo” o *status* de documento histórico a ser questionado pelo historiador em relação às suas intencionalidades e aos significados gerados no momento da sua criação.

A lógica teleológica que perpassou a construção narrativa elaborada por Boal sobre a trajetória do Arena foi apontada também por Olivier Neveux. No entanto, Neveux focou sua análise na teoria do Teatro do Oprimido, a partir de alguns livros, textos e entrevistas de Boal, publicados na França.¹⁰²⁰ Amparado pelas reflexões apresentadas pelo filósofo Jacques Rancière, no ensaio *O espectador emancipado*¹⁰²¹, Neveux propôs estudar “a política” da teoria do Teatro do Oprimido, e constatou que diferentemente da “dimensão polêmica” traduzida pela narrativa fundadora (sobre o camponês Virgílio) elaborada por Boal, o Teatro do Oprimido tem “dificuldades” de promover com a sua prática a emancipação do espectador e o avanço do teatro político.

Essa invenção deduz ou traduz as questões estéticas, as questões da “poética”, da “função social e histórica” que estavam vinculadas ao teatro. Mas essa dinâmica ajustada à conjuntura das situações de sua análise, expõe o paradoxo de suas características dominantes, desdobrando-se em uma outra argumentação. É possível, com efeito, denotar uma tensão presente ao longo de toda a sua história, ou melhor, uma oscilação entre duas lógicas não dialetizadas: esquematicamente, uma seria “teleológica”, a outra “histórica”. Boal se embasa na história do teatro — não sem introduzir alguns mitos (“Em sua origem, o teatro era canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa”): desenvolve os movimentos com base em considerações antropológicas, reflexões históricas e a partir de uma análise de classe. Essa leitura resulta, *in fine*, na construção do TO, na conclusão de

¹⁰²⁰ Nesse artigo, Neveux fez referências as seguintes publicações: os livros *Théâtre de l’opprimé* [1974] e *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratiques du Théâtre de l’opprimé* [1978]; a entrevista de Boal concedida a Emile Copfermann [1979]; e ao texto *Aux limites du théâtre d’intervention: le ‘Théâtre de l’opprimé’ en France* [1983].

¹⁰²¹ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

uma trajetória perfeita, como uma encarnação redentora ou com uma resolução das contradições que caracterizavam as intervenções do teatro precedente e, muito particularmente, do teatro político. O TO seria a concretização, o ápice do teatro, produto do triunfo da astúcia da razão política sobre as desmedidas e impasses precedentes.¹⁰²²

Para Neveux, na construção da “complexa base teórica” do Teatro do Oprimido, Boal inicialmente “segue orientações antagônicas” ao apresentar “duas lógicas”: a “teleológica” e a “histórica”. Depois, observa que a lógica “histórica” cede espaço para a “teleológica”.

Ao colocar em foco a teoria do Teatro do Oprimido como teatro político, Neveux ainda levanta a seguinte problemática: “se o TO é a realização ou o ponto culminante do teatro político (...), então, ele pode, logicamente, se desinteressar do “outro teatro”, e preocupado em afinar métodos e sistema, somente produzir alterações e correções intrínsecas”.¹⁰²³ Neveux afirma que “por meio de dados historicizantes, Boal esvazia o poder contraditório e os instala em um dispositivo acabado”.¹⁰²⁴

Paulo Vinícius Bio Toledo dedicou-se a remontar o percurso de construção da teoria do Teatro do Oprimido durante o exílio de Augusto Boal. Segundo o autor, a formulação teórica desenvolveu-se de modo distinto em suas duas fases: a primeira, durante sua estada na América Latina, e a segunda, na Europa.

A “primeira formulação teórica do Teatro do Oprimido” foi analisada a partir dos três livros escritos por Boal e publicados na Argentina.¹⁰²⁵ Toledo então identificou os passos do teatrólogo rumo à elaboração de “um sistema teórico sobre teatro popular” e os vários momentos nos quais ele havia promovido uma inversão da “lógica produtiva do teatro moderno”, a partir das suas gradativas invenções — o sistema curinga, o teatro-invisível e o teatro-fórum — nas quais “os trabalhadores se transformam em sujeitos do trabalho criativo.”¹⁰²⁶ Toledo considerou as obras em bloco ao interpretá-las:

Aqui está um ponto decisivo do argumento que percorre os três livros, afinal reencontrar esta força transformadora significava também desfazer-se da constituição institucionalizada do teatro burguês. (...) As divisões palco e plateia; artista e leigo; ator e espectador; e, no limite, arte e vida, deixam de

¹⁰²² NEVEUX, Olivier. Dificuldades de emancipação. Observações sobre a teoria do “Teatro do Oprimido”. *Rev. Cena*, Porto Alegre, n. 24, jan./abr. 2018, p. 129-130.

¹⁰²³ Idem, *ibidem*, p. 140.

¹⁰²⁴ Idem, *ibidem*, p. 134.

¹⁰²⁵ Toledo informou os títulos, editoras e datas das primeiras publicações na Argentina: *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (Ediciones de la Flor, 1974); *Técnicas latino-americanas de teatro popular: una revolución copernicana al revés* (Corregidor, 1975); *200 ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo através del teatro* (Crisis, 1975). Cf. TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. *Teatro do Oprimido no exílio latino-americano*, op. cit., p. 160.

¹⁰²⁶ Idem, *ibidem*, p. 162.

ser vistas, portanto, como a essência supra histórica da linguagem teatral. Mais do que isso, passam a ser considerado como forma ideológica forjada por um mundo dividido em classes.¹⁰²⁷

Para caracterizar as bases dessa primeira formulação teórica do TO, Toledo buscou mostrar o uso feito por Boal de uma gramática marxista para descrever as ações e os procedimentos teatrais, com os quais construiu a sua poética teatral.

A temporada de Boal em Portugal foi considerada por Toledo um “tempo interrompido”. Segundo ele, apesar das ideias de um teatro popular com estreitas ligações com as lutas sociais terem repercutido lá — no contexto da Revolução dos Cravos, em 1974 — quando Boal efetivamente chegou em Portugal, em 1976, “a revolução praticamente já não existia mais.”

Para recuperar a experiência de Boal em Portugal, Toledo utilizou procedimentos em alguns aspectos semelhantes aos dos historiadores. Selecionou fontes documentais diversas, como entrevistas e textos escritos por Boal e publicados em periódico da época, para evidenciar ao seu leitor o que havia se passado com o TO e seu criador: os passos profissionais, as condições de trabalho e ambiente político contraditório, impossível de ser descrito como simplesmente contrarrevolucionário. Informou ainda que, após Boal ser demitido da Escola Superior do Teatro do Conservatório Nacional por questões políticas, ele conseguiu contribuir com o grupo de esquerda radical FAPIR, dirigiu o espetáculo *Barraca conta Tiradentes*, uma montagem da companhia La Barraca, e realizou o evento *Ao Qu’isto chegou – feira portuguesa de Opinião*.

Mas, ao falar sobre a demissão, Toledo não se lembrou do grande problema que significava essa situação para uma família exilada. De toda forma, deixou entrever que, certamente, essa nova condição lhe exigia uma resposta prática. Boal precisou descobrir caminhos alternativos para continuar a sobreviver do teatro. Nas palavras de Toledo: “Ainda vivendo em Portugal, entre 1977 e 1978 o diretor realiza constantes viagens pela Europa. Participa de conferências, oficinas e festivais sempre em torno da demonstração, experiências práticas e defesa das técnicas do Teatro do Oprimido.”¹⁰²⁸

Ao analisar essa nova experiência de trabalho do teatrólogo, Toledo observou apenas os “deslocamento de classe dos envolvidos, agora majoritariamente estudantes e gente de teatro”, afirmando que nas descrições de Boal, os trabalhadores em luta passam a aparecer de forma residual, “o que, fatalmente, altera, pouco a pouco, os pressupostos metodológicos e os

¹⁰²⁷ TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. Teatro do Oprimido no exílio latino-americano, op. cit., p. 163.

¹⁰²⁸ Idem, ibidem, p. 170.

objetivos da prática.” O autor enxerga nessa fase do TO um “estranho paradoxo”: a grande repercussão na Europa, mesmo tendo ocorrido “retrocessos na luta social”.¹⁰²⁹

A segunda formulação teórica do TO foi caracterizada por Toledo a partir do livro *Stop: c'est magique!*, publicado em 1980. Colocando em oposição os pressupostos da primeira formulação teórica do TO em relação à segunda, Toledo afirma que é esta última, reelaborada no contexto francês, “que triunfará, não aquela apresentada nos três primeiros livros.”¹⁰³⁰

Toledo, ao remontar a trajetória do TO, estabeleceu como baliza para sua pesquisa o enquadramento ou não aos pressupostos marxistas. Assim, interpretou que a reformulação teórica do TO no contexto europeu tornou-se regressiva em relação a primeira formulação na América Latina. Mas, não só, Toledo avaliou que a partir dessa segunda formulação houve uma “universalização regressiva do sistema” que adentrou a década de 1980, as experiências do TO na volta do Boal ao Brasil, em 1986, e alcançaram as experiências atuais. Com essa perspectiva, o autor desqualificou paulatinamente as ações e experiências do Teatro do Oprimido. Tal perspectiva inviabilizaria qualquer esforço de compreender outras experiências, uma vez que, para o autor, o TO abandonou o “horizonte revolucionário” e a ideia de opressão deixou de se referir “exclusivamente à opressão do capital”.

Diferente dessas abordagens, neste estudo os textos teóricos do Boal foram confrontados com as atividades teatrais que os sustentaram e inquiridos a partir do seu contexto de criação e de suas intencionalidades.¹⁰³¹ Reunindo inúmeros vestígios, este trabalho pôde remontar alguns aspectos das práticas do TO e seus praticantes nos anos 1980: suas experiências históricas singulares e o envolvimento engajados com grupos sociais oprimidos. Nesse sentido, não podemos concordar que tais experiências sejam regressivas “do ponto de vista da luta política e social”; antes, se constituíram enquanto prática teatral e política. Portanto, precisam ser reconhecidas em sua historicidade.

Boal frequentemente utilizou o recurso de alinhar as reflexões sobre cada trabalho realizado no interior de uma sistematização teórica, como identificou Neveux. Todavia discordo da separação, para efeito de análise, entre a produção de textos teóricos das

¹⁰²⁹ TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. Teatro do Oprimido no exílio latino-americano, op. cit., p. 170.

¹⁰³⁰ Idem, ibidem, p. 170.

¹⁰³¹ O modo como Boal organizava suas obras pode revelar suas intenções comunicativas e as estratégias usadas para divulgação do seu trabalho. Ele mesmo costumava informar nas apresentações das obras que os textos haviam sido escritos em momentos diferentes e, muitas vezes, a ordem em que estavam dispostos não tinha correspondência com a cronologia da escrita. Aliás, esses deslocamentos devem ser observados em qualquer análise dos seus livros, uma vez que eles foram constantemente arranjados e rearranjados para projetar determinados sentidos, ou diretamente por Boal, a depender dos seus objetivos intelectuais e artísticos, ou mesmo em função de posturas editoriais e das estratégias mercadológicas.

atividades teatrais, pois os textos foram escritos referidos a uma realidade. Assim, esse trabalho procurou afastar-se das abordagens que selecionam como objeto de reflexão exclusivamente os escritos teóricos de Boal — seja pela adesão à perspectiva do teatrólogo sem qualquer problematização, seja pela desqualificação da teoria, observadas separadamente das experiências, como no caso da abordagem do Toledo. Na leitura histórica ensejada por este trabalho, considerou-se em conjunto os textos e atividades teatrais como práticas constitutivas do real, pois percebo que privilegiar apenas os textos teóricos de Boal — como nas análises de Patriota e Neveux, e nas reflexões de Toledo — seja insuficiente para compreender a sua prática teatral e a relação com a obra escrita.

Dessa forma, supus que a reformulação da teoria, as “retificações” resultaram dos modos pelos quais Boal respondia às pressões e limites de cada circunstância histórica.¹⁰³² Tais circunstâncias ora eram mais favoráveis e lhe ofereciam maior liberdade e facilidade, ora impunham grandes dificuldades ao seu trabalho, exigindo constantemente que Boal revisasse e reavaliasse os caminhos e as possibilidades de ação. As alternativas e invenções produzidas por Boal para atuar em situações adversas ou em novos contextos, ou seja, a sua atividade teatral, constitui o chão a partir do qual fundou sua produção escriturária. Nesse sentido, por toda a pesquisa houve uma preocupação em analisar as circunstâncias históricas, as pressões e as motivações pelas quais Boal seguiu transformando a sua prática.

Obviamente, a composição teórica comporta intencionalidades: Boal quis garantir a sua autoria, a identidade de uma obra, para que seus feitos fossem reconhecidos no presente e lembrados no futuro. Nesse sentido, seus escritos são também documentos/monumentos. Como grande narrador, Boal organizou os marcos, nomeou os agentes, explicou os avanços evolutivos da sua prática. A força das suas palavras pode ser notada pelo modo como suas interpretações têm sido replicadas, confirmadas e perpetuadas na historiografia teatral, tanto sobre o Teatro de Arena, demonstrado por Patriota, como a respeito do TO.

No entanto, reconhecer essa operação por si só não permite compreender a prática escriturária de Boal, o seu obstinado fazer de teorias. Para historicizá-las comecei por perguntar: por que Boal escrevia? O que pretendia? O que sua escrita engendrou? Como seus escritos formalizaram a realidade social, as experiências teatrais e o seu trabalho como dramaturgo e diretor?

¹⁰³² Na análise cultural, segundo Raymond Williams, o externo, a “experiência da prática social”, não “controla toda atividade futura”, como em um dos sentidos do uso da ideia de determinação, mas “estabelece limites e exerce pressões”. WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, op. cit., p. 212.

A clareza, o uso de analogias como recurso didático, as imagens criadas — características propriamente pedagógicas — saltam dos seus escritos. Boal, como um pedagogo, quis explicar o seu trabalho e seus propósitos, além de fazer questão de assinalar de modo inteligível suas concepções artísticas e políticas. Suas análises e os resultados da prática teatral ganharam exposições ricas em detalhes e ensinamentos. Boal preocupou-se em organizar a memória e, com essa motivação, foi construindo no decorrer da sua carreira artística uma narrativa dos acontecimentos, uma escrita teatral com preocupação histórica. Os impasses vividos, geradores de novidades, aparecem nesses escritos como os principais motores das novas experimentações. Todavia, as palavras do artista não devem ser tomadas pelo analista como a versão mais verdadeira do que aconteceu.

Este trabalho explorou diversos aspectos da internalização do externo na estrutura narrativa dos textos teóricos escritos por Boal no contexto da montagem de *Arena conta Tiradentes*, onde se formalizou a ação e a intervenção do teatrólogo no debate sobre a cena teatral. Contudo, os textos foram considerados apenas parte do *corpus* documental. Os depoimentos dos atores e dos vários artistas que participaram do Arena foram fundamentais para compreender os impasses vividos e os sentidos construídos a respeito do trabalho teatral, bem como as intenções políticas e a posição engajada dos seus participantes naquele contexto ditatorial. As entrevistas concedidas por Boal e publicadas em jornais e revistas possibilitaram muitas vezes acessar de maneira mais ampla os interesses e as intenções que moviam suas ações naquele momento específico da publicação, quando os acontecimentos futuros ainda não influenciavam a interpretação do passado, como acontece com a produção escrita de descrição e análise posteriores à atividade teatral.

Na teoria do “sistema coringa”, Boal retomou o espetáculo *Arena conta Zumbi* e explicou a ideia do ator desvinculado da personagem como uma etapa de experimentação fundamental para a mais recente criação do Arena, a peça *Arena conta Tiradentes*. É certo que os textos de Boal ofereceram muitas informações a respeito de *Zumbi*: as opções formais e estéticas, as justificativas econômicas, entre outras. Contudo, para compreender *Zumbi* como prática social e uma experiência não determinada por eventos posteriores, fez-se necessário problematizar a interpretação de Boal e observar os processos criativos, o trabalho do ator, a produção crítica, entre outros, no próprio contexto de criação de *Zumbi*. As invenções surgidas ali não foram vistas neste estudo simplesmente como antecâmara do “sistema coringa”, como Boal insinuou nos seus escritos.

Na análise da relação teatro/sociedade, este trabalho distinguiu a tênue linha que separa a evidente relação de *Zumbi* com os trabalhos posteriores do Arena, das suas

especificidades. O espetáculo colocou em cena alguns poucos e talentosos atores, capazes de fazer aparecer não a sua individualidade, mas a máscara cuja convenção permitia uma interação diferente com o público. Com essa *performance*, demonstravam o ponto de vista do Teatro de Arena sobre a história de Zumbi dos Palmares sem, contudo, centralizar as possibilidades de adesão empática no personagem Zumbi. Com isso, o Arena condensava uma experiência de trabalho baseada no modo de produção coletiva, em uma forma de interpretação teatral também coletiva, bem distinta daquela na qual o ator identificado como a grande estrela comandava o espetáculo. Penso que o artifício da desvinculação ator/personagem representou a culminância no processo de eliminação da hierarquia e especialização entre os atores, por muito tempo enraizada nas formas teatrais. Também anunciou no palco alternativas às formas residuais do teatro do ator, bem como ao modo de produção teatral representado pelo TBC e seus espetáculos, concebidos a partir da primazia da leitura do texto dramático feita pelo diretor, e da eleição entre todos os artistas do seu elenco, daqueles atores e atrizes que assumiriam os papéis principais. Pode-se afirmar que o Teatro de Arena alterou a concepção de ator, disseminando uma nova compreensão do que seja talento, expressividade, padrões de beleza, voz, estatura, em oposição declarada aos critérios exigidos até então para a sua atuação.

Os escritos de Boal — suas descrições, análises e teorizações — puderam ser melhor compreendidos pela interpretação dos seus vínculos diretos com os processos de experimentação das formas narrativas e do trabalho do ator, levados a cabo pelos artistas do Arena, na busca de recursos estéticos para a criação de uma linguagem eficaz à expressão política do teatro. Então, essas experiências sinalizaram o esforço de ampliar a interação com o público, ao mesmo tempo, de expandir a cena anti-ilusionista pela mistura das ideias brechtianas com as expressões da cultura popular.

Como foi destacado ao longo deste trabalho, enquanto na estrutura narrativa de *Revolução na América do Sul* o narrador e o coro são os observadores privilegiados que criticam as ações encenadas para desfazer a ilusão cênica e expressar o ponto de vista do Boal ao público, em *Arena conta Zumbi* a música, o coro e o cantador assumiram abertamente a perspectiva dos criadores do espetáculo, sem discordância e sem se separarem da história encenada. Mas foi somente através da interpretação dos atores desvinculados dos personagens que se ampliou a estrutura narrativa da peça. Ao retirar as diferenciações entre os atores — não só pela alternância dos papéis, mas também pelo uso do mesmo figurino, a mímica, a ausência de qualquer objeto e o foco total na história contada —, a própria interpretação se tornava narrativa: todos encenavam/mostravam como tinha sido a história sob um mesmo

ponto de vista. Em *Tiradentes*, o personagem Curinga assumiu quase integralmente a função narrativa. Ele não só observa de um ponto de vista privilegiado, mas se coloca como um mediador entre a cena e o público, procurando inclusive incorporar a perspectiva dos espectadores. Nesse papel, ele emite sua opinião sobre os acontecimentos encenados, oferece sugestões para corrigi-los, explica os motivos de tal andamento, esclarece cenas e usa de artifícios para mostrar com profundidade as personagens.

A partir de 1971, quando Boal partiu para o exílio, a condição de artista estrangeiro obrigou-o a se reinventar, criar novas estratégias e campos de trabalho que lhe garantissem a sua sobrevivência e a da sua família. Foram incontáveis os obstáculos, além da perseguição política e policial dificultando suas atividades profissionais em outros países. O sistema de vigilância organizado pelo Estado ditatorial acompanhava de perto os passos de Boal e chegou a interditar os seus deslocamentos ao exterior, não renovando seu passaporte.¹⁰³³ Nestes cinco anos em que passou na Argentina, Boal escreveu ensaios teóricos, textos de técnicas teatrais, textos dramáticos e ficcionais.¹⁰³⁴ Descobriu na atividade escriturária também um meio de sobrevivência. Flávio Império observou que Boal tinha uma “inteligência prática muito objetiva”:

Boal é do signo de macaco, no horóscopo chinês. Só descobri isso depois. É uma pessoa muito viva. Aliás se não fosse a vivacidade dele, provavelmente o Arena não teria sobrevivido muito tempo. Ele sempre inventava um jeito financeiro de tocar as coisas pra frente. Nós realizávamos, mas ele tinha uma inteligência prática muito objetiva. Aliás, coisa que nenhum de nós tinha. Boal manteve vivo o teatro. As nossas soluções eram sempre de pedir emprestado, de botar coisas da família no prego. As soluções dele eram sempre muito mais agressivas: exigir financiamento, exigir verbas, etc. E as nossas soluções eram de resolvermos com coisas da gente. E isso acabava fazendo com que se reconhecesse a autoridade dele no grupo, porque conseguia, inclusive, segurar a barra, orientando-a de forma mais objetiva. E nós éramos muito pouco objetivos. Eu era professor universitário, não precisava daquilo para viver. Não percebia, mas no meu caso era uma coisa completamente alienada, do ponto de vista econômico. Para ele, sempre foi a forma através da qual viveu, e então nunca foi alienado. Todos os fracassos, ele conseguia transformar em sucesso, de algum jeito. Ou porque viajava, ou

¹⁰³³ Em outubro de 1975, O Ministério das Relações Exteriores fez uma consulta ao SNI sobre se deveria persistir a orientação de negação da concessão/prorrogação do passaporte, solicitado por Boal inúmeras vezes. Nesse documento estão anexados relatórios sobre a questão do passaporte e informações detalhadas a respeito das atividades profissionais dramaturgo, evidenciando o sofisticado sistema de monitoramento dos opositores do regime militar exilados. Cf. Processo n. 86952/1975, “Prorrogação de passaporte. Augusto Pinto Boal”, do Ministério das Relações Exteriores, Divisão de Segurança e Informação. Disponível no acervo digital do Arquivo Nacional.

¹⁰³⁴ “Torquemada” (1971, texto teatral); “O sistema trágico coercitivo de Aristóteles” (1973, teoria teatral); “Hegel e Brecht: personagem-sujeito ou personagem-objeto?” (1973, teoria teatral); “Uma experiência de teatro popular no Peru” (1973, relato de experiência, técnica e teoria teatrais); *Técnicas latino-americanas de teatro popular* (1974, técnica e teoria teatrais); *Exercícios para o ator e o não ator* (1976-7?, exercícios e jogos); *Crônica de nuestra América* (1976, ficção/crônicas); *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire* (1976, romance de espionagem); *Milagre no Brasil* (1976-7?, ficção/romance).

então porque fazia escândalo na imprensa. Criava alguma coisa para fazer que a coisa crescesse.¹⁰³⁵

Tais características pessoais certamente permitiram que revertesse condições de trabalho desfavoráveis no exílio. Após uma tentativa frustrada de fixar-se em Portugal, Boal se mudou para a França. A sua habilidade comunicativa confluía para que conseguisse ter seus livros publicados na França e em vários países da Europa. Com isso, suas ideias ganharam asas e abriram muitas oportunidades de trabalho. De fato, como observou Toledo, o TO havia se transformado. Em 1979, durante uma entrevista, Boal estava explicando as mudanças pelas quais havia passado a sua atividade profissional e disse: “Agora, faço algo bem mais maduro. Sei fazer teatro e sei explicar como se faz (...)”¹⁰³⁶ A mudança para Boal, portanto, foi experimentada como um processo de amadurecimento artístico e não “uma regressão do ponto de vista da luta política e social”¹⁰³⁷, como interpretou Toledo.

Na França, em 1981, Boal presenciou a ascensão política dos socialistas e a implementação do seu programa, período no qual um importante debate tomava o espaço público: as formas e os efeitos da transmissão do conhecimento na escola pública. A polêmica, segundo o filósofo francês Jacques Rancière, opunha “a concepção do sociologismo progressista, que, inspirada por Bourdieu, privilegiava as formas de adaptação do saber às populações desfavorecidas, ao pensamento dito “republicano”, que insistia sobre a difusão indiferenciada do saber como instrumento de igualdade.”¹⁰³⁸ Nesse contexto francês, as ideias de Boal obtiveram grande acolhida, sobretudo no meio intelectual e educacional francês. De alguma forma as suas propostas teatrais repercutiram junto às categorias específicas de trabalhadores franceses, como professores, psicológicos e atores.

No entanto, este trabalho procurou pensar as várias voltas de Augusto Boal ao Brasil, no período entre o fim dos anos 1970 e anos 1980, e excluiu da análise a experiência de Boal no exílio. Isso porque interessava compreender não toda a trajetória do TO, mas as experiências com o TO no Brasil, durante a década de 1980. E, também, problematizar o estranhamento da recepção crítica do TO ocorridas em solo brasileiro, bem como as alegações de que Boal havia abandonado os pressupostos marxistas e as questões coletivas para adequar o TO ao individualismo liberal. Muitos dos que ficaram no Brasil não conseguiram olhar para as particularidades da participação de Boal em outros tempos e espaços. Na Europa, Boal se

¹⁰³⁵ IMPÉRIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império concedido a Margot Milleret (1985), op. cit.

¹⁰³⁶ BOAL, Augusto. Entrevista. NATALI, J. B. Ainda não é hora de voltar. *Folha de S. Paulo*, op. cit.

¹⁰³⁷ TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. Teatro do Oprimido no exílio latino-americano, op. cit., p. 173.

¹⁰³⁸ RANCIÈRE, Jacques. Entrevista. In: VERMEREN, Patrice, CORNU, Laurence e BENVENUTO, Andrea. Atualidade de *O mestre ignorante. Educação & Sociedade*. Campinas, v. 24, n. 82, abr. 2003, p. 186.

deparou com outra realidade. Os agentes sociais e as questões políticas eram outras, portanto, formas estéticas eram produzidas a partir daquelas experiências. As descrições do artista não podem ser congeladas no tempo, ou deslocadas da realidade “descrita”. Nesse sentido, Raymond Willians aponta para as particularidades da atividade criativa do artista:

o impulso do artista, como todo impulso humano de comunicação, é a percepção da importância da sua experiência; mas a atividade do artista é o trabalho real de transmissão. Desse ponto de vista, não pode haver separação entre “conteúdo” e “forma”, pois encontrar a forma é, literalmente, encontrar o conteúdo — este o significado da atividade a que chamamos de “descrever”.¹⁰³⁹

Mas, como delimitar a volta de Boal ao Brasil, as modificações nas formas do teatro político foram abordadas a partir de um contexto específico, o da atuação dos curingas no plano piloto da Fábrica do Teatro Popular (1986/7), no Rio de Janeiro, bem como seu vínculo com um programa de política pública — o PEE e os CIEPs — destinado à ampliação do acesso à educação formal baseada na inclusão dos saberes e expressões culturais populares no currículo escolar. Assim, pôde-se mostrar a participação de artistas — atores amadores e animadores culturais — na oficina de formação de TO, no trabalho teatral em escolas e na fundação do CTO-Rio. A partir desse estudo, confirmou-se que as formulações teóricas do TO sozinhas não permitem explicar as práticas teatrais, sempre mais complexas e irredutíveis às descrições teóricas.

Esse percurso serviu tanto para conhecer como os atores/curingas vivenciaram essas experiências, como também para entender as relações entre o ator e o curinga do Teatro de Arena e o curinga do TO. Sobre isso, o trabalho identificou que durante as experimentações teatrais de Boal nos anos 1970, as funções do ator curinga nos espetáculos do Arena, principalmente a de anunciar o ponto de vista do narrador ao público, foram desaparecendo do teatro boalino. No exílio, diante das condições sociopolíticas que impossibilitaram a formação de grupos teatrais para um trabalho mais estável, Boal passou a realizar atividades teatrais que acabaram por redimensionar não apenas a relação entre palco e plateia, mas sobretudo a posição do diretor no fazer teatral. As novas práticas passaram a exigir do diretor uma atuação mais direta. Agora, ele saía da coxia para participar ativamente do espetáculo. Às claras, dialogava com os espectadores e os incentivavam a interferir no andamento do espetáculo. Então, o diretor orientava a composição de novas cenas aos seus atores a partir das soluções sugeridas pelo público. Parece-me que foi buscando soluções para resolver os ruídos, ou seja,

¹⁰³⁹ WILLIAMS, Raymond apud CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Willians*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 53.

as situações imprevistas na execução da técnica teatral “dramaturgia simultânea”¹⁰⁴⁰, que Boal via surgir novas possibilidades para ampliar a participação do público no acontecimento teatral, onde todos os envolvidos (atores, diretores e espectadores) poderiam atuar em um grande fórum: um teatro feito em praça pública para a discussão coletiva dos seus problemas políticos.¹⁰⁴¹

Boal recuperou a palavra curinga para nomear o mediador do teatro-fórum, ou seja, o responsável por se comunicar e interagir com a plateia. Nesses termos, o curinga do teatro-fórum guarda semelhança com o curinga do Teatro Arena. No entanto, a mediação é apenas um traço residual, uma vez que o curinga passou a exercer funções similares às do diretor, e não às do ator. À medida que as atividades profissionais de Boal se intensificavam com a alta demanda na Europa pelos saberes e métodos teatrais que tinha desenvolvido, um grupo de artistas interessados nos processos de socialização teatral passou a realizar também as tarefas antes feitas somente por Boal, ou seja, a de divulgar e ensinar os métodos teatrais para atores e não atores. Assim, o “multiplicador” do método Boal também passou a ser chamado curinga. Boal criara dessa maneira uma engrenagem para transmitir conhecimentos teatrais — formar artistas que formam artistas — reconfigurando assim muitos aspectos do seu próprio trabalho como professor e formador de atores e autores no Teatro de Arena. Assim, o curinga incorporou uma função pedagógica: ensinar o “método Boal” e socializar os meios de produção teatral.

A despeito das profundas diferenças em relação ao ator curinga do Teatro de Arena, o curinga do Teatro do Oprimido continuou a incorporar à sua forma a quebra da hierarquia nos modos de produção teatral e nas atribuições profissionais. Mas, no processo de conformação de práticas mais igualitárias e do redimensionamento da função do espectador

¹⁰⁴⁰ Dramaturgia simultânea é uma técnica teatral que Boal começou a utilizar durante as oficinas de teatro com grupos sociais – formados por não atores – para estimular a sua participação no fazer teatral e como estratégia pedagógica para transmitir conhecimentos acerca da linguagem teatral, tanto os procedimentos da escrita do texto quando os da criação de soluções estéticas para os problemas que eram teatralizados. Boal refere-se a essa técnica no texto “Uma experiência de teatro popular no Peru”, no qual relata o trabalho desenvolvido com os professores no Peru. In: *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, op. cit., p. 136-183.

¹⁰⁴¹ De acordo informações levantadas por Paulo Vinicius Bio Toledo, a primeira apresentação feita por Boal de teatro-fórum com a participação de um grande número de pessoas não conhecidas aconteceu em Portugal no ano de 1977, no evento Jogos Florais, organizado por um pequeno grupo teatral de esquerda, o Frente dos Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários (FAPIR). “A apresentação sobre reforma agrária, que seria em um teatro fechado, após imposição da massa participante, mudou-se para o lado de fora e aconteceu na rua para quase mil pessoas. Segundo o diretor foi a primeira experiência com a técnica para grandes multidões: ‘nunca tinha feito Teatro-Foro com grandes públicos. Na América Latina eram grupos pequenos, homogêneos, gente que se conhecia (...) que discutia problemas comuns’. (...) Boal descreve que durante o Fórum, quando ‘os espectadores que estavam em desacordo subiam no palco e improvisavam novas ações’, em dado momento ‘só havia espectadores, atuando’. A cena passou a ser toda ocupada pelos trabalhadores que participavam da celebração do 25 de abril.” Cf. TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Teatro do Oprimido no exílio latino-americano*, op. cit., p. 167-168.

no TO, uma nova ênfase surgia: o questionamento da autoridade fixa do diretor. A posição do diretor, agora uma função — difusa e dispersa — passava a ser ocupada pelo curinga. Mas, mesmo o curinga do TO se modificou como o tempo, se compararmos as funções que desempenhou no teatro-fórum, durante o projeto Fábrica de Teatro Popular (1986-87), com as desenvolvidas depois nas práticas do teatro-legislativo.

Como vimos nas descrições dos artistas fundadores do CTO-Rio, o curinga tinha muitas atribuições. Preparava com um grupo social as encenações dos espetáculos — geralmente esquetes sem um desfecho prévio a serem encenadas antes da realização do fórum —, transmitindo conhecimentos sobre as variadas tecnologias teatrais: criação de texto teatral, personagens, cenário, orientação dos ensaios e as marcações, entre outras. Realizava a comunicação com o público, interagindo para explicar as propostas do teatro-fórum, para fazer exercícios e jogos. Após a apresentação da peça, chamada de modelo, os incentivava a intervir nas situações que foram encenadas. O curinga então acolhia as sugestões e, de certa forma, orientava/dirigia a atuação do espectador como ator — o espect-ator — ao interpretar um desfecho alternativo para o conflito entre opressor e oprimido encenado pela peça modelo.

Durante seu mandato como vereador do Rio de Janeiro (1993-96), Boal acrescentou ao método outras estratégias de diálogo com os espectadores. E aproveitou para incluir aqui mais um exemplo das razões práticas definidoras dos caminhos teatrais e da obra teórica boalina: os escritos sobre o teatro-legislativo.¹⁰⁴² Nesse momento, Boal e um grupo de artistas tinham o objetivo de levantar demandas sociais junto às comunidades cariocas para a formulação de leis municipais. Desse modo, o teatro estabelecia um canal de comunicação entre esses grupos — geralmente excluídos das políticas públicas — e a instância legislativa. Assim, essas condições sociais e as intenções políticas e estéticas exigiram novas soluções e formas, sobre as quais Boal registrou sua descrição e reflexão teórica categorizada como teatro-legislativo e abarcada por ele também como mais uma modalidade do Teatro do Oprimido.

Contrariamente ao que Neveux interpretou como processos de retificações da teoria, no caso do teatro-legislativo, a teorização e o registro escrito eram resultados da viva atividade de diversos artistas e grupos sociais, com o objetivo de ampliar as possibilidades de atuação das pessoas marginalizadas no espaço da política institucional, mediadas pelo teatro. Portanto, o procedimento aqui, mais uma vez, não se reduz à inclusão de “dados

¹⁰⁴² A respeito das experiências teatrais desenvolvidas pelo grupo de artistas coordenados por Boal durante o seu mandato como vereador da cidade do Rio de Janeiro (1993-1996), ver: BOAL, Augusto. *Teatro legislativo*, op. cit.

historicizantes” na teoria, mas também o esforço de verter o teatro, uma prática social muito instável à passagem do tempo, em forma escriturária.

Boal foi um divulgador incansável do seu teatro. Escreveu e publicou peças e exercícios teatrais, textos de teoria teatral, crônicas, autobiografia, entrevistas, oficinas, palestras etc. Preocupado em situar o trabalho no seu contexto de produção, Boal articulava as novas formas criadas às suas experiências artísticas do passado. De tal maneira, que adotou um estilo de escrita. As técnicas e formas teatrais produzidas são descritas e, a cada nova experiência, estas são alinhavadas às práticas anteriores, dando uma impressão de uma sequência “natural” de desenvolvimento teatral, cujo sentido vão da origem do sistema curinga às sucessivas invenções, do teatro-imagem, do teatro-invisível, do teatro-fórum e do teatro-legislativo. No entanto para compreender os caminhos da produção escrita de Augusto Boal, poderíamos acrescentar à ideia de “dispositivo”, as suas intenções comunicativas — principalmente a de difundir suas ideias — e, claro, sendo um profissional do teatro, suas estratégias para obter retribuição financeira pelo seu trabalho.

Diferente de Patriota e Neveux, que isolaram a escrita teórica de Boal, defendendo que a sua escrita caracteriza-se pelo esforço de descrever as “etapas de um processo de trabalho em permanente construção”¹⁰⁴³, ainda que nesse caminho Boal tenha selecionado o conteúdo para o qual destinava a produção escrita e, muitas vezes, dado menor destaque às ações dos vários sujeitos envolvidos.

¹⁰⁴³ PEIXOTO, Fernando. Contra o teatro autoritário e manipulador. In: BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 15.

REFERÊNCIAS

Fontes de Pesquisa

a) Entrevistas e depoimentos escritos

ALMEIDA, Abílio Pereira. Entrevista. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, p. 133-135, set. 1980.

ANTUNES FILHO. Entrevista. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, p. 135-147, set. 1980.

AUTRAN, Paulo. Entrevista. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, p. 170-181, set. 1980, p. 178

BOAL, Augusto. Declarações de Augusto Boal ao Jornal da UEE. *Jornal da UEE*, [s.l.], p. 4, 15 set. 1960.

BOAL, Augusto. Entrevista. Boal leva teatro-jornal a B. Aires. *Jornal do Brasil*, São Paulo, 28 dez. 1970.

BOAL, Augusto. Entrevista. GOLDFEDER, Miriam e GOLDFEDER, Sonia. Boal: “o exílio foi um tempo de trabalho”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1979.

BOAL, Augusto. Entrevista. NATALI, J. B. Ainda não é hora de voltar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1979.

BOAL, Augusto. Entrevista. THOMPSON, Cecilia. Um plano em marcha no Teatro de Arena. Recorte de Jornal, s./d. [1958 ?].

BOAL, Augusto. Entrevista. SALEM, Helena. No palco, como na vida. *IstoÉ*, São Paulo, p. 64-66, 11 out. 1978.

BOAL, Augusto. Entrevista. SANT’ANNA, Catarina. Eterno viajante. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 nov. 1985, p. 8 (Folhetim).

BOAL, Augusto. Exilado. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 48, p. 28-33, mar. 2001.

BOAL, Augusto. Interview de Augusto Boal (Rio, août, 1986). In: ROUX, Richard. *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953–1977) – Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991, p. 613-623.

BRITTO, Sérgio. Interview de Sérgio Britto (Rio, août 1986). In: ROUX, Richard. *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953–1977) – Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991. p. 543-556.

CONSORTE, Renato. Entrevista. In: PACE, Eliana. *Renato Consorte: contestador por índole*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

DEL VECCHIO. Depoimento. In: DWEK Tuna. *Denise Del Vecchio: memórias da lua*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

FREIRE, Roberto. Entrevista com Roberto Freire. ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004, 87-93.

GERTEL, Vera. Entrevista com Vera Gertel. In: ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 61-69.

GONÇALVES, Milton. Milton Gonçalves: um depoimento. *Dionysos*. Teatro de Arena. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 24, p. 87-96, out. 1978.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC-SEC-SNT, 1981, p. 61-92.

GUARNIERI, Gianfrancesco. In: *Atrás da máscara I: depoimentos prestados a Simon Khoury*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 13-71.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Depoimento. In: ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri. Um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

HERBERT, John. Depoimento. In: BARBOSA, Neusa. *John Herbert: um gentleman no palco e na vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

HIRSZMAN, Leon. Entrevista. In: JAPIASSU, Moacir. No palco, o papel do exilado político. *IstoÉ*, 09 ago. 1978, p. 39-42.

HIRSZMAN, Leon. Entrevista. In: ALMEIDA, Sérgio Pinto de. Um recado do exílio transmitido com dor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 ago. 1978.

IMPERIO, Flávio. Depoimento de Flávio Império concedido a Margot Milleret (1985). Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/511162/511163>>. Acesso em: 14 mai. 2019. Esse depoimento foi concedido a Professora Margot Milleret, do Dept. of Spanish & Portuguese, Vanderbilt University, Nashvill.

IMPÉRIO, Flávio. Depoimentos – Flávio Império. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 39-140.

JOSÉ, Paulo. Entrevista. In: FREITAS JR., Osmar. Paulo José dá mais um murro, com Boal. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, [1978].

JOSE, Paulo. Entrevista. In: Exílio; um drama de muitos atos. 8 out. 1978. Recorte de jornal. Acervo Augusto Boal. Funarte.

JOSÉ, Paulo. Interview de Paulo José (Rio, août 1983). In: ROUX, Richard. *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953–1977) – Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991. p. 431-458.

JOSÉ, Paulo. Depoimento. In: CARVALHO, Tania. *Paulo José: memórias substantivas*. 2 ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MÁRQUEZ, Rosa Luisa. Depoimento. In: ZAPATA, Miguel Rubio. *Rosa Luisa Márquez, memórias de uma teatrera del Caribe*. Puerto Rico: Ediciones Cuicaloca, 2020, p. 209. Disponível em: <<https://www.teatropublicopr.org/libro-rosaluisamarquez>>. Acesso em: 11 dez. 2020.

MEHLER, Miriam. Entrevista. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, p. 164-165, set. 1980.

MIGLIACCIO, Flávio. Depoimento. *Dionysos*. Teatro de Arena. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 24, p. 64-82, out. 1978.

MILANI, Francisco. Entrevista. In: FREITAS JR., Osmar. Paulo José dá mais um murro, com Boal. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, [1978].

XAVIER, Nelson. XAVIER, Nelson. Interview de Nelson Xavier (Rio, août 1983). In: ROUX, Richard. *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953–1977) – Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991, p. 483-501.

PEIXOTO, Fernando. Interview de Fernando Peixoto (São Paulo, août 1983). In: ROUX, Richard. *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953–1977) – Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991, p. 389-404.

RENATO, José. Interview de José Renato (Rio, août 1986). In: ROUX, Richard. *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953–1977) – Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991, p. 640-641.

RENATO, Jose. Depoimento. In: BASBAUM, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

SFAT, Dina apud GILBERTO, Antonio. *Dina Sfat: retratos de uma guerreira*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

SILVEIRA, Miroel. Entrevista. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, p. 165-167, set. 1980.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Depoimento. *Dionysos*. Teatro de Arena, Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 24, p.79-80, out. 1978.

b) Entrevistas orais

MOREIRA, Valéria de Moraes Vicente. Entrevista com Valéria Moreira. Rio de Janeiro, 29 out. 2016. Entrevista concedida a Sandra Alves Fiuza. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo MP3 (93 min.).

NUNES, Silvia Balestreri. Entrevista com Silvia Balestreri. Uberlândia, 13 nov. 2016. Entrevista concedida a Sandra Alves Fiuza. Rio de Janeiro, 2016. 3 arquivos MP3 (71 min., 40 min. e 23 min.).

SILVA, Noeli Turle da. Entrevista com Licko Turle. Uberlândia, 11 nov. 2016. Entrevista concedida a Sandra Alves Fiuza. Rio de Janeiro, 2016. 1 arquivo MP3 (118 min.).

SOUZA, Claudete Felix de. Entrevista com Claudete Felix. Rio de Janeiro, 11 jul. 2018. Entrevista concedida a Sandra Alves Fiuza. Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo MPEG-4 (99 min.).

VAZ, Luiz Augusto da Rocha. Entrevista com Luiz Vaz. Rio de Janeiro, 9 jul. 2018. Entrevista concedida a Sandra Alves Fiuza. Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo MPEG-4 (141 min.).

c) Entrevistas e depoimentos audiovisuais

BOAL, Augusto. *A aventura do teatro paulista: Teatro de Arena (Parte 1)*. Diretor e entrevistador: Júlio Lerner. São Paulo: RTC – Rádio e Televisão Cultura, 1981. (60 min.). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=srJ-l546U2Q. Acesso em: 05 nov. 2019.

BOAL, Augusto. *A aventura do Teatro Paulista: Teatro de Arena (Parte 2)*. Diretor e entrevistador: Júlio Lerner. São Paulo: RTC – Rádio e Televisão Cultura, 1981. (60min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FHnbOvYfGT0>. Acesso em: 05 nov. 2019.

JOSÉ, Paulo. *Arena conta Arena: 50 anos*. Direção Tatiana Lohman, Sergio Roizemblit e Isabel Teixeira. São Paulo: Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, 2004. 1 CD-Rom (26 min.), son., color. Disponível em: youtube.com/watch?v=lqWwxydp2OI. Acesso em: 30 mai. 2018.

MIGLIACCIO, Flávio. *Flávio Migliaccio: autorretrato*. Rede Rio TV. Youtube. 2019. 33min.56s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d_X3hp5qAps&t=4s. Acesso em 24 jun. 2020.

MIGLIACCIO, Flávio. *Persona em foco*. TV Cultura. Youtube. 12 set. 2018. (33min.56s.). Disponível em: https://tvcultura.com.br/videos/66463_flavio-migliaccio-persona-em-foco-12-09-2018.html Acesso em: 15 jan. 2019.

RENATO, José. *Arena conta Arena: 50 anos*. Direção Tatiana Lohman, Sergio Roizemblit e Isabel Teixeira. São Paulo: Cia Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, 2004. 1 CD-Rom (26 min.), son., color. Disponível em: youtube.com/watch?v=lqWwxydp2OI. Acesso em: 30 mai. 2018.

SERBER, José. *A aventura do teatro paulista: Teatro de Arena (Parte 1)*. Diretor e entrevistador: Júlio Lerner. São Paulo: RTC – Rádio e Televisão Cultura, 1981. (60 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=srJ-l546U2Q>. Acesso em: 05 nov. 2019.

SFAT, Dina. *A aventura do teatro paulista: Teatro de Arena (Parte 2)*. Diretor e entrevistador: Júlio Lerner. São Paulo: RTC – Rádio e Televisão Cultura, 1981. (60min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FHnbOvYfGT0>. Acesso em: 05 nov. 2019.

d) Textos Teatrais de Augusto Boal

BOAL, Augusto. Murro em ponta de faca. In: *Teatro de Augusto Boal 1*. São Paulo: Hucitec, 1986, 189-261.

BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1960.

BOAL, Augusto. *Teatro-Jornal – 1ª Edição*. São Paulo, 1970. Texto teatral e cópias de matérias de jornal utilizadas na montagem do espetáculo. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/roteiro-de-teatro-jornal?pag=2>>. Acesso em: 01 set. 2020.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena conta Zumbi. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 378, p. 31-59, nov.-dez. 1970.

e) Outros textos teatrais e programas de espetáculos

ALMEIDA, Abílio Pereira de. *O teatro de Abílio Pereira de Almeida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ASSIS, Francisco de. Como-é-que-faz pra-que fique. In: *Programa do espetáculo O testamento do cangaceiro*. 1961. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

ASSIS, Chico de. *O teatro de cordel de Chico de Assis*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BOAL, Augusto. Gente como a gente. In: *Programa do espetáculo Gente como a Gente*. 1959. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Vivemos em um tempo de guerra. In: *Programa do espetáculo Arena conta Zumbi*. 1965. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Fábrica de Teatro Popular. Família [Texto teatral]. In: *Fábrica de Teatro Popular*, Rio de Janeiro, v. 1, 1987, p. 10-15.

FREIRE, Roberto. Quarto de empregada. In: *3/4*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

IMPÉRIO, Flávio. Uma boa experiência. In: *Programa do espetáculo O melhor juiz, o rei*. 1963. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

MIGLIACCIO, Flávio. In: *Programa do espetáculo Chapetuba Futebol Clube*. 1959. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Programa do espetáculo *Revolução na América do Sul*. 1960. Disponível em: <<http://www.todoteatrocarrioca.com.br/espetaculo/4716/revolucao-na-america-do-sul>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

f) Correspondências

Boal a Denise Del Vecchio. *Carta*. Paris, 6 dez. 1978. In: DWEK, Tuna. *Denise Del Vecchio: memórias da lua*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 75.

Fernando Peixoto a Boal. *Carta*. São Paulo, 4 mar. 1978. Disponível em: <<https://correioims.com.br/carta/a-barra-pesa/>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

g) Periódicos (jornais e revistas)

ALMEIDA, Sérgio Pinto de. Um recado do exílio transmitido com dor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 ago. 1978.

Augusto Boal, uma visita no fim do mês. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1979.

BERTOLUCCI, Rodrigo. Último centro cultural da Ilha do Governador fechará as portas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 maio 2013.

Boal leva teatro-jornal a B. Aires. *Jornal do Brasil*, São Paulo, 28 dez. 1970.

BOAL, Augusto. “Revolução na América do Sul” provoca revolução interna no Teatro de Arena. [s./l.; s./d]. [1960-1?]

BOAL, Augusto. Vida e morte: Qual? *Fábrica de Teatro Popular*, Rio de Janeiro, v. 1, 1987.

BORBA FILHO, Hermilo. Ratos e Homens, no Teatro de Arena. Recorte de Jornal, s./d.

CABALLERO, Mara. O teatro do oprimido chega do exílio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 27 nov. 1979.

Exílio; um drama de muitos atos. 8 out. 1978. Recorte de jornal. Acervo Augusto Boal. Funarte.

FERNANDES, Cleber Ribeiro. Um parêntese: “Revolução na América do Sul”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 maio 1960. (Suplemento Dominical).

FRANCIS, Paulo. “Revolução” estoura no Arena. *Última Hora*. Rio de Janeiro. [1960].

FREITAS JR., Osmar. Paulo José dá mais um murro, com Boal. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, [1978].

GIOVANNINI, Luis. A maioria gostou de 1956 mas... espera mais de 1957. *Última Hora*, São Paulo, 8 jan. 1957, p. 4, (3º Caderno).

GOLDFEDER, Miriam e GOLDFEDER, Sonia. Boal: “o exílio foi um tempo de trabalho”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1979.

HELIODORA, Bárbara. O futebol como tema dramático. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1960.

JAPIASSU, Moacir. No palco, o papel do exilado político. *IstoÉ*, 9 ago. 1978, p. 39-42.

JAJA, Van. “Revolução na América do Sul”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 maio 1960.

MICHALSKI, Yan. “Murro em ponta de faca”: Boal, tão longe e tão presente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 out. 1978.

MICHALSKI, Yan. Augusto Boal no Encontro das Américas, educador ou homem de teatro? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 1979. Caderno B, p. 2.

MICHALSKI, Yan. “É proibida a entrada de espectadores!”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1980.

MAGALDI, Sábado. Boal vem mostrar o teatro que ele ensina na Sorbonne. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1979.

MIRANDA, Nicanor. Marido magro, mulher chata. Recorte de Jornal, s./d. [1957 ?]

MOREIRA, Valéria. O CIEP era o Catete. Projeto piloto da Fábrica de Teatro Popular. *Fábrica de Teatro Popular*, Rio de Janeiro, n. 1, 1987, p. 5.

NATALI, J. B. Ainda não é hora de voltar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1979.

NATALI, J. B. Boal volta do exílio, mas só fica 15 dias. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 nov. 1979.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Antes do Brasil, a conquista da Europa. Teatro do Oprimido. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1979. Caderno B.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. Augusto Boal, de volta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1979.

O drama do exílio na peça de Augusto Boal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1978.

PT faz “governo paralelo” sem ministro militar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 jul. 1990, Política, p. A-6.

PUCCI, Claudio. A primeira noite de Boal em São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 nov. 1979.

REALI JR. Boal no exílio, um *Murro em ponta de faca*, como abertura do caminho de volta. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 out. 1978.

SÁ, Nelson de; CARVALHO, Sérgio de. O teatro globalizado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 set. 1998.

SANT’ANNA, Catarina. Eterno viajante. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 nov. 1985, p. 8 (Folhetim).

Um discípulo de Stanislavski. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 set. 1998.

h) Livros, teses, dissertações e artigos

ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

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

BETTI, Maria Silvia. O impulso e o salto: Boal em Nova Iorque (1953-1955). *Sala Preta*, v. 15, n. 1, p. 156-179, 2 jul. 2015. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i1p156-179>

BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. In: BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 11-21.

BOAL, Augusto. A necessidade do coringa. In: BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 23-28.

BOAL, Augusto. As estruturas do coringa. In: BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 37-43.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, Augusto. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BOAL, Augusto. *Augusto Boal*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986. (Coleção Palestras, 1).

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

BOAL, Augusto. *Milagre no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

BOAL, Augusto. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 249-257.

BOAL, Augusto. Uma experiência de teatro popular no Peru. In: *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 136-183.

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BOAL, Augusto. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. *Arte em Revista*, n. 6 (Teatro), São Paulo: Kairós, p. 8-10, 1981.

BOAL, Augusto. Trajetória de uma dramaturgia. In: *Teatro de Augusto Boal I*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 9-16.

BOAL, Augusto. *Governo Paralelo Popular*. Manifesto. Rio de Janeiro, 19 dez. 1989. (Texto datilografado).

BOAL, Augusto. *Teatro legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectivas, 1988.

FIUZA, Sandra Alves. *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971), de Augusto Boal*. 2005. 152 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2005.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em Revista*, n. 6 (Teatro), São Paulo: Kairós, p. 6-7, 1981.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Um grito de socorro, de amor e de alerta. In: BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal I*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 191-193.

GUZIK, Alberto. Guarnieri ator: memórias fora de ordem. In: ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*. Um grito solto no ar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 196-206.

IMPÉRIO, Flávio. O “Arena”. Descrição das reformas do palco. Exposição Rever Espaços, 1983. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

JULIÃO, Francisco. Os meios de difusão das Ligas. In: *Que são as Ligas Camponesas?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p. 33-43. (Cadernos do Povo Brasileiro).

LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (orgs.). *Augusto Boal: arte, pedagogia e política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de jornal no teatro*. São Paulo: Expressão Popular, 2014.

LIMA, Mariângela Alves de. Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999, 17-38.

LIMA, Mariângela Alves de. História das ideias. *Dionysos*. Teatro de Arena. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 24, p. 31-63, out. 1978.

MAGALDI, Sábato. O aniversário da mãe. In: STEEN, Edla van (org.). *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, p. 707-709.

MARKUN, Paulo (org.) *Vlado*. Retrato da morte de um home e de uma época. São Paulo Brasiliense, 1985.

MOSTAÇO, Edelcio. Opressão: o mito oculto do teatro do oprimido. In: *O espetáculo autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta, 1983, p. 67-75.

MURRER, André Dutra. *A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o grupo Arena da cidade de São Paulo: conflitos e contradições*. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2017.

NEVEUX, Olivier. Dificuldades de emancipação. Observações sobre a teoria do “Teatro do Oprimido”. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 24, p. 129-130, jan./abr. 2018. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.75933>

NEVEUX, Olivier. 68 + 78 = 2020? O que resta de político no “teatro político”? *Sala Preta*, v. 1, n. 1, p. 45-54, 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i1p45-54>

NUNES, Silvia Balestreri. Augusto Boal: uma homenagem. *Revista Cena*, Porto Alegre, v. 7, p. 56-65, 2009. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11960>

NUNES, Silvia Balestreri. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. 2004. 166 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?* 1991. 110 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Departamento de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. *A ditadura militar (1964–1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros: em cena “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As confrarias” (1969)*. 2003. 231 f. Dissertação (Mestrado em História). INHIS / PGHIS, UFU, Uberlândia, 2003.

PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara T.; PATRIOTA, Rosangela (orgs.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Edufu, 2001, p. 171-210.

PEIXOTO, Fernando. Contra o teatro autoritário e manipulador. In: BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 15-18.

RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 1999.

RAZUK, José Eduardo Paraíso. *Muito além do Teatro do Oprimido: um panorama da obra dramaturgical de Augusto Boal*. 2019. 283 f. Relatório (Pós-doutorado) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. *Arte em Revista*, n. 1, São Paulo: Kairós, p. 43-56, jan./mar. 1979.

SANTOS, Bárbara. Um outro mundo é possível. *Metaxis – A revista do Teatro do Oprimido*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 6-10, dez. 2001.

SANTOS, Desirree dos. *Novos horizontes: as criações teatrais de Augusto Boal nos anos de exílio*. 2014. 158 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SOUZA, Claudete Felix de. *Teatro do Oprimido e grupo Marias do Brasil. Arte e lei na transformação social*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, Noeli Turle da. *A poesia da negritude na poética do teatro do oprimido - um estudo de caso*. 2004. 89 f. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. Teatro do Oprimido no exílio latino-americano. In: *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal*. 2018. 191 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 156-178.

TURLE, Noeli. Família. [Apresentação da peça]. *Fábrica de Teatro Popular*, Rio de Janeiro, v. 1, 1987.

TURLE, Licko. O Centro de Teatro do Oprimido no Brasil: primeiros passos. In: LIGIÉRO, Zeca; TURLE, Licko; ANDRADE, Clara de (orgs.). *Augusto Boal: arte, pedagogia e política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013. p. 69-93.

VAZ, Luiz Augusto da Rocha. *Zona Oeste do Rio*. Ocasos e alvoreceres. Um estudo sobre Cultura, Memória e Cidade. 2019. 194 f. Dissertação (Mestrado em memória e acervos) – Programa de pós-graduação em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2019.

VAZ, Luiz. Somos 31 milhões, e agora? 1990. 1 cartaz, papel, p&b. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/somos-trinta-e-um-milhoes-e-agora>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 90-97.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Limites de *Chapetuba*, atividades do Arena. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 36-44.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Quatro instantes do teatro no Brasil. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 45-52.

Bibliografia

ALMEIDA, Doris Bittencourt; LIMA, Valeska Alessandra de; SILVA, Thaise Mazzei da. A constituição da faculdade de educação / UFRGS em tempos de ditadura militar (1970-1985). *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n. 10, p. 317-346, jul./dez. 2013. <https://doi.org/10.5965/2175180305102013317>

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 319-409.

ALMEIDA, Mauro W. B. de. Leituras do cordel. *Arte em Revista*, n. 3 (Questão popular), São Paulo: Kairós, p. 35-38, 1980.

Arraiá Cultural 2010. Grupo de Arte e Teatro da Ilha do Governador. 2010. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/nortontavares/festa-junina-gatig>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. *Tempo Social*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 135-158, jun. 2005. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702005000100006>

BAHIA, Joana. O "espírito do comentário" - a ideia de educação e de cultura como demarcadores étnicos. *Educação*, Santa Maria, v. 34, n. 1, p. 129-146, jan./abr. 2009.

BARCELLOS, Jaime. *Elenco brasileiro*. Disponível em: <<http://www.elencobrasileiro.com/2016/09/jaime-barcelos.html>>. Acesso em: 25 set. 2020.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOMENY, Helena. A escola no Brasil de Darcy Ribeiro. *Em Aberto*. Educação integral e tempo integral. Brasília: INEP/MEC. v. 22, n. 80, p. 109-120, abr. 2009.

BOMENY, Helena. Salvar pela escola. Programa especial de educação. *Sociologia, problemas e práticas*, n. 55, p. 41-67, 2007.

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRECHT, Bertolt. A nova técnica da arte de representar. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 79-85.

BULCÃO, Heloisa Lyra. Luiz Carlos Mendes Ripper para além da cenografia: a educação para e por meio das artes. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 2-34, ago./dez. 2012.

BURKE, Peter. Unidade e variedade na história cultural. In: *Varietades de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-55.

CAPELATO, Maria Helena R. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

CARNEIRO, Ana. Resgatando nossa memória: grupo de teatro Tá Na Rua. *Ouvirouver*, Uberlândia: Instituto de Artes, v. 1, n. 1, p.137-138, 21 jun. 2005.

CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

CASA do Povo. Instituto Cultural Israelita Brasileiro. <Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/instituto-cultural-israelita-brasileiro-casa-do-povo/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa e RAMOS, Jovelino (coord.). *Memórias do exílio, Brasil 1964-19???* v. 1. São Paulo: Livramento, 1978.

CAVALIERE, Ana Maria; COELHO, Lígia Martha. Para onde caminham os Cieps? *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 119, p. 147-174, jul. 2003. <https://doi.org/10.1590/S0100-15742003000200008>

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da História*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 65-119.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAGAS, Marcos Antonio Macedo das. *Animação cultural: uma inovação na escola pública fluminense dos anos 1980*. 2012. 185 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CHARTIER, Roger. Do palco à página: Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CLARO, Mauro. *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária* – São Paulo, 1963-1967. 2012. 197 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CORDEIRO, Janaína Martins. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

COSTA, Albertina de O. (Ed.). *Memórias de mulheres do exílio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

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

COSTA, Iná Camargo. Stanislavski na cena americana. *Estudos Avançados*, v. 16, n. 46, p. 105-112, 2002. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142002000300008>

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico no Brasil. In: *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, Nankin Editorial, 2012, p. 111-136.

CUNHA, Newton. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2003.

D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso; SOARES, Gláucio Ary Dillon. *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro. FGV-CPDOC. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

DOSSE, Joana. A “senhora corpulenta” e a origem do teatro fórum. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8F4aSWRUqek>>. Acesso em: 02 jun. 2019

Elbe de Holanda. Disponível em: <<http://todoteatrocarrioca.com.br/pessoa/16312/elbe-de-holanda>> Acesso em 20 ago. 2017.

Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. São Paulo: Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, p. 82 a 94, jul.-dez. 2007. (Revista on-line).

FARIA, João Roberto. Artur Azevedo e a Revista do Ano. In: *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 67-69.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Portugal: Presença, 1989.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, jul. 2004. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100003>

FONTOURA, Camila Bravo. *O Curso de Comando e Estado-Maior do Exército: Conteúdos e mudanças após a criação do Ministério da Defesa do Brasil*. 2015. 255 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

FRAGO, Antonio Viñao. Do espaço escolar e da escola como lugar: propostas e questões. In: FRAGO, Antonio Viñao; ESCOLANO, Augustín. *Currículo, espaço e subjetividade: a arquitetura como programa*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 62-139.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. “*Com os séculos nos olhos*”: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. 374 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

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

GAY, Peter. *O estilo na história*. Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GINZBURG, Carlo. Entrevista. In: PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *As muitas faces da história*. Nove entrevistas. São Paulo Editora Unesp, 2000. p. 269-306.

GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*. São Paulo: Terceiro Nome; Loqui; Albatroz, 2007.

GOMES, Dias. Realismo ou esteticismo, um falso dilema. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5-6, ano 1, p. 221-230, mar. 1966.

GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário*. 1977. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). IFCH/Unicamp, Campinas, 1977.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. A literatura de cordel na sala de aula. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 116-126.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de Lima (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006.

HAUER, Licia Maciel. O Colégio Pedro II durante a ditadura militar: o silêncio como estratégia de subordinação. *Revista Contemporânea de Educação*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 260-282, 2008.

HECKER, Heloísa Hirai. Alfredo Mesquita: Teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960. 2009. 100 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009.

História. Pregones – Teatro Itinerante Porto-riquenho. Disponível em: <<https://pregonesprtt.org/about/#!/mission-history>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

IMPÉRIO, Flávio. Cenografia. *Acrópole*, São Paulo, ano 27, n. 319, p. 43-44, jul. 1965.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 525-541.

LEITE, M. L. M. 50 anos do Grupo Universitário de Teatro. *Revista USP*, São Paulo, n. 18, p. 170-175, 1993. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i18p170-175>

LIMA, Mariângela Alves. Teatro brasileiro moderno – uma reflexão. *Dionysos*. Teatro Brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 25, p. 21-29, set. 1980.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/1980, p. 43-74.

LOPES, Caroline Cantanhede. *O consultório sentimental de madame Danjou – experiências femininas nas ondas do rádio*. 2011. 161 f. Dissertação (Mestrado em História, políticas e bens culturais). Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, CEPDOC-FGV, 2011.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac, 2000.

MARCUSSO, Marcus Fernandes. *Educação militar brasileira: os regulamentos de ensino da Escola De Estado-Maior Do Exército (1905-1937)*. 2017. 365 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. UFSCar, 2017.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (org.). *Repensando a história*. São Paulo/ANPUH: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

MARVIN, Carlson. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002.

MEDEIROS, Rogério Bitarelli. O estilo épico de Brecht no cinema de Glauber Rocha. In: WOLFGANG, Bader (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 128-137.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.

MONTEIRO, Ana Maria. Ciep – escola de formação de professores. *Em Aberto*. Educação integral e tempo integral. Brasília: INEP/MEC. v. 22, n. 80, p. 35-49, abr. 2009.

MONTENEGRO, Antônio Torres. As Ligas Camponesas às vésperas do golpe de 1964. *Projeto História*, São Paulo, n. 29, tomo 2, p. 391-416, dez. 2004.

NAIR, Sami. A esquerda e o poder: a experiência francesa (1981-1997), *Perspectivas*, São Paulo, v. 22, p. 233-240, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NIEMEYER, Oscar. Centro Integrado de Educação Pública – CIEP. s.d. Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro192>>. Acesso em: 13 set. 2019.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Engajamento às avessas: teatro e representações do mundo do trabalho no “Estado Novo”. *ArtCultura*, Uberlândia, MG, v. 11, n. 19, p. 109-117, jul.-dez. 2009.

PARANHOS, Kátia. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 26, n. 2, p. 187-205, ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.26.2.187-205>

PASQUINO, Gianfranco. Revolução. In: BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Vol. 1, 11. ed. Brasília, Ed. UnB, 1998.

PATRIOTA, Rosângela. O teatro como objeto da pesquisa histórica. In: *Anais do XVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, Rio de Janeiro, 1991, p. 229-234.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo*. São Paulo, Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosângela. ‘Revolução na América do Sul’ de Augusto Boal – A narrativa épica no Teatro de Arena de São Paulo. *ArtCultura*, Uberlândia, MG, v. 1, n. 2, p. 86-100, dez. 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDROSO, Raquel Tursi. *Teatro do oprimido: em busca de uma prática dialógica*. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação: Psicologia da Educação). PEPGE, PUC/SP, São Paulo, 2006.

PENTEADO, Nicole Roberta de Mello. Cecília Fernandes Conde: uma biografia profissional em construção. In: Fórum de práticas de ensino de música – FOPEM 2018, Maringá. *Anais...*,

Maringá, 2018. Disponível em: <<https://npd.uem.br/eventos/ev/FOPEM>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

PETERS, Edward. *Tortura: uma visão sistemática do fenômeno da tortura em diferentes sociedades e momentos da história*. São Paulo: Ática, 1989.

PIACENTINI, Ney Luiz. *Eugênio Kusnet: do ator ao professor*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 2011.

PONTES, Heloisa. Cidades e intelectuais: os “nova-iorquinos” da *Partisan Review* e os “paulistas” de *Clima* entre 1930 e 1950. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 53, p. 33-52, out. 2003. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092003000300003>

PONTES, Heloisa. Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Morineau. *Pro-Posições*, Campinas, v. 17, n. 3, p. 95-114. set./dez. 2006.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 103-130.

PORTELLI, Alessandro. História oral: uma relação dialógica. In: *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 9-25.

PORTELLI, Alessandro. Sobre os usos da memória: memória-monumento, memória involuntária, memória perturbadora. In: *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 45-56.

PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. O Clima de uma época... *Teoria e debate*, n. 39, 1998. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/1998/10/01/o-clima-de-uma-epoca>>. Acesso em: 05 set. 2020.

PRADO, Décio de Almeida Prado. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 81-101.

PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 163-198.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RABETTI, Maria de Lourdes. Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno. *Revista do Lume*, Campinas, v. 2, p. 31-55, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. Entrevista. In: VERMEREN, Patrice, CORNU, Laurence e BENVENUTO, Andrea. Atualidade de *O mestre ignorante*. *Educação & Sociedade*. Campinas, vol. 24, n. 82, p. 185-202, abril 2003. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302003000100009>

- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RAULINO, Berenice. A contribuição de Ruggero Jacobbi para o teatro brasileiro. *Ouvirouver*, Uberlândia, Instituto de Artes, v. 1, n. 1, p. 67-85, jun. 2007.
- REICHHARDT, David Creimer. *A multidão silenciosa: Vladimir Herzog, assassinado* (São Paulo, 1975): etnografia de um evento. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), IFCH, Universidade Federal de Campinas, 2015,
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Tipo. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REIS, Leticia Isnard Graell. *Usina de Prata da Casa: um estudo sobre o uso do teatro em projetos sociais*. 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). IFCS/PPGSA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.
- RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*. Rio de Janeiro: Bloch, 1986.
- RICOEUR, Paul. A história: remédio ou veneno? In: *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017, p. 151-154.
- RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 9-49.
- SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. 2011. 776 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32002>>. Acesso em: 20 out. 2019.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SCHMIDT, Benito Bisso. Em busca de “solidariedade ativa”. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 45, fascículo 2, p. 86-101, jul./dez. 2009.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964–1969. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 7-58.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1988.
- SILVA, Cristina Rodrigues da. *O exército como família: etnografia sobre as vilas militares na fronteira*. São Carlos: UFSCar, 2016. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) –

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/8090>. Acesso em: 27 nov. 2019.

SILVA, Mateus Bertone da. Fogo saneador, metáfora do recomeço – a arquitetura cênica de ‘A ópera de três tostões’ e as interlocuções com a ação cultural de Lina Bo Bardi em Salvador nos anos 60. *Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural – Escritas da História: ver – sentir – narrar*. Teresina-PI: Universidade Federal do Piauí, 2012. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Mateus%20Bertone%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2019.

SILVA, Roberta Paula Gomes. *Da encenação à publicação: o processo criativo de Bumba, meu queixada* do grupo Teatro União e Olho Vivo. 2010. 181 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2010.

TAVORA, Maria Luisa Luz. Artesanato ou meio de expressão? Núcleos de ensino da gravura - São Paulo, 1950/60. In: *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2018, p. 977-988. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_TAVORA_Maria_Luisa_Luz.pdf. Acesso em: 10 jan. 2020.

TELLES, Narciso. Um teatro para o povo: a trajetória do teatro de cultura popular de Pernambuco. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 29-33, 1999.

VARGAS, Maria Thereza. O registro dos fatos. *Dionysos*. Teatro de Arena. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, n. 24, p. 7-29, out. 1978.

VARGAS, Maria Thereza (coord.). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980, p. 13. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/teatro.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

VENEZIANO, Neyde. Compadre/comadre. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de Lima (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006, p. 89-90.

VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil-Versão Brasileira (1962)*. 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

VIEIRA, Thaís Leão. *Allegro Ma Non Troppo: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. 2011. 233 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

VIÑAR, Marcelo. A experiência do exílio: do traumatismo ao inesperado. In: VIÑAR, Maren. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992, p. 109-118.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, São Paulo, n. 66, p. 209-224, 2005. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i66p209-224>

WILLIAMS, Raymond. O círculo de Boomsbury. In: *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 201-230.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. Os usos da teoria da cultura. *Margem esquerda – ensaios marxistas*, n. 9, São Paulo: Boitempo Editorial, p. 179-196, jun. 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WOLFGANG, Bader (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.