

SANDRA ALVES FIUZA

**Práticas de tortura narradas em
Torquemada (1971), de Augusto Boal**

Universidade Federal de Uberlândia

Uberlândia–MG 2005

SANDRA ALVES FIUZA

**Práticas de tortura narradas em
Torquemada (1971), de Augusto Boal**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos

Universidade Federal de Uberlândia
Uberlândia 2005

SANDRA ALVES FIUZA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos (orientadora)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Prof. Dr. Maurício Broinizi Pereira

DEDICATÓRIA

Para
Eduardo e
nosso bebê que vai chegar ...
e
Guilherme

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer o apoio essencial de algumas pessoas, que muito contribuíram para a concretização deste trabalho.

À minha orientadora profa. dra. Rosangela Patriota Ramos, por sua orientação, suporte teórico-metodológico em todo o trabalho, bem como por seu apoio e compreensão.

Ao prof. dr. Alcides Freire Ramos, pela leitura atenciosa e contribuições sugeridas no exame de qualificação.

Ao prof. dr. Maurício Broinizi Pereira, por ter aceito o convite para participar da banca de defesa.

À profa. dra. Vera Lucia Puga, pela participação na banca examinadora de qualificação, bem como pelo empréstimo de material.

À profa. dra. Jacy Alves de Seixas, pela generosidade com que dividiu a sua sabedoria durante o curso de historiografia.

Aos professores do curso de Artes Cênicas da UFU, dr. Luís Humberto Martins Arantes, dra. Irley Machado e Yaska Antunes, pelo suporte teórico na área teatral.

Aos amigos e companheiros do curso de mestrado, Eliene, Miguel e Thaís, pela convivência intelectual e afetiva.

À “equipe de salvamento”, pelo auxílio decisivo prestado na finalização desta dissertação: Luciano, pelas leituras, indicações e sugestões precisas do trabalho; André, pelo apoio emocional e pela tradução, Edinan e Anna Eugênia, pela revisão do texto.

Ao Eduardo, pelas leituras, disponibilidade, tolerância e carinho.

Aos meus pais, Inês e Orlando, por serem co-responsáveis das minhas conquistas.

Aos meus irmãos, Neide, Udson e Claudia, pela alegria com que sempre partilhamos as nossas vidas.

À Isabela, por seu otimismo e desprendimento, sempre tão motivadores.

À Júlia, pela sua espontaneidade.

Ao Guilherme, pela sua posição contestadora diante do mundo.

E à Valentina, que chegou com a primavera.

SUMÁRIO

Introdução	1
CAPÍTULO 1. Teatro de Arena e participação de Augusto Boal	12
O TEATRO POPULAR E O PÚBLICO POPULAR NO ARENA	13
Significados do teatro popular professados por participantes do Arena	16
A interpretação dos críticos	25
STANISLAVSKI E BRECHT: FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE BOAL	35
CAPÍTULO 2. O Sistema Curinga	46
O SISTEMA CURINGA APRESENTADO POR AUGUSTO BOAL	46
Reflexões teóricas sobre a encenação de <i>Arena conta Zumbi</i> (1965)	53
A teoria do curinga	56
Sobre o espetáculo <i>Arena conta Tiradentes</i> (1967)	60
COMENTADORES DO SISTEMA CURINGA	65
SISTEMA CURINGA NA TEORIA E NA PRÁTICA: APROPRIAÇÕES E TENSÕES	74
CAPÍTULO 3. As práticas de violência política narradas em <i>Torquemada</i> (1971)	84
AS EDIÇÕES DE <i>TORQUEMADA</i>: OMISSÕES E ACRÉSCIMOS	86
INTERPRETAÇÕES DO TEXTO TEATRAL <i>TORQUEMADA</i>	95
O ASSUNTO E O ENREDO	99
A CONSTRUÇÃO FORMAL	107
A EXPERIÊNCIA TRÁGICA DA TORTURA E O FRACASSO REVOLUCIONÁRIO	112
O inquisidor Torquemada, os Nobres e Paulo, um nobre liberal: representações do Estado militar e da burguesia	119
Presos políticos e a esquerda armada	124
A MOÇA PRESA, CRISTINA JACARÉ O PRESO DA MALA	127
CONCLUSÃO	130
Referências	132

RESUMO

Este estudo teve como finalidade compreender e historicizar o texto teatral *Torquemada* (1971), tanto por meio da investigação das representações construídas sobre a tortura no período da ditadura militar no Brasil pelo dramaturgo Augusto Boal quanto através das relações entre a forma dramática em que a peça está assentada — o sistema curinga — e a experiência social.

Verificamos que na elaboração da ação das personagens havia a intenção do autor em provocar um certo efeito no leitor/espectador, sempre oscilante e não excludente: ora com recursos para suscitar a identificação com as vítimas de tortura, ora promovendo a devida distância crítica para incitar o repúdio à violência mostrada em quase todas as cenas.

Entretanto, para compreender a organização da narrativa com maneiras variáveis de “implicar” o leitor/espectador em relação à cena (identificação ou distância) exigiu-nos antes uma reflexão sobre o processo criativo do dramaturgo que buscasse referências e o repertório a que ele recorria. Problematicamos questões relativas ao público do Teatro de Arena — embasadas nos depoimentos de participantes do grupo e nas interpretações de críticos e de estudos acadêmicos posteriores — e as referências stanislaviskianas e brechtianas na atividade artística de Boal. Em seguida, nossa discussão convergiu para a elaboração e reprodução de dada linguagem teatral — o sistema curinga — verificada nos textos teóricos escritos por Augusto Boal, e nas interpretações elaboradas por críticos e por acadêmicos.

Por fim, procuramos interpretar o texto dramático *Torquemada*, cientes de que a forma não existe em si, e que a estrutura do sistema curinga faz sentido apenas quando associada a um conteúdo transmitido.

ABSTRACT

The purpose of this study was understanding and historicizing the theatrical text *Torquemada* (1971), by the way of the investigation of representations built about torture during the Brazilian dictatorship's period by the dramatist Augusto Boal and also through the connections of the dramatic form on which the play is settled — the “curinga” system — with the social experience.

We found out that in the preparation of characters' acting there was an intention of the author to provoke a determinate effect in the reader/spectator, that's ever oscillating and non-excluding: sometimes using resources to suscitate the identification with the victims of torture, sometimes promoting the right critical distance to stir up repugnance against the violence shown in almost all the scenes.

However, for the understanding of the narrative's organization with variable ways of “implication” of the reader/spectator in regard to the scene (identification or distance) was needful to reflect, previously, about the dramatist's creative process, searching the references and the repertory utilized by him. We detached the questions relative to the Teatro de Arena's public, on which we took as reference the testimonies of the group's members and also the interpretations of critics and academics studies after accomplished, as well as the Stanislavskian and Brechtian references on the Boal's artistical activity. After that, we'd focus the discussion about the elaboration and reproduction of a specific theatrical language — the “curinga” system — by means of the theoretical texts written by Augusto Boal and the interpretations elaborated by critics and academicians.

At last, we sought to interpret the dramatic text *Torquemada*, taking into consideration that form doesn't exist in itself, but that the “curinga” system's structure just make sense when it's associated with a transmitted content.

Lembra?

O sujeito que foi torturado e que não escondia
O que não foi e dizia que tinha sido
O que tinha sido e que negava
O que foi e que escondia

Francisco Alvim, Elefante.

Este estudo teve como finalidade compreender e historicizar o texto teatral *Torquemada*: tanto por meio da investigação das representações construídas sobre a tortura no período da ditadura militar no Brasil pelo dramaturgo Augusto Boal quanto pelas relações entre a forma dramática em que a peça está assentada — o sistema curinga¹ — e a experiência social. O propósito principal da pesquisa foi apreender as opções políticas e estéticas desse dramaturgo e os compromissos que ele estabeleceu com seu presente ao participar, no campo artístico, da denúncia do uso da tortura como instrumento político na radicalização do autoritarismo.

Escrita em 1971, *Torquemada* narra a fábula de Tomás de Torquemada, o religioso inquisidor espanhol do século XV, e seus instrumentos para controlar a subversão política. Numa alusão direta ao ataque do governo militar às organizações políticas de esquerda empenhadas na luta armada, Augusto Boal apresenta, nessa narrativa dramática, algumas das implicações de uma herança inquisitorial — os métodos de interrogatório e tortura usados pela Inquisição no século XV —, com os procedimentos usados pelos torturadores e assassinos brasileiros dos anos de 1970. Nomeado inquisidor-mor pelo Rei, Torquemada é incumbido de acalmar e pacificar o povo. A partir daí, a ação repressiva desencadeia uma rápida queda de militantes revolucionários — os presos políticos —, assim como a detenção de suspeitos de subversão. Pela narrativa, Boal procura inscrever os procedimentos brutais de repressão empregados pelo governo no combate a essas organizações revolucionárias, alvo de verdadeiras operações de caça e extermínio que incluem prisão, tortura e assassinato.

A opção por estudar a construção narrativa do texto dramático (os temas que se depreendem do texto, as personagens, o enredo etc., os quais facultam a percepção da inter-relação arte–sociedade) vincula-se diretamente à inviabilidade de se conseguirem documentos e vestígios mais substanciais sobre a encenação. Encontramos algumas

¹ Adotaremos a grafia *curinga*, porém respeitaremos as citações de documentos quando estes apresentarem grafado *coringa*. Segundo o dicionário *Aurélio*, “curinga” — originária do quimbundo, língua dos quimbundos, indígenas bantos de Angola — significa *carta de baralho, que, em certos jogos, muda de valor segundo a combinação que o parceiro tem em mão*. Pode também, em sentido figurado, ser *pessoa esperta, sem escrúpulos, que tira partido de qualquer situação, ou ainda jogador que joga em muitas posições e por isso pode substituir qualquer companheiro*. No teatro, *curinga* denomina o ator que interpreta vários papéis numa mesma peça. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 512.

referências feitas pelo próprio dramaturgo que informam sobre a representação de *Torquemada* realizada pelos alunos da New York University, em 1971:

*Dirigi, na NYU, “Torquemada” — espiões na platéia; [...]
Os alunos não conseguiam imaginar a angústia prisioneira. Obtive autorização da Universidade para que passassem 24 horas dentro do cenário: quatorze atores e eu, comendo, limpando a cela, conversando, tocando violão. Só podiam dialogar como personagens. Temas da peça, não da Universidade.
O dia inteiro, personagens no cenário — maravilhoso. Aconselho!²*

Também localizamos como apêndice do livro *Técnicas latino-americanas do teatro popular*, de Augusto Boal, o texto “Para Boal é preciso eliminar as fronteiras entre atores e público”, escrito por Robert Jacoby e publicado em 11/10/1972, no jornal *La Opinión*, de Buenos Aires. Em parte do texto se lê:

*Amanhã se representará na Sala Planeta a obra Torquemada, de Augusto Boal, estreada em junho no Teatro do Centro. Esta primeira função especial, gratuita, será oferecida pelo grupo de Boal com o fim de debater com grupos teatrais juvenis as possibilidades de uma nova dramaturgia latino-americana.
Torquemada se apresentou em março no Teatro da Universidade de Nova York, em abril no Teatro La Mamma de Bogotá e proximamente será montada em Lisboa, Berlim, Paris, Lima e Quito. Além disso foi recém-editada e num pequeno volume, que inclui El Gran Acuerdo Internacional del Tio Patilludo e Revolución em América del Sur, outras peças de Augusto Boal, nas Ediciones Noé de Buenos Aires.³*

Assim, embora não haja documentos que subsidiem um estudo dessas encenações, a análise do texto teatral não se realiza sem a construção de um palco imaginário e a ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto “a caminho” do palco.⁴ Com essa mesma acepção, Iná Camargo Costa revela a inextrincável relação entre texto e encenação:

*[Os] textos teatrais nem sequer fazem sentido se a sua leitura não assumir o pressuposto óbvio de que foram escritos para encenação em condições físicas, culturais e políticas determinadas; só **em seu contexto** é possível atinar com a sua linguagem, tanto no sentido estritamente físico (emissão vocal, ênfases e demais*

² BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 290

³ BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular. Uma revolução copernicana ao contrário*. 3ª ed., São Paulo: Hucitec, 1988, p. 104-105.

⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 25.

tópicos dos quais se ocupa a retórica) quanto no sentido gestual (o plano das relações entre personagens e entre estas e sua circunstância).⁵ (Grifo da autora).

Metodologicamente, esta pesquisa se apóia em pressupostos nos quais se reconhece a historicidade da arte e pelos quais buscamos fazer uma leitura contextualizada da peça *Torquemada*. Tal leitura não pretende ser exemplo que ilustra a história da literatura nem se filia a determinado gênero; trata-se, antes, de uma possibilidade de estudo e interpretação pela ótica do historiador. Segundo Szondi,

O que constitui a historicidade da obra de arte é a discussão, em cada obra de arte, [...] entre aquilo que o artista pretende e aquilo que ele pressente, entre a intenção e a condição de sua realização, entre a forma historicamente tradicional e a matéria historicamente atual, portanto um passado e um presente cuja comunicação na obra de arte nunca é totalmente bem-sucedida, de modo que a obra de arte também aponta para o futuro.⁶

Numa perspectiva semelhante, estão as análises de Rosangela Patriota sobre a pesquisa dos processos de criação de determinado texto, que deve ser tomado como obra de arte-documento que tem vínculos imbricados com o momento histórico em que foi produzida. Nas palavras da autora,

o resgate do processo de criação/produção da dramaturgia permite pensá-la historicamente, pois desta forma, são trazidos à luz os embates presentes no momento da escrita. Isto não significa dizer, porém, que as encenações, e, conseqüentemente, os textos críticos escritos a propósito delas, não tenham lugar na interpretação do historiador. Na verdade, quando se pensa na possível contraposição existente entre a escrita do texto teatral e sua posterior montagem cênica, deseja-se evidenciar como são construídas as diversas histórias do teatro. Por isso, não parece correto reduzir tudo à história da encenação como se isso pudesse dar conta da complexidade do fenômeno teatral. A história elaborada a partir das encenações é apenas uma das possíveis histórias.⁷

Outra análise importante para a nossa abordagem é a de Raymond Williams, para quem cultura não é uma esfera da consciência separada do ser social, mas que designa um processo central e uma arena de luta social e política. Por isso é

⁵ COSTA, Iná Camargo. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 9.

⁶ SZONDI, Peter. *Das Lyrische Drama des fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975. Apud SÜSSEKIND, Pedro. A teoria do drama e o método interpretativo de Peter Szondi. *Folhetin*, Rio de Janeiro, nº 17, mai.–ago./2003, p. 20.

⁷ PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: Um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 209.

fundamental abordar crítica e historicamente a obra, com um olhar que a enfoque em seu contexto imediato, apurando as idéias que produziu e quais relações estabeleceu com obras e idéias contemporâneas à criação do texto dramático.⁸

A princípio, tínhamos como uma das metas partir do estudo sobre o uso do efeito de distanciamento e da empatia na peça *Torquemada*, pois ao prosseguirmos à análise verificamos que na própria elaboração da ação dos personagens havia a intenção do autor de provocar certo efeito no leitor-espectador, sempre oscilante e não excludente: ora com recursos para suscitar identificação com as vítimas de tortura; ora promovendo a devida distância crítica para incitar o repúdio à violência mostrada em quase todas as cenas.

Entretanto, compreender a organização da narrativa com maneiras variáveis de “implicar” o leitor-espectador em relação à cena (identificação ou distância) exigiu-nos antes uma reflexão sobre o processo criativo do dramaturgo que buscasse referências e o repertório a que ele recorria. Diversas fontes fazem menção (depoimentos, entrevistas, artigos publicados) ao sistema curinga como um método teatral e a dois teatrólogos — Constantin Stanislavski (1863–1938): teórico, ator e diretor russo; Bertolt Brecht, (1898–1956): dramaturgo alemão —, sobretudo na fala de Augusto Boal sobre escolhas estéticas ao explicar sua posição política.

Assim, nossa discussão convergiu para a elaboração e reprodução de dada linguagem teatral — o sistema curinga —, o que implicou, de imediato, uma dificuldade metodológica: estabelecer o recorte para essa análise, de certo modo formal, já que poderíamos incorrer numa separação pouco prudente entre forma e conteúdo, ou optar por uma análise exclusivamente “formalista”?⁹ Aliamos-nos aqui ao pensamento de Williams: não é possível separar forma e conteúdo, pois

⁸ WILLIAMS, R., *Tragédia moderna*, op. cit., p. 34.

⁹ Formalismo é um método de crítica literária elaborado por formalistas russos entre 1915 e 1930, em oposição à crítica acadêmica e impressionista. Interessados nos aspectos formais da obra, os formalistas evidenciam-lhe as técnicas e os procedimentos: composição, imagens, retórica, efeito de estranhamento etc. Os aspectos biográficos, psicológicos, sociológicos e ideológicos não são descartados, mas se subordinam à organização formal. Segundo Pavis, no contexto socialista o formalismo se tornou, com rapidez, um insulto que servia para neutralizar o adversário por falta de engajamento social e complacência com a experimentação estética. Há formalismo, ou pelo menos acusação de formalismo, quando a forma é separada de sua função social. Para exemplificar, Pavis se refere a Brecht quando este diz que todo elemento formal deve ser usado para nos ajudar a compreender a causalidade social; se, ao contrário, impede de apreender a causalidade social, então deve desaparecer. Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 175.

[...] 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”.¹⁰

Segundo Roberto Schwarz, o uso da forma narrativa no teatro brasileiro a partir da década de 1950 estava associado à ascensão das lutas populares e à impropriedade de representá-las conforme a convenções do drama;¹¹ as novas realidades sociais, ou seja, os novos conteúdos — como a greve — exigiam novas formas de exposição teatral. Na sua avaliação,

a elaboração de formas de teatro narrativo estava sendo reinventada localmente, bem engrenada com as condições culturais e políticas do momento. É claro que em seguida o corpus das experiências e teorias européias a respeito seria assimilado com avidez, mas rebatido nestas condições, que tornavam francamente produtiva a sua entrada.¹²

¹⁰ WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*, [1961], p. 26. Apud CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 53.

¹¹ De acordo com Peter Szondi, o drama da época moderna surgiu no Renascimento, representando a *audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão do mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar* (p. 29). O meio lingüístico do mundo intersubjetivo era o diálogo, tornado domínio absoluto da textura dramática após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo. Em seus traços essenciais, segundo formulação de Szondi em *Teoria do drama moderno*, a forma do drama apresenta as seguintes características: 1 – *Dramaturgo*: ele está ausente do drama; as palavras são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor (p. 30). 2 – *Relação espectador–drama*: a fala dramática não é dirigida ao público. A sua passividade total tem de se converter em atividade irracional: arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante pela boca de todas as personagens. Assim, tal relação só conhece a separação e a identidade perfeitas, e não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama (p. 31). 3 – *Forma do palco*: é a do “palco mágico”, não conhece uma passagem para a platéia (escadas, por exemplo), e só se torna visível — existente — no início do espetáculo, e amiúde só mesmo após as primeiras palavras; assim, ele parece ser criado pelo próprio espetáculo (p. 31). 4 – *Relação ator–papel*: de modo algum deve ser visível; ao contrário, o ator e a personagem têm de se unir, constituindo o homem dramático (p. 31). 5 – *Decurso temporal*: o drama é primário; sua ação, bem como cada uma de suas falas, é “originária”, ela se dá no presente; o decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos: cada cena produz a próxima, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser “prende de futuro” — daí a exigência pela unidade de tempo (p. 32–33). 6 – *Entorno espacial*: o entorno espacial deve ser eliminado da consciência do espectador; deve-se evitar as mudanças de cena — a descontinuidade espacial, daí a exigência da unidade de lugar (p. 33). 7 – *Ação dramática*: exclusão do acaso e exigência de motivação. O contingente incide de fora; mas, ao ser motivado, ele é fundamentado, isto é, enraíza-se no solo do próprio drama (p. 33). Cf. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880–1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹² SCHWARZ, Roberto. Uma evolução de formas e seu depoimento histórico. In: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 13.

Apesar da autenticidade, Schwarz assegura que o surgimento do teatro épico no Brasil não se contrapunha a uma forma artística enraizada como na Europa, onde o questionamento da norma dramática ocorreu paralelamente à crise da ordem burguesa e o surgimento do teatro épico veio junto com as novas realidades populares e as perspectivas de revolução social.¹³

Se no Brasil, a partir da década de 1950, dramaturgos e encenadores imprimiram, de fato, uma ênfase às formas narrativas a fim de pôr em cena questões “nacionais” e “populares”, e se estas não eram comparáveis ao processo sociopolítico europeu, quais foram então as especificidades do contexto nacional e da recepção do “teatro épico”? Que relação há entre a teoria do sistema curinga e a sociedade que Boal pretendeu representar?

A teoria dos gêneros, de genealogia aristotélica,¹⁴ estabeleceu uma concepção particular de forma que, segundo Szondi, não conhecia a história nem a dialética entre forma e conteúdo, pois a forma — tendo sido preestabelecida — era considerada historicamente indiferente; só os conteúdos — historicamente condicionados — eram considerados realização histórica de uma forma atemporal.¹⁵

*O que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo. Parecia-lhes que, nas obras de arte dramáticas, a forma preestabelecida do drama realizava-se quando unida a uma matéria selecionada com vistas a ela. Se essa realização era malsucedida, se o drama apresentava traços épicos, o erro se achava na escolha da matéria.*¹⁶

Para Szondi, o pensamento dialético e histórico de Hegel estabeleceu a identidade e a relação entre forma e conteúdo, resultando na historicização do conceito de

¹³ SCHWARZ, R., op. cit., p. 13.

¹⁴ Ver sobre a teoria dos gêneros: ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 37-75; WILLIAMS, Raymond. Gêneros. In: *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 178-184. Williams aborda neste capítulo as questões da continuidade e da variação social, cultural e histórica dos componentes do gênero: “posição” (narrativa, dramática e lírica), “modo formal de composição” e “assunto adequado”.

¹⁵ SZONDI, Peter. Introdução: estética histórica e poética dos gêneros. In: *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 24.

¹⁶ Ibidem, p. 23.

forma e na historicização da própria poética dos gêneros. Logo, *a lírica, a épica e a dramática se transformam, de categoria sistemáticas, em categorias históricas*.¹⁷

Outros pensadores posteriores a Hegel avançaram rumo a uma estética histórica, a exemplo de Georg Lukács, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. Esse último compreendeu a forma como conteúdo “precipitado”: metáfora que *expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas*.¹⁸ Nesse sentido, um dos caminhos decisivos da filosofia da arte no século XX para Szondi foi o de teorias cujo objeto é a historicidade da própria obra de arte, e não seus gêneros.¹⁹ Posto isso, as obras de arte são *interpretadas quanto à sua forma e conteúdo, a fim de revelar a estrutura de continuidade ou de ruptura com o gênero de que fazem parte*.²⁰ Em seu estudo sobre a teoria do drama moderno, Szondi renuncia à poética normativa como procedimento para problematizar historicamente uma forma poética. Com esse pressuposto, ele revela a contradição entre a forma do drama e os novos conteúdos assimilados pelas peças, buscando explicar as diversas formas da dramática moderna com a resolução de tais contradições.

Numa perspectiva parecida, Anatol Rosenfeld afirma a inexistência de gêneros absolutamente puros. A teoria *estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde*.²¹ Por isso, a teoria dos gêneros não deve *ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras*.²² Rosenfeld trabalha com a noção de *traços estilísticos*, que nas obras estão presentes em maior ou menor grau, sejam quais forem o gênero e as características líricas, épicas e dramáticas. Não se desconsiderar aqui que *geralmente no gênero se revela pelo menos certa tendência e preponderância estilística*

¹⁷ SZONDI, P., op. cit., p. 24. Embora a estética hegeliana tenha rompido com o caráter normativo da poética, as obras de arte ainda são consideradas como exemplos de seus gêneros, mesmo que eles sejam pensados historicamente. Cf. SÜSSEKIND, P., op. cit., p. 20.

¹⁸ SZONDI, P., op. cit., p. 25.

¹⁹ SÜSSEKIND, P., op. cit., p. 20.

²⁰ Ibidem, p. 20.

²¹ ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 16.

²² Ibidem, p. 16.

essencial (na Dramática pelo dramático, na Épica pelo épico e na Lírica pelo lírico) [...].²³

No entanto, diz Rosenfeld, atribuir os traços estilísticos à descrição dos gêneros levará a tipos ideais, puros, mas inexistentes. Ao se proceder assim, desconsideram-se *as variações empíricas e a influência de tendências históricas nas obras individuais que nunca são inteiramente puras*.²⁴ Em *O teatro épico*, esse autor procura mostrar que o uso de recursos épicos — “épico” como *gênero narrativo* — corresponde a *transformações históricas que suscitam o surgir de novas temáticas, novos problemas, novas valorações e novas concepções do mundo*.²⁵

A compreensão do procedimento que adotamos para discutir as obras teatrais e suas teorias pode ser mais precisa com base no pensamento de Williams de que a abordagem das relações entre análise social e análise histórica das categorias recebidas deve reconhecer dois fatos:

*primeiro, a existência de relações sociais e históricas claras entre determinadas formas literárias e as sociedades e períodos nos quais foram originadas ou praticadas; segundo, a existência de continuidades indubitáveis nas formas literárias através e além de sociedades e períodos com os quais têm essas relações. Na teoria dos gêneros, tudo depende do caráter e processo dessas continuidades.*²⁶

Williams nos orienta, com esse ponto de vista, que o gênero

*não é um tipo ideal nem uma ordem tradicional nem uma série de regras técnicas. É na combinação prática e variável e até mesmo na fusão daquilo que constitui, abstratamente, diferentes níveis do processo material social, que o gênero como o conhecemos, se transforma num novo tipo de evidência constitutiva.*²⁷

Posto isso, a não-existência de obras puras, a relação dialética entre forma e conteúdo e a relação estreita entre teoria estética, produção dramática e realidade social

²³ ROSENFELD, A., op. cit., p. 19.

²⁴ Ibidem, p. 21.

²⁵ Ibidem, p. 12. A primeira publicação de *O teatro épico* data de 1965. Segundo Sábato Magaldi, a obra correspondia a um anseio geral de saber-se o que significava teatro épico, em virtude da grande voga naqueles anos conhecida pelas peças e pelas teorias de Bertolt Brecht (ibidem, p. 8). Possivelmente, as concepções de teatro épico e seus variados recursos demonstrados por Rosenfeld foram debatidos no grupo do Teatro de Arena e por críticos e professores vinculados à Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), da qual participou também Augusto Boal, como docente — logo, a obra pode ser uma das referências para a apropriação da estética brechtiana que fizeram Boal e contemporâneos.

²⁶ WILLIAMS, R., Gêneros, op. cit., p. 182.

²⁷ Ibidem, p. 184.

são, por assim dizer, as diretrizes que guiam nossa proposta, qual seja: discutir aspectos da produção teórica de Boal de forma a mostrar como ele incorpora elementos da concepção de teatro épico de Brecht à formulação da teoria do curinga sem descartar, por exemplo, o repertório de *correntes* como o naturalismo. Isso porque os vários textos dedicados a interpretar encenações baseadas no sistema curinga (depoimentos, ensaios/críticas de participantes e analistas, contemporâneos ou não), tomados aqui como documentos, apresentam versões diferentes para a mesma experiência. Parte da crítica direcionada à encenação de *Arena conta Zumbi*²⁸ (1965) e *Arena conta Tiradentes*²⁹ (1967) menciona uma apropriação indevida do *efeito de distanciamento* brechtiano, ou mesmo certa inadequação aos propósitos dos autores — as quais foram problematizadas no decorrer desta pesquisa.

À parte a dificuldade metodológica para se abordar o sistema curinga, impôs-se outra questão: *com que critério um historiador fala das lutas e agentes de uma época que não é a sua?*³⁰ Listar as variadas versões nos possibilita compreender melhor o passado? O registro documental é capaz de nos falar sobre um passado? Para Vesentini,

*analisar com rigor o documento, saber relacioná-lo, nesse labor, com textos próximos, soa como nossa própria razão de ser. Ao lado do fato, o documento surge como mais um ponto, quase irreduzível, de referência obrigatória. Para nós, uma época se expressa através dele.*³¹

Se “as versões herdadas” não nos satisfazem, melhor então deixarmos os próprios agentes “falarem” sobre suas vivências,

²⁸ *Arena conta Zumbi* estreou em 1º de maio de 1965, no Teatro de Arena de São Paulo. Com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, a peça tinha, no elenco, Anthero de Oliveira, Chant Desian (Isaías Almada), David José, Dina Sfat (Susana de Moraes), Gianfrancesco Guarnieri, Lima Duarte, Marília Medalha, Vânia Santana; e, dentre os músicos, Carlos Castilo, Anunciação e Nenê. A música é de Edu Lobo e a direção musical, de Carlos Castilho. A montagem cinematográfica ficou nas mãos de Cecília Guarnieri, Flávio Império, Thomaz Farkas, Rodrigo Lefevre, Luís Kupter, Maurice Capovilla; e a iluminação, a cargo de Orion de Carvalho.

²⁹ *Arena conta Tiradentes* estreou em 21 de abril de 1967, no Teatro de Arena de São Paulo, sob direção de Augusto Boal. Com texto assinado pelo diretor e por Gianfrancesco Guarnieri, a peça incluía, no elenco, Gianfrancesco Guarnieri, Renato Consorte, David José, Jairo Arco e Flexa, Sylvio Zilber, Cláudio Pucci, Dina Sfat, Vânia San’Anna. Cenários e figurinos foram concebidos por Flávio Império, e a iluminação ficou por conta de Orion de Carvalho. As músicas foram compostas por Theo Barros, Sidney Miller, Caetano Veloso, Gilberto Gil; a direção musical ficou com Theo Barros. As formulações teóricas sobre o *Sistema do Curinga* foram apresentadas no programa da peça por meio de dois ensaios de Boal: “Tiradentes: questões preliminares” e “Quixotes e Heróis”.

³⁰ VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória história*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 15.

³¹ *Ibidem*, p. 80.

[...] verificar quais os participantes, seu âmbito, seus textos, suas versões. Cotejá-las. Diminuir o impacto de algumas. Dar vazão a percepções esquecidas, cuja riqueza transparece aos nossos olhos, mas, lá, perdeu-se. Reunir dados, de valor então não percebido, para problemas e perguntas que somente agora se tornam possíveis. Por certo nada disso faltou através dos anos e das sucessivas interpretações.³²

Foram essas as perspectivas que, em certo sentido, orientaram o manuseio dos depoimentos dos participantes do Arena sobre a relação palco-público e os textos teóricos de Boal acerca do sistema curinga. Buscamos, ainda, compreender a visão do dramaturgo das noções *distância* e *identificação*, relacionando-a com a maneira pela qual ele manipulou tais efeitos na peça *Torquemada*.

Os pontos centrais do capítulo I, “Teatro de Arena e participação de Augusto Boal”, foram: a problematização de questões relativas ao público do Arena — embasada no depoimento de membros-participantes do grupo e na interpretação de críticos e de estudos acadêmicos posteriores — e as referências stanislaviskianas e brechtianas na atividade artística de Boal, considerando fundamentalmente o sistema curinga. Nos depoimentos, muitas vezes encontramos elementos indicativos das formas de organização interna do Teatro de Arena e de participação dos diferentes indivíduos na sua história, comungando idéias e projetos entre si, em certos momentos, e, em outros, cindindo, em intensas discussões, posições e opiniões — cisões essas que sempre provocaram mudanças na composição do grupo em sua trajetória de mais ou menos 18 anos.

No capítulo II, “O sistema curinga”, enfrentamos os textos teóricos escritos por Augusto Boal, onde estão descritos os fundamentos do sistema curinga. Procuramos compreender as formulações do autor, assim com as tensões evidentes na preparação da encenação de *Arena conta Tiradentes* (1967). Verificamos também as interpretações elaboradas por críticos e por acadêmicos.

No capítulo III, “As práticas de violência política narradas em *Torquemada*”, procuramos interpretar o texto dramático *Torquemada*, cientes de que a forma não existe em si e que a estrutura do sistema curinga só faz sentido quando associada a um conteúdo transmitido.

³² VESENTINI, C. A. op. cit., p. 83.

A relação entre a feitura de uma obra de arte e sua recepção é sempre ativa e está sujeita às convenções, que em si mesmas são formas de organização social (cambiante) e de relações, e isso é algo totalmente diferente do consumo de um objeto.¹

Raymond Williams

O Teatro de Arena de São Paulo foi criado em 1953, pelo diretor José Renato, e desarticulado em 1971, em decorrência da edição do Ato Institucional nº 5 — em dezembro de 1968, que impôs severas restrições à atuação do grupo — e por causa de graves problemas financeiros. Nessa trajetória, de mais ou menos 18 anos, o Arena contou com a participação de numerosos artistas, colaboradores e espectadores. Os projetos elaborados, a prática teatral, as perspectivas de engajamento, as obras dramáticas criadas e os espetáculos encenados foram tão variados e transformados nesses anos de existência quanto a composição de seus participantes.

A produção artística e os debates constantes relativos à arte e política no interior do grupo foram acompanhados, de perto, por críticos teatrais, jornalistas e comentaristas diversos, que compuseram um conjunto amplo de registros e fontes: reportagens jornalísticas, ensaios críticos publicados em revistas especializadas e jornais, entrevistas e depoimentos de participantes, entre outros. Tais fontes e documentos possibilitaram estudos e pesquisas posteriores, que foram referências fundamentais à elaboração da narrativa da história do Arena.²

¹ RAYMOND, Williams. Base and superstructure in Marxist cultural theory. [1973]. In: *Problems in materialism and culture*, p. 47. Apud CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 161.

² Sobre a historiografia do Teatro de Arena, registros de críticas, ensaios e memórias dos participantes, existe uma vasta bibliografia, dentre as quais destacamos: BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977; GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina — o político e o revolucionário*. Campinas, 1977. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP); *Dionysos*, nº 24. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1978; GUARNIERI, Gianfrancesco. [Depoimento prestado]. In: ALMEIDA, Abílio Pereira et al. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981, p. 61-92; MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982; PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro–televisão–política*. São Paulo: Brasiliense, 1983; GUARNIERI, Gianfrancesco. [Depoimento prestado]. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 13-71; MAGALDI, Sábato, *Um*

O trabalho de críticos e estudiosos do teatro resultou em uma produção sobre a trajetória do grupo na qual os autores, com base nas críticas elaboradas durante os acontecimentos e apropriando-se das reflexões e memórias produzidas pelos seus participantes, evitaram problematizá-lo. Esse procedimento, como observou a historiadora Rosângela Patriota, mostra-nos que os registros foram usados com recorrência, como se fossem portadores das interpretações mais corretas sobre os acontecimentos.³ Por isso, neste trabalho optamos por um fazer um recorte específico: tratar de determinados aspectos da relação teatral entre autores, atores e platéia.

O TEATRO POPULAR E O PÚBLICO POPULAR NO ARENA

Desde o início do Teatro de Arena, o palco circular foi determinante na relação que se estabeleceu entre artistas e platéia.

José Renato integrou a primeira formação de artistas do grupo, constituída por jovens atores formados pela Escola de Arte Dramática. Segundo ele, a opção pela forma do palco em arena foi determinada pelo baixo custo, que viabilizava fazer teatro e sobreviver da profissão: *Teatro que podia ser feito de maneira despojada com cenografia apenas sugerida e com recursos de iluminação também mais ou menos simples*.⁴ Renato diz que, nos primórdios do Arena, o que se queria atingir era um público diferente do que freqüentava o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).⁵

palco brasileiro: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984; CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, 1988; ROUX, R. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953–1977). Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991; BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro — memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000; PATRIOTA, Rosângela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara T.; PATRIOTA, Rosângela. *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Edufu, 2001; GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002; 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. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia 2003; ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

³ PATRIOTA, Rosângela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara T.; PATRIOTA, Rosângela. *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Edufu, 2001, p. 205.

⁴ RENATO, José. Interview de José Renato. In: ROUX, R. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953–1977). Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991, p. 625.

⁵ RENATO, José. Interview de José Renato. In: ROUX, R., op. cit., p. 629.

Em 1956, o Teatro de Arena passou a contar com os atores Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, ligados ao movimento estudantil e oriundos do Teatro Paulista do Estudante (TPE),⁶ e o diretor Augusto Boal, que trazia na bagagem estudos sistemáticos de dramaturgia e o contato com a teoria stanislaviskiana de representação do ator, no Actor's Studio, em Nova Iorque (EUA). Dessa formação, advém um projeto estético-político orientado à idéia de um teatro com enfoque nas preocupações sociohistóricas daquele momento. À dramaturgia, novos temas e personagens foram incorporados: greve operária, corrupção no futebol, exploração dos trabalhadores, excluídos e outros.

Tendo como referência essa composição do Arena, Paulo José, rememora momentos nos quais participou como espectador⁷ e recompõe a perspectiva do público transmitindo-nos a idéia de que a relação entre três elementos — o palco em arena, o método stanislaviskiano de representação do ator e um conteúdo brasileiro — propiciou a criação de um novo tipo de teatro no qual a relação palco-platéia foi inteiramente transformada.

Eu fazia teatro em Porto Alegre mas fui assistir o Black-tie, depois Chapetuba e são grandes emoções de minha vida... de acabar o espetáculo e ficar sentado sem conseguir sair do lugar [...].

Ao mesmo tempo, [...] havia essa temática brasileira e havia uma outra coisa que estava muito ligada ao trabalho do Stanislavski e do Boal que era o trabalho da inter-relação. De que se trata? É o teatro, não o teatro de vedete, é um teatro sem publicotropismo, sem o cabotinismo teatral, do ator, individual, que faz o seu espetáculo para o público. O Arena desenvolveu um jogo entre atores a partir da idéia da inter-relação, do Stanislavski mesmo.

No teatro circular do Arena, isso era fundamental porque havia sempre alguém de costas para um setor da platéia. 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 idéia que os outros funcionam como espelhos. E cria um tipo de trabalho de grande coesão, no sentido coletivo mesmo, de grupo.

E isso é novo, também. O público estava acostumado a ver os atores trabalhando todos como se fossem solitários, no palco; cada um ocupando com a sua parte, com a sua posição, com o seu lugar aonde vai ficar. E, geralmente, quer dizer no

⁶ Grupo de teatro amador, o TPE era um órgão da União Paulista de Estudantes Secundários, fundado, provavelmente, em 1955, sob a coordenação de Ruggero Jacobbi. Entre seus membros, estavam Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, Regina Helena e Mariusa Vianna. No início de 1956, o Arena e o TPE formalizaram um acordo em que aquele cedia o teatro a este para que pudessem apresentar alguns espetáculos; posteriormente, os dois grupos se fundiriam.

⁷ Paulo José se integrou ao grupo do Arena no ano de 1961 no espetáculo *Revolução na América do Sul*, quando da sua encenação em Porto Alegre.

teatro da estrela, a posição central era a posição do protagonista e o resto rodava pela volta.

*O teatro de Arena destrói esse espaço, inclusive, destrói o espaço autoritário do palco italiano também. A relação palco/platéia é outra. É um espaço comunitário, um espaço circular. Assim o Arena criou uma idéia de teatro inteiramente nova e mobilizou muito mais pessoas para fazerem teatro também.*⁸

Consoante a avaliação de Paulo José, compreendemos que a alteração social dos artistas e do lugar ocupado por eles no palco redimensionou de algum modo a recepção do público, apontando inclusive para novas práticas teatrais do Arena.

No entanto, percebemos em alguns escritos que tratam da relação entre palco e platéia, a concepção segundo a qual a propostas de seus artistas era contraditória com a efetiva prática que desenvolviam. Esta interpretação consistia no julgamento de que o projeto artístico do Arena, calcado na perspectiva de um teatro popular, não conseguia atingir, de fato, o público popular. Algumas abordagens ainda apontavam que os dramaturgos operavam uma manipulação ideológica do público por meio do espetáculo teatral.

Ante tal constatação, procuramos questionar os significados que os próprios participantes do Teatro de Arena atribuíram à noção de *popular*, *teatro popular* e *público popular*. O que denominaram de um teatro popular? Que projeto artístico tinham eles? Os projetos e propósitos foram homogêneos durante a existência do grupo, ou foram divergentes e variáveis no decurso do tempo? Como os artistas do Arena elaboraram (na escrita de textos explicativos e em depoimentos) a representação da categoria público? A que público visavam?

Em seguida, confrontaremos algumas avaliações concernentes a essa questão elaboradas por Roberto Schwarz, Edécio Mostaço, Sírley Cristina Oliveira e Mariângela Alves de Lima, cujos trabalhos foram selecionados por serem referências importantes da narrativa histórica do Arena. Nossa intenção, portanto, é ressaltar as divergências e/ou confluências dessas concepções e os projetos de alguns dos participantes do Arena, assim como as transformações ocorridas no pensamento, no posicionamento político e mesmo nos projetos desses artistas no decorrer do tempo. Acreditamos que assim evitamos a redução de temas bastante complexos à época a um sentido único para a história do Teatro de Arena.

⁸ RENATO, José. Interview de Paulo José. In: ROUX, R. op. cit., p. 438.

Significados do teatro popular professados por participantes do Arena

Embora não esteja em nosso horizonte pesquisar a recepção no público do Teatro de Arena, acreditamos que os registros nos quais parte dos participantes reflete sobre a própria prática teatral podem oferecer-nos alguns indícios de como a produção cultural do grupo pressupunha seus efeitos.

Em fins dos anos 50, no texto “O teatro como expressão da realidade nacional”, Gianfrancesco Guarnieri apresenta um quadro de preocupações que permearam as discussões do grupo sobre a construção de uma nova dramaturgia nacional,⁹ cujo propósito era abordar temas sociais e problemas do povo, refletindo um conteúdo de classe e a realidade objetiva; analisar e propor soluções de problemas; definir-se ao lado do proletariado e das massas exploradas; bem como dizer algo de concreto sobre a vida, movimentando os personagens em um ambiente concreto, e não de sonho.

Demarcados os objetivos, Guarnieri então define cultura popular como *arte popular fruto direto dos mais autênticos sentimentos populares*,¹⁰ contendo *elementos indispensáveis para uma apreciação acertada de tudo o que se diz sobre a vida, o homem, a sociedade*.¹¹ Com base nessa arte, empírica e autêntica, o teatro popular deveria alcançar *realmente as grandes massas. Com espetáculos realizados para todas as*

⁹ Essas discussões foram realizadas durante os seminários de Dramaturgia, cujas atividades começaram em abril de 1958; os integrantes eram Augusto Boal, Barbosa Lessa, Beatriz Segall, Flávio Migliaccio, Chico de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Maria Tereza Vargas, Manuel Carlos, Miguel Fábregues, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freyre, Raymundo Victor Duprat, Roberto Santos, Sábato Magaldi e Zulmira Ribeiro Tavares. *O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena foi organizado em caráter permanente, reunindo-se inicialmente todas as manhãs de sábado e durou quase dois anos, com interrupções. Era constituído por um núcleo central de elementos do próprio Arena. Reunia também gente não pertencente ao grupo interessada em discutir problemas teatrais. Teve ramificações em várias cidades onde o Arena se apresentou, como Rio e Recife. A inclusão de novos dramaturgos, que quisessem ter seus textos discutidos, estava condicionada à apresentação de um original, que deveria ser aprovado em reunião do grupo* (p. 67). Cf. GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Dionysos*, nº 24. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1978, p. 64–82.

Em agosto de 2000, no ciclo *Odisséia do Teatro Brasileiro*, no Ágora – Centro para o Desenvolvimento Teatral, em São Paulo, Guarnieri disse, ao rememorar suas atividades no seminário, que *Black-tie* impulsionou a produção dramatúrgica de um grupo de jovens, mas que nos seminários de Dramaturgia a preocupação no início era mais fazer uma crítica “ideológica” do que discutir a peça e o papel do dramaturgo. Com isso, segundo Guarnieri, o “dogmatismo”, o “esquerdismo” e o “sectarismo” acabaram por afastar algumas pessoas do grupo. Ele acredita que depois, com o aprendizado, houve uma libertação desse dogmatismo. GUARNIERI, Gianfrancesco. Mesa II – Aimar Labaki e Gianfrancesco Guarnieri. In: GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002, p. 68–69.

¹⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em Revista*, nº 6 (Teatro). São Paulo: CEAC/Kairós, 1981, p. 7.

¹¹ GUARNIERI, G. O teatro como expressão..., op. cit., p. 7.

classes e não apenas para uma minoria (grifo nosso).¹² A cultura popular, então, é tomada como fonte de inspiração para a criação das obras teatrais pressupondo que estas deveriam ter a função social de falar dos problemas do povo (proletariados). Ansiava-se que os espetáculos fossem vistos também por esse público.

No entanto, Guarnieri alerta para o fato de que os artistas e as companhias de teatro não tinham como enfrentar os problemas econômicos que impediam esse projeto; só o Estado poderia fazê-lo, e para isso era necessária uma conquista no terreno político. Se o ideal de um teatro popular parecia utópico, o que os artistas podiam efetivamente fazer? Poderiam, segundo Guarnieri,

*[...] fazer um teatro de temas populares, cantando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai a teatro o que ela ignora, não perdendo oportunidade de uma vez ou outra, realizarmos espetáculos para as grandes massas e, na platéia, através de uma luta política, batalharmos pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas o teatro.*¹³

Em 1959, no texto “Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro”, Augusto Boal afirma que o público popular ainda não existia; até aquele momento, era composto, em essência, pela classe média e eventualmente pelo proletariado, quando aconteciam encenações esporádicas em algum sindicato. Era necessário criar condições para que uma platéia popular aparecesse com a nacionalização do teatro brasileiro e com o surgimento de autores nacionais. Para Boal, essas questões orientaram os seminários de Dramaturgia rumo a um teatro brasileiro com temas que, uma vez mais objetivos e socialmente atuantes, provocariam, por consequência, o crescimento do público popular.

E o que quer dizer teatro popular para Boal? Significa a junção de um teatro que colocaria no palco personagens e temáticas da realidade da classe proletária com uma platéia, também, constituída por trabalhadores. Diz ele:

*não nos referimos ao teatro de “muita gente”. Popular não é sinônimo de casa lotada. Significa que, prosseguindo o seu desenvolvimento dialético, o teatro brasileiro incorporará, pela primeira vez, uma platéia operária. A inclusão de uma nova platéia e o surgimento de uma nova dramaturgia não virão eclipsar o já existente.*¹⁴

¹² GUARNIERI, G. O teatro como expressão..., op. cit., p. 7.

¹³ Ibidem, p. 7.

¹⁴ BOAL, Augusto. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. [1959]. *Arte em Revista*, nº 6, op. cit., p. 10.

Oduvaldo Vianna Filho, no texto “Momento do teatro brasileiro”, escrito em outubro de 1958, ano da encenação da peça *Eles não usam black-tie*, falou sobre a necessidade de definição do teatro nos seguintes termos: prevalece a então cômoda realização de espetáculos bem montados com *peças alienadas para o povo*, de gosto literário duvidoso e com interpretação baseada na superficialidade da emoção, compondo um *teatro alienado*, que se requinta em *pseudobezeza plástica*, *pseudograndes interpretações* e montagens, um teatro vazio, pretensioso; ou prevalece a realização de espetáculos em que a procura pelo autêntico, pelo humano, pelo urgente mesmo é o que estabelece a ligação imediata do teatro com nossa vida?

*Um teatro comercial ou um **teatro brasileiro**, com raízes na nossa vida e na nossa cultura, que é o único que pode sobreviver, criar e tornar-se um verdadeiro teatro? A resposta vem dos jovens na sua maioria, e são os jovens que compõem a maioria do teatro brasileiro: um teatro nacional. Um teatro que procure a realidade brasileira, que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele.*¹⁵ (Grifo nosso).

Guarnieri e Boal entendem *teatro popular* como o que tem como fonte de produção a cultura e a realidade popular — empírica e autêntica. Quanto ao público, Guarnieri almejava “atingir realmente as grandes massas”; Boal, que constasse da sua platéia, também, a classe operária. Vianna se preocupou em definir um teatro realmente brasileiro, “com raízes na nossa vida e na nossa cultura”, e contato com a vida, com a realidade brasileira. No pensamento dos três, observam-se pontos de confluência entre os projetos artísticos: uma determinada visão sobre a função social do teatro.

No entanto, podemos ver com clareza que, embora houvesse um conjunto de atitudes partilhadas no que se refere à arte nesse período, alguns dos participantes divergiram e elaboraram projetos alternativos a essa hegemonia; dentre estes, o caso mais expressivo é o de Oduvaldo Vianna Filho. A fim de redimensionar a própria atuação artística, ele se desliga do grupo para ajudar a criar o Centro Popular de Cultura (CPC), em 1961. Aqui, as diferenças individuais internas do Arena merecem atenção à luz do que diz Williams:

[...] os indivíduos [...] que ao mesmo tempo constroem as formações e por elas são construídos têm uma série bastante complexa de posições, interesses e influências diferentes, alguns dos quais são resolvidos pelas formações (ainda que, por vezes, apenas temporariamente) e outros que permanecem como diferenças internas,

¹⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Momento do teatro brasileiro. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro–televisão–política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 23–24.

*como tensões e, muitas vezes, como os fundamentos para divergências e rupturas subseqüentes, e para ulteriores tentativas de novas formações.*¹⁶

No texto “Do Arena ao CPC”, publicado em 1962, na revista *Movimento*, da União Nacional de Estudantes (UNE), além de discutir aspectos da cultura popular, Vianna revela as razões da ruptura com os pressupostos políticos e estéticos do Teatro de Arena, ao qual faz severas críticas, sobretudo às relações entre palco e platéia. Ele avalia a atuação do Arena nestes termos:

*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. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele movimento, de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação.*¹⁷

Outra crítica ao antagonismo do Arena, e também ao “sectarismo” do CPC, vem do ator Nelson Xavier, despertada quando ele entrou em contato com o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP)¹⁸ e aderiu a uma noção de teatro popular em que era fundamental realizações práticas entre o povo, na comunidade e organizações, com participação direta na sua luta.

¹⁶ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 85. O autor conceitua *formação* como as formas de organização e de auto-organização dos produtores culturais.

¹⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, F. op. cit., p. 93.

¹⁸ 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 usasse a cultura popular nordestina para retratar o cotidiano, os problemas e a cultura do povo, como caminho para uma visão crítica do contexto social. As atividades teatrais aconteciam no Teatro do Povo — uma lona de circo com espaço para 500 pessoas — e na Concha Acústica do Arraial de Bom Jesus — que abrigava de três a cinco mil pessoas. Cf. TELLES, Narciso. Um teatro para o povo: a trajetória do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. *ArtCultura*, nº 1, v. 1, Uberlândia, 1999, p. 29–33.

*[...] a partir de um certo momento ficou claro e a gente não quis mais o Arena. Por isso que explodiu. Não dava para fazer teatro popular para palco pequeno-burguês, para gente que pagava bilheteria assim.*¹⁹

*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 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.*²⁰

*As minhas discordâncias políticas com o Vianna começaram quando eu vi o Nordeste e vi como era o MCP. Porque o CPC era muito comunista, muito fechado, muito sectário.*²¹

As atividades de teatro popular no MCP se referiam à assessoria teatral, ao trabalho de alfabetização e à teatralização de debates em associações de bairro, dentre outras instâncias, por meio dos quais se realizava o levantamento de problemas (abastecimento de água, montagem de uma escola para alfabetizar adulto etc.). Assim, o processo de passagem de um problema particular à dramatização desse problema ocorria — segundo Xavier — assim:

*a gente tinha contato com o pessoal [...] conversava, eu lia o material — eu escrevia um pequeno auto de uma página, só para iniciar, para estimular o debate. [...] Então, a gente dramatizava um pouco [...] usando a linguagem deles. Mas era uma coisa muito precária, muito rudimentar, só para estabelecer o estímulo emocional para debate. [...] A gente mesmo que escrevia ou estimulava quem escrevesse. Era uma coisa muito elementar mesmo; mas o que eu sentia com isso é que, pelo tema, pela resposta, por tudo, era um teatro que estava junto, vivendo junto com o povo.*²² (Grifo nosso).

O público de diferentes comunidades demonstrou, perante os espetáculos do Arena, modos de recepção específicos, como podemos verificar na narrativa de Milton Gonçalves, ator do Arena, ao revelar aspectos interessantes sobre os espectadores da montagem de *Revolução na América do sul* no Recife:

Sei que quase não tivemos oportunidade de levar o teatro para o público que realmente desejávamos. Não que não tivéssemos procurado esse público. Nós fomos atrás dele, andamos pelo país, fizemos espetáculos em sindicatos, em bairros, em cidade do país onde nenhum grupo de teatro jamais pensou em ir. Mas acontece que muitas vezes os nossos espetáculos tinham uma certa rigidez que os tornava pouco interessantes para o povão. É uma tristeza lembrar de um espetáculo que fizemos na Casa Amarela, no Recife, para

¹⁹ XAVIER, Nelson. Interview de Nelson Xavier. In: ROUX, R., op. cit, p. 499.

²⁰ Ibidem, p. 487.

²¹ Ibidem, p. 489.

²² Ibidem, p. 493-494.

*3.000 espectadores. Era Revolução na América do Sul. 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 tivesse interessante para eles, teriam ficado.*²³

Luís Mendonça, coordenador do Teatro de Cultura Popular (TCP),²⁴ diz que esse mesmo espetáculo obtivera enorme sucesso, na véspera, ante uma platéia estudantil e que, no entanto, não obteve boa recepção entre o público da Casa Amarela, composto basicamente por proletários.

*Ainda em Casa Amarela, na Concha Acústica do Arraial do Bom Jesus, apresentamos Revolução na América do Sul, pelo Teatro de Arena de São Paulo, que obtivera na véspera um sucesso enorme perante uma platéia estudantil. O espetáculo foi recebido com frieza pelo público proletário da Casa Amarela. Aí a coisa mudava de figura: um espetáculo de S. Paulo com grandes nomes do profissionalismo brasileiro, com um texto que nos parecia excelente e ainda não dava certo? Foi por que a aparelhagem de som não estava boa? Ou o público não tinha entendido aquele operário que não sabia “o que era sobremesa?”*²⁵

Tais considerações evidenciam que um mesmo espetáculo teatral apresentado pelos mesmos atores mas em diferentes comunidades ou para segmentos sociais distintos pode resultar em interações variáveis e imprevisíveis entre palco e platéia, o que faz surgir outros significados e, muitas vezes, frustra as expectativas dos próprios atores, habituados a determinado público. Nesse sentido, Hans Robert Jauss, ao discutir a interação entre autores e leitores, alerta-nos sobre as diversas possibilidades de construção de sentidos:

*É só de modo parcial que a necessidade estética é manipulável, pois a produção e reprodução da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não conseguem determinar a recepção: a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação e da recusa [...]*²⁶

Pode-se depreender ainda que, na criação de uma peça, os dramaturgos tinham no horizonte as práticas, *as expectativas e as competências do público*²⁷ que iria assistir

²³ GONÇALVES, Milton. Milton Gonçalves: um depoimento. In: *Dionysos*, nº 24, Rio de Janeiro: MEC/DAC-FUNARTE/SNT, out./1982, p. 95.

²⁴ Sobre o TCP, ver nota 18.

²⁵ MENDONÇA, Luís. Teatro é festa para o povo. Experiência no Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno especial nº 2 — Teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro, ano 1, julho de 1968, p. 153.

²⁶ JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 57.

²⁷ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Trad. Patrícia C. Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2002, p. 76.

aos espetáculos do Teatro de Arena — e certamente compreenderia, em alguma medida, os códigos, as relações subentendidas, as alusões, as alegorias, assim como as novas formas de apresentar um conteúdo²⁸ — e imprimiam no texto e na encenação as representações das divisões sociais. Ao escrever o texto de uma peça, o dramaturgo *já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público*.²⁹

Com o golpe militar de 1964, a censura às produções culturais estabeleceu-se paulatinamente, o que dificultou muito a situação do teatro, pondo fim até a experiências de grupos teatrais como CPC e TCP. Foi preciso repensar as formas de atuação e sobrevivência, e buscar soluções estéticas que considerassem tais fatores conjunturais. Surgiu então, com a participação de artistas do extinto CPC, uma nova formação teatral, o grupo Opinião; ao mesmo tempo, Arena e Oficina realizaram espetáculos memoráveis, pelos quais conclamavam à resistência ao arbítrio. Em geral associado a um divisor de águas na produção do Arena, esse marco político implicou alterações consideráveis na atitude de seus artistas para com o público.³⁰

Embora houvesse a necessidade de se contrapor e criticar a condução política dos militares, o teatro estava cerceado. Então, como articular um tipo de resistência? Como ampliar a comunicação diante da Censura? Nessa nova conjuntura, uma das alternativas adotadas pelos artistas foi estabelecer certa identidade com a platéia de jovens estudantes e intelectuais por meio da linguagem musical. Sobre isso, diz Guarnieri:

*[...] nós não queríamos abrir mão da nossa dramaturgia e estava difícil [...] porque a Censura imediatamente radicalizou mesmo e não queria saber de nada. Existiam temas-tabus, e então durante algum tempo muita gente de fibra partiu para a História e começamos a descobrir analogias: “Vamos falar do hoje lançando mão do ontem”. Outra coisa importante que descobrimos: 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...*³¹

²⁸ Podemos nos remeter também à noção de convenção teatral, que, segundo Pavis, é *um contrato firmado entre autor e público, segundo o qual o primeiro compõe e encena sua obra de acordo com normas conhecidas e aceitas pelo segundo. A convenção compreende tudo aquilo sobre o que platéia e palco devem estar de acordo para que a ficção teatral e o prazer do jogo dramático se produzam*. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 71.

²⁹ MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 16.

³⁰ A avaliação que Augusto Boal fez do público no período posterior ao golpe militar de 1964 consta do conjunto de textos publicados, em 1967, como introdução à edição do texto teatral *Arena conta Tiradentes*, e são apresentados no capítulo 2 deste trabalho. Ver: BOAL, Augusto. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena; II – A necessidade do coringa; III – As metas do coringa; IV – As estruturas do coringa; V – Tiradentes: questões preliminares; Quixotes e heróis. In: BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. Sagarana, São Paulo, 1967, p. 11–56.

³¹ GUARNIERI, G. [Depoimento prestado]. In: KHOURY, S., op. cit., p. 47.

*Nós tínhamos conseguido, nesse processo, uma mudança notável na qualidade desse público, que era um público jovem, aguerrido, que acreditava também em muita coisa. Predominava aquele espírito de que algo pode ser conquistado, aquela certeza de que vale a pena lutar por algo mais amplo, a certeza de que, coletivamente, se chegássemos realmente a um coletivo, iríamos ter passos cada vez mais decisivos para diante.*³²

O ator Paulo José afirma que os espetáculos do Teatro de Arena eram dirigidos à classe estudantil e que esse público influenciava os rumos dos espetáculos em razão da bilheteria e do processo de discussão que havia entre artistas e estudantes:

[...] os estudantes começavam a comprar ingressos em grupos porque saía mais barato: compra cinqüenta ingressos, então paga metade. Foi-se formando uma espécie de consulado em cada sala de aula de cada faculdade e, de repente, havia um representante do Teatro de Arena dentro daquela sala de aula. E o espetáculo, antes de estreiar, já estava, pelo menos, três meses, lotado, antes. [...]

E todo espetáculo era seguido por um debate. Inevitavelmente. Porque eles haviam assistido ao espetáculo e queriam debater depois. [...]

*Você podia jogar um espetáculo e, no processo de discussão com o público ir, até, corrigindo o próprio espetáculo e reorientando o espetáculo.*³³

Em 1968, Dias Gomes, em artigo publicado na *Revista Civilização Brasileira*, no qual analisa questões relativas à articulação do movimento de protesto do teatro paulista contra a censura instalada com a ditadura em abril de 1964, defendeu o engajamento artístico como condição fundamental ao conhecimento da realidade, afirmando que esses artistas *desempenharam papel decisivo na formação da consciência de que a liberdade é essencial à arte*.³⁴ Além disso, Gomes apontou questões importantes relativas ao público, dentre as quais, a de que o “grande público” exercia certo controle sobre o teatro — pois este, para sobreviver, precisava agradá-lo — e que o público jovem, “até certo ponto”, ofereceu sustentação moral e econômica a espetáculos como *Arena conta Tiradentes*, *O rei da vela* e *Roda viva*. No dizer de Gomes:

O teatro era, de todas as artes, aquela que oferecia condições para uma resposta imediata e mais comunicativa. Era também a que possibilitava ao povo, tão insatisfeito quanto os autores e participantes dos espetáculos, desabafar a sua insatisfação, “lavar a alma”, desalienar-se. [...] A platéia que ia assistir ao show

³² GUARNIERI, G., Mesa II – Armar Labaki e Gianfrancesco..., op. cit., p. 70.

³³ JOSÉ, Paulo. Interview de Paulo José. In: ROUX, R., op. cit., p. 446–447.

³⁴ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno especial nº 2 — Teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro, ano 1, julho de 1968, p. 17.

*Opinião, por exemplo, saía com a sensação de ter **participado** de um ato contra o Governo.*³⁵ (Grifo do autor).

O fechamento político advindo do AI-5 pôs fim, de fato, a esse tipo de interlocução com o público, o que certamente levou Augusto Boal a redimensionar sua prática teatral. O registro dessa nova posição consta no texto “Categorias de teatro popular”,³⁶ escrito em 1970. As formas de teatro popular até então praticadas são avaliadas, e uma nova categoria é formulada nesse texto, cuja tese central consiste no deslocamento da função do próprio artista, que deixa de ser condutor da prática teatral para se transformar em produtor de ferramentas (técnicas) a serem aplicadas pelo povo na fabricação de seu próprio teatro. Nessa nova categoria, é o povo que faz o espetáculo e o consome.

Em 2000, ao rememorar o processo de criação espetáculo *Opinião*, Boal retoma o debate sobre a idéia homogeneizada de “povo” que se tinha naquele tempo. No tópico “O povo — achado e perdido”, ele faz as seguintes considerações:

O Arena, no Nordeste, havia encontrado o nosso povo, o CPC, no Rio, encontrara o seu. Embora dialogando com o povo, continuávamos donos do palco, o povo na platéia: intransitividade. [...]

Consolo: nossos cantores eram a encarnação do povo em cena; outros, em discórdia, diziam que eles ali estavam na condição de cantores, não na de povo. Outros redefiniam o conceito de povo, para incluir setores da burguesia interessados na emancipação econômica nacional — isto é, os bons burgueses. Ameaçava-se esvaziar a noção de povo. Se eu, tu, ele, nós, vós, eles, se tudo é povo, povo não existe. Corria-se o risco da expropriação. O povo perderia sua identidade, nome próprio: todo mundo passava a se chamar José da Silva e Maria Ninguém.

Continuava a divisão de classes, perdão, palco e platéia: um falava, outro escutava. A platéia cantava no coro mas não interferia no enredo. Agora, com a repressão, nem palco nem platéia: o povo tinha sido expulso dos teatros, sindicatos, associações, paróquias — povo proibido. Teatro outra vez assunto de classe média e intelectuais (grifo do autor).³⁷

Percebe-se que a crítica feita a essa noção de povo generalizante até então serve a Boal como guia à sua visita ao passado. Ele incorpora uma perspectiva crítica do presente para reavaliar suas opções e descrever os acontecimentos passados. Mas como negar ou ignorar hoje a importância dessa crítica, uma vez que significa uma conquista

³⁵ GOMES, D., op. cit., p. 10–11.

³⁶ BOAL, Augusto. Categorias de teatro popular. In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular. Uma revolução copernicana ao contrário*. 3ª ed., São Paulo: Hucitec, 1988, p. 23–49.

³⁷ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 230.

do pensamento político e, também, do conhecimento histórico? Hoje não é mais aceitável usarem-se categorias generalizantes para uma compreensão das lutas e dos sujeitos do passado. Nesse sentido, os historiadores também participaram e avançaram em suas reflexões e críticas, e quando investigam um tempo remoto no exercício da interpretação e da compreensão desse tempo, as ferramentas analíticas usadas são sempre as do seu próprio presente.

Reconhecer tais avanços não implica desprezar a experiência, as crenças e os valores dos sujeitos de outro tempo histórico, ou levar problemas de uma época a uma outra, visto que lá eles não existiam. Certamente, o mais importante é não entrar em uma disputa interpretativa em que o esforço se concentra em definir se a produção do Arena foi ou não coerente com um teatro popular destinado a um público popular, notada tanto nos registros dos críticos quanto nas lembranças (autocríticas) dos próprios agentes. Em nosso caso, mesmo que tangencialmente e por meio de algumas versões dos testemunhos — que forneceram elementos para se perceber como elaboraram e reelaboraram, no correr dos anos, as noções de *teatro popular* e *público popular* —, procuramos problematizar a importância do amplo diálogo travado pelos intelectuais do Arena com as questões da linguagem popular desde os fins de 1950 e na década de 1960.

A interpretação dos críticos

Entre 1969 e 1970, Roberto Schwarz escreveu “Cultura e política, 1964–1969”, ensaio dirigido a um público francês que pode ser considerado matriz norteadora de estudos posteriores sobre a produção cultural da década de 1960, em particular a teatral. Tendo como tema as relações entre cultura e política, esse autor defende a tese de que a produção cultural deu forma descompassada à experiência da derrota política em 1964, selada em 1968 com uma ditadura militar: *a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito*.³⁸ Por isso, entende subsistir na produção cultural brasileira desenvolvida após 1964 um *desencontro entre experiência social e forma artística*.³⁹

³⁸ BOAL, Augusto. *Hamlet...*, op. cit., p. 41.

³⁹ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964–1969. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 44.

Na visão de Schwarz, antes do golpe, a produção cultural estava em consonância com os desígnios revolucionários: ligava-se às esperanças do socialismo, ao movimento de democratização nacional etc. Com o golpe, tais perspectivas políticas foram efetivamente cortadas. No entanto, a produção cultural da esquerda não foi exterminada naquele momento; ao contrário, tornou-se relativamente hegemônica⁴⁰ e, em consequência, deslocada de seu contexto adequado:

*O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 64. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situações e para público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias passaram a símbolo vendável da revolução. Foram triunfalmente acolhidas pelos estudantes e pelo público artístico em geral. As formas políticas, a sua atitude mais grossa, engraçada e didática, cheias do óbvio materialista que antes fora de mau-tom, transformavam-se em símbolo moral da política, e era este o seu conteúdo forte. O gesto didático, apesar de muitas vezes simplório e não ensinando nada além do evidente à sua platéia culta — que existia imperialismo, que a justiça é de classe —, vibrava como exemplo, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo. [...] A infinita repetição de argumentos, conhecidos de todos — nada mais redundante, à primeira vista, que o teatro logo em seguida ao golpe —, não era redundante: ensinava que as pessoas continuavam lá e não haviam mudado de opinião, que com jeito se poderia dizer muita coisa, que era possível correr um risco.*⁴¹

É importante ressaltar como Schwarz especifica a gênese dessa hegemonia cultural de esquerda no período 1964–68 e sua vinculação estreita com o pensamento político brasileiro. Sua origem está ligada ao tipo de socialismo difundido no Brasil antes de 1964, uma espécie de “marxismo patriótico” que tinha como ponto forte a demonstração de que a dominação imperialista e a reação interna estão ligadas, que não se muda uma sem se mudar a outra,⁴² e, como ponto fraco, a maneira de determinar precisamente tal ligação: o PCB distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um industrial, nacional e progressista ao qual se aliava contra o primeiro.⁴³

⁴⁰ SCHWARZ, R, op. cit., p. 7. No dizer de Schwarz, os grupos ligados ao domínio cultural compostos por estudantes, jornalistas, economistas, arquitetos, parte dos sociólogos, parte do clero etc., em certa medida poupados pelo golpe, não foram presos nem torturados. De 1964 a 1968, ficaram *estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber* [contribuíram] *para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anti-capitalista* (p. 9). Após 1968, começou a surgir uma “nova massa”: os estudantes organizados na semiclandestinidade (p. 9). Ibidem.

⁴¹ Ibidem, p. 36.

⁴² Ibidem, p. 11.

⁴³ Ibidem, p. 12.

Para Schwarz, esse complexo ideológico ambíguo obteve a primazia teórica no país e, não obstante, a descrição da posição comunista consistiu em um engano, pois o que efetivamente teve peso para o desfecho militar foi a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo comunista.⁴⁴ Ele ainda considera que, mesmo com esse quadro político, um segmento do movimento cultural anterior a 1964 — representado pelo MCP, de Pernambuco, e pelo CPC do Rio de Janeiro — não é redutível ao movimento ideológico referido acima. Destoavam da prática reformista do PCB por romperem com o sistema de conciliação, sobretudo por orientar em termos distintos a relação com as massas: o MCP, porque estimulava a organização do povo, inclusive a democratização da cultura por meio, sobretudo, da alfabetização; os CPCs, porque ensaiavam teatro político em lugares onde estavam as massas (fábricas, sindicatos, grêmios estudantis, favelas etc.). Traziam *o vento pré-revolucionário*.⁴⁵

*Com o público, mudavam os temas, os materiais, as possibilidades e a própria estrutura da produção cultural. Durante este breve período em que polícia e justiça não estiveram simplesmente a serviço da propriedade (notavelmente em Pernambuco), as questões de uma cultura verdadeiramente democrática brotavam por todo canto, na mais alegre incompatibilidade com as formas e o prestígio da cultura burguesa.*⁴⁶

Schwarz elege o período pré-1964 como a “fase mais interessante da história brasileira”; é quando o país estava “irreconhecivelmente inteligente”. Essas qualificações são atribuíveis, também, ao teatro, pois nesse momento ocorre o rompimento com as formas estéticas burguesas provocadas pelo contato com o público popular, suscitando inovações formais conectadas com possibilidades políticas reais de transformação; numa palavra, sobrevém um verdadeiro teatro político. Tal diagnóstico serviu ao autor como referência importante para distinguir a produção teatral pós-1964 como inadequada, porque o tema da revolução não mais fazia sentido ante a derrota política.

⁴⁴ Para Schwarz, os termos dessa descrição, implantados como parte do arsenal ideológico de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart, podem ser assim apresentados: *O aliado principal do imperialismo, e portanto o inimigo principal da esquerda, seriam os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no progresso do país. Resultou no plano econômico-político uma problemática explosiva mas burguesa de modernização e democratização; mais precisamente, tratava-se da ampliação do mercado interno através da reforma agrária, nos quadros de uma política externa independente. No plano ideológico resultava uma noção de “povo” apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpeninato, a intelligentsia, os magnatas nacionais e o exército*. SCHWARZ, R., op. cit., p. 13 (grifo do autor).

⁴⁵ Ibidem, p. 20.

⁴⁶ Ibidem, p. 19–20.

Dado o destaque ao MCP e CPC, o próximo passo de Schwarz foi especificar o cenário cultural seguinte ao golpe, passando pelo tropicalismo e por algumas das produções do Teatro de Arena e do Oficina: *Show Opinião; Liberdade, liberdade; Arena conta Zumbi; Arena conta Tiradentes; O rei da vela e Roda viva*. Schwarz considerou que tais projetos, embora tenham produzido inovações formais, radicais e justas, não estabeleceram o contato efetivo com os excluídos. Quanto às produções, o autor sublinha-lhes os limites e o ponto de interseção para constatar que não conseguiram elaborar uma crítica severa ao populismo.

*Apesar do tom quase cívico destes dois espetáculos [Opinião e Liberdade, liberdade], de conclamação e encorajamento, era inevitável um certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e platéia. A cena não estava adiante do público. Nenhum elemento da crítica ao populismo fora absorvido. A confirmação recíproca e o entusiasmo podiam ser importantes e oportunos então, entretanto era verdade também que a esquerda vinha de uma derrota, o que dava um traço indevido de complacência ao delírio do aplauso. Se o povo é corajoso e inteligente, por que saiu batido? E se foi batido, por que tanta congratulação?*⁴⁷ (Grifo nosso).

[...]

*Qual a composição social e de interesses do movimento popular? Essa é a pergunta a que o populismo responde mal. Porque a composição das massas não é homogênea, parece-lhe que mais vale uni-las pelo entusiasmo que separá-las pela análise crítica de seus interesses.*⁴⁸

Nisso consiste o desencontro entre experiência social e formas artísticas: se aquela empurrou os artistas para formulações mais radicais, estas nem sempre tiveram competência qualitativa.⁴⁹ Entretanto, Schwarz reconhece que, mesmo com a baixa acessibilidade da população brasileira à produção cultural por razões históricas, esta chegou a refletir a situação dos que ela exclui, e tomou o seu partido. Tornou-se um abcesso no interior das classes dominantes.⁵⁰ A posição de Schwarz é de que seria fundamental ter dado forma à crítica de homogeneização dos interesses e da constituição das “massas” ou do “povo”, pois somente através desta crítica surgiriam os verdadeiros temas do teatro político: as alianças e os problemas de organização, que deslocam noções como sinceridade e entusiasmo para fora do campo do universalismo burguês.⁵¹

⁴⁷ SCHWARZ, R., op. cit., p. 37–38.

⁴⁸ Ibidem, p. 43.

⁴⁹ Ibidem, p. 44.

⁵⁰ Ibidem, p. 54.

⁵¹ Ibidem, p. 44.

Ainda que faça considerações restritivas à produção do Arena após 1964, pela ausência de uma crítica severa ao populismo e pela falta de contato com os excluídos, Schwarz vê como positivo o fato de as obras terem refletido a situação dos excluídos e tomado o partido destes, o que incomodou a classe dominante. Além disso, ele oferece exemplos do que considera inovação formal do movimento teatral após 1964. Um deles se refere à alteração do lugar social do palco: quase não havia separação social entre os artistas e o público que os assistia; estabelecia-se, assim, uma grande cumplicidade, viabilizada, em especial, pelo movimento estudantil ascendente. A platéia compunha-se, sobretudo, de estudantes “politizados e inteligentes”, ativistas do movimento estudantil, que tinham em comum com os artistas a idade — a maioria era bem jovem —, o modo de vida, a formação intelectual e o interesse político.

Para Schwarz, como continuidade do teatro de agitação pré-1964, ocorre uma revolução brechtiana no teatro, em que *a cena e com ela a língua e a cultura foram despidas de sua elevação “essencial”, cujo aspecto ideológico, de ornamento das classes dominantes, estava a nu.*⁵² Nesse sentido, *a forma artística [...] aceita os efeitos da estrutura social [...] como equivalentes aos seus. Em consequência há distensão formal, e a obra entra em acordo com o seu público; poderia diverti-lo e educá-lo, em lugar de desmenti-lo todo o tempo.*⁵³

Em um viés interpretativo comum a muitas análises de Schwarz, Edécio Mostaço considerou que as preocupações nos primórdios do Teatro de Arena com o público, surgidas somente após as adequações formais à nova forma do palco em arena, estavam diretamente associadas com o pensamento político do Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB) e as teorizações do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Do ISEB emanavam idéias de exaltação desenvolvimentista e de um projeto nacional, da tomada de consciência da nação e de transformação da realidade; do PCB, táticas políticas: formação de uma frente única nacionalista e democrática, de que fariam parte o proletariado, o campesinato, a pequena-burguesia e mesmo setores latifundiários: todos contra o imperialismo norte-americano. Usando como fonte o artigo “Tentativas de análise do teatro brasileiro”,⁵⁴ de Augusto Boal — que apresenta a tarefa do Arena de promover o surgimento de um teatro popular e de um público popular —, Mostaço

⁵² SCHWARZ, R., op. cit, p. 38–39.

⁵³ Ibidem, p. 40.

⁵⁴ BOAL, A., Tentativas de análise..., op. cit.

julgou, em suas considerações, que a busca pela ampliação do público traduziu-se na definição do caráter do grupo: “teatral ideológico”.⁵⁵

Para Mostaço, os anos entre 1960 e 1964 foram os que apresentaram o *mais formidável movimento não apenas quantitativo como qualitativo no sentido de implementar uma cultura de caráter participante e popular no Brasil*.⁵⁶ Mas, em sua análise desse período, ele afirma que o Arena, muito embora tenha desenvolvido uma linguagem para popularizar o teatro (apresentada numerosas vezes em excursões que buscavam novas platéias populares, sobretudo no Nordeste), mantinha a perspectiva da cultura popular para um público pequeno-burguês.⁵⁷

Ao analisar a produção cultural pós-1964, Mostaço salienta que a prática cultural entrara em perfeito acordo com a estratégia ideológica do PCB; e também considera o Opinião um grupo teatral ideológico atrelado aos pressupostos do ISEB e do CPC. Para ele, tanto o show musical *Opinião* quanto o espetáculo *Liberdade, liberdade* transpuseram para o palco o conceito isebiano de *povo*,⁵⁸ que, eleito como agente transformador, estabeleceu com seu público *uma comunicação de circuito fechado: palco e platéia irmanados na mesma fé.[...] O povo do palco era o mesmo povo da platéia*.⁵⁹

Sobre o Teatro de Arena, Mostaço afirmou que o público do espetáculo *Arena conta Zumbi*, predominantemente universitário (mesma origem social do grupo teatral), era um público cúmplice, o que formava um circuito fechado entre palco e platéia.⁶⁰ Assim, para Mostaço, o Arena cometeu equívocos na análise política dos espetáculos por reconhecer nos estudantes os depositários de uma missão política revolucionária.

⁵⁵ MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 45–47.

⁵⁶ Ibidem, p. 55.

⁵⁷ Ibidem, p. 70.

⁵⁸ Mostaço se refere à publicação da obra *Quem é povo no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré, em 1962, pela editora Civilização Brasileira, como volume da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, criada pelo ISEB. Na leitura que faz da obra, ele diz que, para Werneck, *povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhadas na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive, o que já é o retrato de uma frente (classes, camadas e grupos unificados); e de um projeto político (as soluções objetivas das tarefas do desenvolvimento) e do caráter político/ideológico deste projeto (progressista e revolucionário)* (p. 78, grifo do autor). Mostaço critica as metas de atuação do PCB — antiimperialismo e reformas de base —, pois configuravam *muito mais uma luta interna de poder burguesia industrial versus aristocracia latifundiária para a criação de um mercado interno mais desenvolvido, e portanto mais burguês, do que medidas revolucionárias em benefício das camadas exploradas por este mesmo Estado burguês que tudo tutelava*. Cf. Ibidem, p. 78.

⁵⁹ Ibidem, p. 77.

⁶⁰ Ibidem, p. 83.

Ainda que efetivamente a frente e os estudantes se posicionassem ideologicamente como elementos transformadores, progressistas, idealisticamente companheiros de caminho, atribuir prioridade transformadora a estes estratos demonstra pressa analítica em matéria política (grifo do autor).⁶¹

Quanto ao espetáculo *Arena conta Tiradentes*, no dizer de Mostaço persistiu o caráter ideológico, porém voltado à incitação e ao estímulo do público à intervenção e ação na realidade: *a estética já não é mais do que mera arma de incitamento e o teatro senão o lugar de encontro da seita para ouvir a palavra de ordem a ser cumprida na rua.*⁶² A conclusão desse autor é que o público estudantil — logo, “não popular” — era deliberadamente escolhido pelo Arena,⁶³ acentuando uma comunicação mistificadora que o iludia em “rituais cívico-esquerdizantes”.⁶⁴

Se Opinião e Zumbi tinham primado em fornecer alimento para a platéia forrar-se, saciando pela via teatral a incompetência demonstrada na realidade quanto à mobilização e capacidade de luta, Tiradentes representa o auge destes rituais cívico-morais destinados a encorajar a platéia com lenitivos estéticos/retóricos. A exortação era um componente inalienável do espetáculo, culminando num hino guerreiro que enfatizava “mais vale morrer com uma espada na mão do que viver como carrapato na lama” [...].⁶⁵

Em estudo mais recente, Sírley Cristina Oliveira refuta a idéia de escolha premeditada do público pelos artistas do Arena por serem as próprias condições de produção teatral daquele momento que lhe definiam o perfil:

O Arena não atingia um número expressivo de espectadores pertencentes às massas populares porque, em primeira instância o grupo nunca foi subvencionado pelo poder público. A cobrança de ingressos, o tamanho e a localização do espaço para a realização dos espetáculos, eram fatores que possivelmente não facilitavam o acesso “popular” às atividades do grupo. Ao mesmo tempo, o Arena, sendo um grupo teatral que não estava a serviço dos interesses políticos dos militares, nunca seria subvencionado por esse governo. Assim, a possibilidade de realizar seus espetáculos em praças e escolas públicas, em fábricas e ruas à fim de alcançar um público popular mais expressivo, tornou-se essencialmente restrita. Portanto o Arena não “escolheu” fortuitamente o público estudantil como platéia para seus espetáculos. Circunstancialmente eram os únicos que, pelas questões pontuadas, conseguiam chegar ao teatro e participar politicamente das discussões propostas pelo grupo. Mas isso não significa que o grupo restringiu suas apresentações à

⁶¹ MOSTAÇO, E., op. cit, p. 85.

⁶² Ibidem, p. 93. Para Mostaço, no espetáculo *Arena conta Tiradentes*, Boal reprovou a política frentista das esquerdas ao aderir a uma posição da qual se vislumbrava a luta armada.

⁶³ Ibidem, p. 91.

⁶⁴ Ibidem, p. 86.

⁶⁵ Ibidem, p. 94.

*sede na rua Teodoro Bayma. Diante dos impasses, das contradições colocadas pela necessidade de atingir o público popular, realizou incursões pelo Brasil, visitando diversas cidades como o Rio de Janeiro, Recife, João Pessoa e Salvador.*⁶⁶

A partir de 1964, o Arena incorpora à sua estética a música popular brasileira,⁶⁷ cuja importância evocada refere-se à busca de uma nova linguagem e um procedimento artístico que propiciem uma comunicação real com o público.

*O contato sempre renovado com outras áreas culturais permitira uma associação no plano das idéias com o grupo de músicos que se instalara no Arena desde o início do Teatro das Segundas Feiras. Desse intercâmbio, e do pioneirismo do musical encenado no Rio, Opinião, surge uma fase em que a linguagem do musical é preponderante.*⁶⁸

Segundo a crítica de teatro Mariângela Alves de Lima, quando o Arena incorpora a linguagem musical à sua estética, endereça-se *a um público que dispõe das mesmas informações do teatro.*⁶⁹ Os espectadores não precisam ampliá-las, visto que a questão central é encontrar uma *expressão comum para um problema comum.*⁷⁰

Na relação com o público os novos musicais propõem ainda um esforço analógico. Há uma preocupação de enfatizar o momento geral da história para que o público estabeleça as necessárias ligações com o presente.

*Pode-se encontrar inclusive um denominador comum entre os vários musicais criados no Arena. Por um lado, a linguagem teatral que se apoia basicamente na análise e no conhecimento a longo prazo de uma realidade é substituída por uma comunicação emocional intensa e direta com o espectador. Isso é feito através de personagens cujo traço distintivo é imediatamente visível e que pedem do espectador sua adesão ou recusa.*⁷¹

⁶⁶ OLIVEIRA, Sírely 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. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia 2003, p. 115.

⁶⁷ Quanto à dramaturgia de Augusto Boal, podemos nos referir às peças escritas e encenadas após o golpe de 1964: *Arena conta Zumbi*, *Arena canta Bahia* e *Arena conta Tiradentes*. Antes, porém, podemos citar o caso da composição formal da peça *Revolução na América do Sul* (1960), para a qual Boal recolheu elementos trazidos do circo, da revista e das formas épicas; formas cuja linguagem musical exerce importante função estética. Sobre a peça *Revolução na América do Sul*, ver PATRIOTA, Rosângela. *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal — a narrativa épica no Teatro de Arena de São Paulo. *ArtCultura*, n. 2, v. 1, Uberlândia, 2000, p. 86–100.

⁶⁸ LIMA, Mariângela Alves de. *História das idéias*. *Dionysos*, nº 24, op. cit., p. 56.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 57.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 57.

⁷¹ *Ibidem*, p. 56.

Podemos observar que os procedimentos de análise tomados tanto por Schwarz quanto por Mostaço sobre a relação entre palco e platéia após 1964 desconsideraram qualquer papel atuante do público: em seus estudos, este não tem voz, e o palco — o agente — escolhe deliberadamente sua platéia, que responde como autômato às intenções ideológicas de autores, encenadores e atores. Ao público cabe ser cúmplice e conivente com as idéias apresentadas no ritual criado pelo teatro.

De certo modo, na sua reflexão Oliveira não localizou historicamente as diferentes relações que o Arena estabeleceu com seu público. Quando ocorre a integração de artistas do Teatro Paulista de Estudante (TPE), entre os quais Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e, depois, em 1956, Augusto Boal, o Arena constrói um posicionamento alternativo ao teatro praticado pelo TBC — presente desde a sua fundação, em 1953, por José Renato — e um projeto de produção de textos dramáticos nacionais. E ainda, os artistas do Arena viam como necessário que os espetáculos, além de representarem o trabalhador, o cotidiano dos excluídos e seus problemas, fossem apreciados por um público popular: o povo — como personagem no palco e espectador na platéia. Todavia, esse público popular não freqüentava o teatro; logo, certas questões — quem é povo? como chegar até o público popular? Etc. — foram amplamente discutidas pelo grupo, que se empenhou em ir ao encontro do povo nos lugares onde este estava; daí as apresentações em sindicatos, praças e as excursões pelo interior do país etc.

Se não só as intenções internamente definidas, mas também as relações externas, concretas e possíveis na esfera social, definem a prática teatral, então podemos verificar que ampliar o público foi algo quase impossível após o golpe de 1964, e o que sobreveio parece-nos ter sido a constituição social de um público cuja maioria era composta de estudantes e intelectuais. Disso se pode inferir que o público freqüentador do Teatro de Arena foi heterogêneo e variável quanto à composição no decorrer de sua existência; e certamente recebera a produção artística, também, de modo diferente, pois *a significação dos textos depende das capacidades, dos códigos e das convenções de leitura próprios às diferentes comunidades que constituem, na sincronia ou na diacronia, seus diferentes públicos*.⁷²

Sobre o que diz Lima, questionamos: é possível afirmar categoricamente que o fato de atores e público partilharem uma experiência cultural comum necessariamente

⁷² CHARTIER, Roger. História e literatura. In: *À beira da falésia...*, op. cit., p. 257.

implicou a não-ampliação das informações pelo público? A autora avaliou que os musicais reduziram a linguagem teatral a uma comunicação emocional, a fim de provocar exclusivamente empatia no público, e também considerou a recepção previsível e determinada pelas intenções dos artistas expressas nos espetáculos.

Ante as ponderações dos autores acima citados, as quais opõem claramente a produção e a recepção de um produto cultural, parece pertinente o pensamento de Roger Chartier sobre a noção de apropriação para abrandar a posição desses autores. Para esse historiador, não há um corte entre produção e consumo que delimite ações a sujeitos diferentes: as idéias produzidas não aparecem do nada nem são capazes de moldar a maneira de viver e ver do outro, e o consumo nunca é passivo. Assim, toda produção tem historicidade, *que exige em primeiro lugar que o “consumo” cultural ou intelectual seja ele próprio tomado como uma produção, que evidentemente não fabrica nenhum objeto, mas constitui representações que nunca são idênticas às que o produtor, o autor ou o artista investiram na sua obra.*⁷³

Pode-se dizer que a recepção significa uma produção de sentido, de caráter criativo; por isso, Chartier alerta para o fato de que ler, olhar e escutar demandam atitudes intelectuais que, longe da submissão, na verdade, permitem a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou a resistência. Os textos e todas as categorias de imagens não podem ser apreendidos como objetos que bastariam ser identificados ou cujo significado seria universal; antes, estão *presos na rede contraditória das utilizações que os constituíram historicamente.*⁷⁴ Nessa ótica, a questão fundamental, além do contexto histórico em que foram produzidos, é saber como textos e documentos — discursos — foram apropriados e usados. Essa apropriação *tem por objectivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem.*⁷⁵

O que observamos como equivocado no tipo de raciocínio verificado em algumas das interpretações aqui citadas é que, partindo-se de determinada crítica, muitas vezes até pertinente em nosso presente, elabora-se um grande esquema no qual são encaixadas as obras artísticas, reduzidas a veículo ideológico; em outro viés, consideram que os sentidos da obra são impressos somente no momento de sua feitura.

⁷³ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988, p. 59.

⁷⁴ Ibidem, p. 61.

⁷⁵ Ibidem, p. 26.

Esses estudos não aprofundam questões sobre a especificidade de cada peça teatral diretamente relacionada com o momento em que foi elaborada; tampouco consideram a motivação dos produtores, as pesquisas de linguagem, as reformulações empreendidas em busca da ampliação de público, as adequações impostas pelas dificuldades financeiras, e mesmo as questões relativas à recepção de uma obra artística, sempre ativa e sujeita às convenções.

Posto isso, é essencial ressaltar que as relações entre palco e platéia não são unilaterais; e compreendê-las requer que tenhamos no campo de visão o conjunto de idéias, interesses e posições partilhadas ou divergentes entre produtores culturais e suas platéias e, sobretudo, considerar as complexas e imbricadas relações entre a prática teatral e a sociedade onde ela ocorre.

STANISLAVSKI E BRECHT: FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE BOAL

A participação de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo vai de 1956 a 1971, o que coincide com a quase-totalidade da existência do grupo: cerca de 18 anos. Nascido no Rio de Janeiro (em 1931), o teatrólogo se tornou químico industrial aos 21 anos, quando concluiu o curso de Química na Universidade Federal do Rio de Janeiro. A seguir, foi para os Estados Unidos (EUA), especializar-se em Engenharia Química e, paralelamente, estudar dramaturgia, direção e história do teatro, na Universidade de Colúmbia, com John Gassner (professor de Arthur Miller e Tennessee Williams) — contato que lhe definiria o futuro profissional. Entre 1954 e 1955, Boal freqüentaria o Actor's Studio,⁷⁶ para o qual foi admitido, por intermédio de Gassner, como ouvinte. O

⁷⁶ Escola para atores profissionais de Nova Iorque, fundada em 1947, por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis. Em 1948, sai Lewis, entra Lee Strasberg, que se torna diretor artístico, em 1951, e fica conhecido como o responsável pelos desdobramentos da teoria stanislavskiana nos EUA, ao usar o método de trabalho centrado na exploração da memória afetiva do ator. O abuso do recurso exclusivo à *memória emotiva* e aos exercícios de lembrança dos sentimentos, como a associação do sistema à psicanálise, é produto de uma visão restrita e fragmentada do trabalho de ator proposta por Stanislavski e veiculada por Strasberg e parte de seus discípulos americanos como o “Método”, decorrente, em parte, do grande decurso entre a edição dos primeiros livros de Stanislavski: *An actor prepares* (1936) e *Building a character* (1949). Essa visão mais restrita, no entanto, não foi hegemônica nos EUA: com base em diversos depoimentos de artistas e profissionais do teatro, Eraldo Pêra Rizzo evidencia as divergências com a orientação de Strasberg, salientando a fala de Marlon Brando, Arthur Miller, Laurence Olivier e Robert Lewis em que questionam e fazem severas restrições ao trabalho desenvolvido por Strasberg no Actor's Studio — por exemplo: “divulgações vulgares”, “pregação e máximas impensadas”, “graves desvios”, “ênfase excessiva aos problemas interiores da interpretação” etc. Cf. RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: SENAC, 2001, p. 54–57.

Actor's era então uma dos principais representantes da escola de Stanislavski nos EUA, cujo método marcou Boal profundamente.⁷⁷ De volta ao Brasil, o dramaturgo foi indicado pelo crítico teatral Sábato Magaldi a José Renato, para trabalhar como diretor no Teatro de Arena, onde encenou, dirigiu, produziu dramaturgia e adaptou textos teatrais estrangeiros, consolidando-se em uma geração de intelectuais e produtores culturais preocupados em discutir a realidade nacional por meio da arte, que apostavam, sobretudo, na possibilidade libertária e revolucionária desta e no papel do artista ante os problemas sociais do seu tempo.⁷⁸

Criador de um conjunto de prescrições para o desempenho do ator que ficou conhecido como “método de interpretação”, Constantin Stanislavski (1863–1938), teórico, ator e diretor russo, foi o fundador do Teatro de Arte de Moscou (TAM), em 1898, cujos colaboradores fixos incluíam Anton Tchecov — autor de *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1903), textos escritos especialmente para a companhia.⁷⁹ O principal da obra de Stanislavski está em quatro livros, que resumem suas constantes pesquisas sobre a arte de interpretar. O primeiro — *My life in art* (*Minha vida na arte*) — apareceu pela primeira vez em tradução inglesa em 1923 e *fornecia algumas indicações sobre o desenvolvimento do famoso sistema, mas quase*

⁷⁷ Stanislavski considerava suas teorias técnicas em movimento, princípios de trabalho, portanto distintas das mistificações de seu pensamento, sobretudo nos EUA, onde recebeu o nome de *método* e se tornou um manual a ser seguido. Iná Camargo Costa refere-se a dois momentos distintos da apropriação da teoria stanislavskiana nos Estados Unidos. O primeiro, na década de 1930, a partir da estréia do TAM em Nova Iorque (jan./1923), quando *a cultura relevante nos Estados Unidos era de esquerda e isso aparecia de modo mais claro no teatro. Foi esta situação que permitiu aos adeptos de Stanislavski implantarem no país uma cultura teatral infinitamente mais exigente em termos artísticos do que o establishment jamais fora capaz de produzir. As condições materiais foram 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.* O segundo momento deu-se após a Segunda Guerra Mundial, quando os grandes produtores se realinharam e retomaram seus lugares. Então, *ao mesmo tempo em que grandes acontecimentos teatrais, amplos sucessos de público e bilheteria, eram promovidos pela esquerda, como a revelação de Tennessee Williams em 1947 com Um bonde chamado desejo e a de Marlon Brando como um dos maiores atores de sua geração, ou a de Arthur Miller em 1949 com A morte de um caixeiro viajante, eles iam sendo neutralizados pelo establishment com o crescente processo de discussão e, finalmente, a desqualificação do “método”* (grifo nosso). COSTA, Iná Camargo. Stanislavski na cena americana. *Estudos Avançados*, n° 46, São Paulo, 2002, p. 111.

⁷⁸ Nesse período, outros grupos de artistas de várias áreas (teatro, artes plásticas, música, cinema etc.) engrossaram as fileiras da “arte engajada”, que apesar de suas múltiplas formas comungava a idéia da necessidade de alterações consideráveis no caminho político e econômico do país. Na dramaturgia, podemos citar como exemplos representativos o Teatro Oficina, de São Paulo; o CPC no Rio de Janeiro; o o TCP de Pernambuco, ligado ao MCP; o Teatro Opinião no Rio de Janeiro etc.

⁷⁹ Para maiores informações sobre Stanislavski e o movimento teatral russo e soviético das três primeiras décadas do século XX, consultar: GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985 e do mesmo autor, *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

nada a respeito de teoria ou técnica específicas.⁸⁰ A formulação do seu sistema aparece em três volumes, escritos quando se encontrava na França e a pedido de seus amigos americanos Norman Hapgood e Elizabeth Reynolds Hapgood. Em *An actor prepares* (*A preparação do ator*), publicado em 1936, Stanislavski enfatiza o desenvolvimento dos recursos interiores e a libertação da mente e do corpo para responder às exigências do texto, estimulando a imaginação, *amparada pela confiança do ator em sua criação e enriquecida com as lembranças de suas emoções pessoais*.⁸¹ Em 1949, foi editado o segundo livro, composto de diversos rascunhos e com o título de *Building a character* (*A construção do personagem*); neste, são abordados assuntos como expressão corporal, dicção e tempo-ritmo da fala, provando que Stanislavski não *ignorava a técnica exterior em proveito de seu interesse pela exploração interior*.⁸² A transcrição de suas derradeiras notas foi publicada em 1961, em *A criação do papel*, e sugerem que, *por volta de 1930, ele arrefecera a ênfase até então posta na vida interior como fonte para um papel e voltara-se para o estudo do texto, e também das ações físicas por este requeridas, como um meio de estimular a vida interior*.⁸³

No conjunto de idéias, orientações e exercícios dramáticos elaborados por Stanislavski, estão a *memória afetiva* — recurso de interpretação do ator para recriar a emoção pela memória — e o *método das ações físicas* — baseado na dependência entre ação física, comportamento, sensação e emoção. A *memória afetiva* tem por fim estimular o ator a aderir à personagem o máximo possível, a fim de “vivê-la”: ao rememorar nos mínimos detalhes algum fato que no passado tenha impressionado sua emoção, o ator provoca em si, outra vez, emoções similares àquelas sentidas originalmente. Para Stanislavski, recorrer às recordações de diferentes sentimentos, no fundo, significava a possibilidade de retornar aos próprios sentimentos, dependentes da vontade e que devem ser provocados conscientemente pelo ator: em outras palavras, este deve trazer à memória consciente lembranças de fatos passados, embora o objetivo seja estimular sentimentos arquivados no subconsciente.⁸⁴

⁸⁰ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César C. de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p. 365.

⁸¹ Ibidem, p. 368.

⁸² Ibidem, p. 368.

⁸³ Ibidem, p. 368.

⁸⁴ Cf. VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987, p. 126–128.

Nos últimos anos de vida, Stanislavski sistematizou o *método das ações físicas*, uma nova abordagem para composição e caracterização do personagem, mas sobre a qual ele trabalhava desde os anos 20, quando começou a estudar ópera. Assim, na criação do personagem, a ênfase é deslocada do ponto de vista da psicologia para o das ações físicas e do inter-relacionamento sensorial de atores com atores, ou do ator com objetos circundantes. O primeiro passo para estabelecer um processo criativo orgânico passou a ser a relação física com os objetos e com as pessoas em volta — a base das sensações e emoções.⁸⁵

A propósito desse método, Jerzy Grotowski salienta que, na fase anterior à da “memória emotiva”, Stanislavski

*achava ainda que recorrer às recordações de diferentes sentimentos no fundo significasse a possibilidade de retornar aos próprios sentimentos. Nisto havia um erro — a fé no fato de que os sentimentos dependem da vontade. No entanto, na vida, podemos notar que os sentimentos são independentes da nossa vontade. Não queremos amar alguém, mas amamos; ou então o contrário: queremos realmente amar alguém, mas não conseguimos. Os sentimentos são independentes da vontade e, justamente por esse motivo, Stanislavski, no último período de atividade, preferia, no trabalho, colocar a ênfase naquilo que está sujeito à nossa vontade. Por exemplo, na primeira fase, ele perguntava quais as emoções às quais o ator tendia nas diversas cenas. E enfatizava os assim chamados “eu quero”. Mas, por mais que possamos querer “querer”, isto não é a mesma coisa que o fato de “querer”. Na segunda fase, deslocou a ênfase para o que é possível fazer. Porque o que se faz depende da vontade.*⁸⁶

Embora o diretor, nessa última etapa, ponha em dúvida muitas de suas descobertas anteriores, ele não repudiou seu sistema primitivo: *a tarefa do ator evolui, de forma cíclica, da ação física e da análise do texto para a criação da vida interior e regressa à ação exterior no papel — tudo como parte de um mesmo processo.*⁸⁷

⁸⁵ Sérgio de Carvalho, diretor do grupo teatral Companhia do Latão, de São Paulo, oferece-nos uma explicação sintética sobre alguns aspectos do método das ações físicas: *o Método propõe que os ensaios de uma peça de teatro não comecem pelo “trabalho de mesa”, pela leitura seguida da discussão de idéias, mas sim pelos exercícios de improvisação com os acontecimentos da história. Uma primeira leitura do texto, por parte dos atores, pode até ocorrer, mas somente para que sejam estudados os fatos a ser improvisados. Nunca haverá uma memorização das palavras anterior à experimentação prática. O importante é descobrir, pelo ato de improvisar, as ações e relações que geram a necessidade das palavras. [...] Como o trabalho de improvisação visa ao estudo da lógica das situações, seu pressuposto conceitual é de que não são as emoções que movem um ator em cena. Ao contrário, são suas ações (psicofísicas e verbais) que geram as emoções da cena.* CARVALHO, Sérgio de. Apresentação — Eraldo Rizzo e a síntese possível. In: RIZZO, E. P., op. cit., p. 20.

⁸⁶ GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislavski. *Folhetim*, nº 9, jan.–abr./2001, p. 9.

⁸⁷ CARLSON, M., op. cit., p. 368.

Sobre como Boal explicita sua apreensão do pensamento de Stanislavski, merece ser dito que tanto a emoção, emergida da memória afetiva, quanto a interação do ator com o ambiente e, sobretudo, com a idéia que se quer transmitir foram elementos importantes para sua prática teatral no Arena como diretor quando chegou dos EUA. Dizia ele:

[...] o que Stanislavski fez de extraordinário, de genial? Em vez de uma linguagem simbólica, ele criou uma linguagem sinalética. Qual é a diferença? Numa linguagem simbólica, se você está apaixonado, faz assim, então é um gesto de amor, se você está com medo, é isso, se você está assustado, é aquilo. Então, tinha uma série de gestos de mão, de expressões fisionômicas que eram características de certas emoções, e você tinha de fazer aquilo, então era como se fosse em certos teatros, em certos estilos, o Kathakali indiano, o No e o Kabuki, japoneses, onde a cor amarela, a cor branca, tudo em um significado simbólico. Agora, o que é o símbolo? É uma coisa que está em lugar de outra mas não é a outra, quer dizer, a bandeira é o símbolo da pátria mas não é a pátria. Então, quando a pessoa estava apaixonada, não interessa se o ator estava ou não apaixonado, estivesse sentindo o que estivesse, importava era o gesto de amor que ele fazia. E o Stanislavski vem e fala: “Não, não vamos fazer mais essa linguagem, que é simbólica, vamos fazer sinalética”. Qual é a diferença? Primeiro sinta a emoção. Sentindo a emoção, ela vai buscar a forma justa, quer dizer, por que apaixonado é assim? Apaixonado pode ser “ôôôô... (faz uma careta), tem todos os tipos. Aquele com a língua de fora e a mãozinha assim, que nem cachorrinho, tá apaixonado, ne? Então, ele falou, você primeiro sinta o amor, sinta o ódio, sinta o medo, sinta não sei o que e vai vir uma forma. Isso eu acho que é a diferença, e que todos nós, diretores, somos influenciados pelos Stanislavski, provavelmente. Acho que o Actor’s Studio pegou isso e levou para a subjetividade especialmente pela influência do cinema, porque eu via muitas peças naquela época, com atores do Actor’s Studio, Bem Gazzara, o James Dean, e percebi que não era bem assim. Mas no cinema, pelo fato de você ter a câmara em cima... por exemplo, o ator chegava e perguntavam: “Como é que você vai?” Em vez de dizer “tudo bem”, não, ele olhava primeiro, segurava o copo, olhava assim, dava uma volta... “I’m ok”, depois de meia hora. Ele dava primeiro tudo o que estava na cabeça do ator, ele permitiu o tempo objetivo. Então, o tempo objetivo se deformava. Quer dizer, o Stanislavski, pra mim, pensava na subjetividade do ator, mas, sobretudo, pensava que essa subjetividade é feita de interações. Então, tem um lado objetivo, quer dizer, são duas pessoas falando uma com a outra, não é um e a câmara esperando que ele mostre os movimentos da alma até que saia o “tudo bem”. O Actor’s Studio era baseado no Stanislavski, mas eles fizeram uma espécie de “expressionismo stanislavskiano”, e no Teatro de Arena — porque foi naquela época que eu vim assim meio embalado com o Actor’s Studio, com Stanislavski e tudo — o que eu fazia era o seguinte: “Olha, é a emoção que vai dar a forma, sim, mas vamos primeiro ver a idéia. Qual é a idéia que vai gerar essa emoção, e essa idéia, concreta, gera uma emoção que então vai dar sua forma”. Eu insistia na idéia (grifos nossos).⁸⁸

⁸⁸ EXILADO. *Caros Amigos*. São Paulo, ano IV, nº 48, mar./2001, p. 29–30. Entrevistadores: Marina Amaral, Marco Antônio Rodrigues, Carlos Castelo Branco, João de Barros, Sergio Pinto de Almeida, José Arbex Jr., Márcio Carvalho, Wagner Nabuco e Sérgio de Souza.

O contato com esse pensamento filtrado pelo Actor's Studio possibilitou a Boal, após entrar para o Arena, estudar sistematicamente a obra de Stanislavski no Laboratório de Interpretação,⁸⁹ onde punha em prática as lições aprendidas:

A melhor maneira de ensaiar seria, desde o primeiro dia, praticar Stanislavski. Expliquei como seria o trabalho, pedi que estudassem os primeiros capítulos da Preparação do ator, que começaríamos a experimentar no primeiro ensaio, às duas horas da tarde, em ponto. Fui pra casa — quarto emprestado — reler anotações sobre o Actor's Studio, rever rabiscos nos livros do mestre russo. Stanislavski foi, desde minha estréia profissional, setembro de 1956, e até o meu futuro, minha referência como diretor.⁹⁰

Ainda nos Estados Unidos, Boal conheceu a obra de Bertolt Brecht, apresentada a ele por Gassner: *O meu contato com ele foi na universidade, mesmo. Havia o (crítico e editor) Eric Bentley, que estava começando a divulgar o nome de Brecht. E o próprio Brecht tinha feito, antes de eu chegar lá, o “Galileu Galilei”.*⁹¹ Todavia, naquele momento, Boal não chegou a conhecer mais profundamente as idéias e teorias desse dramaturgo.

Parece-nos que as primeiras referências explícitas à estética brechtiana no trabalho de Boal no Teatro de Arena surgiram na peça *Revolução da América do Sul* (1960). Mas foi a partir do “questionamento” de Boal acerca da ênfase dada à sua dramaturgia e prática teatral aos elementos e técnicas stanislavskianas que elaborou textos dramáticos como *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*:

*começamos a ter medo de que esta emoção que desenvolvíamos, esta criação de personagens às vezes tão sinceros, tão autênticos [...] pudesse, através da empatia, levar o espectador a aceitar de uma forma um pouco fatalista as tragédias que apresentávamos.*⁹²

Na elaboração destas peças, acreditamos que Boal intensificou o diálogo com o método de Brecht, sobretudo para compor seu sistema curinga. Nele, as influências do

⁸⁹ O Laboratório de Interpretação no Teatro de Arena destinava-se ao estudo dos livros de Stanislavski e dos métodos de interpretação teatral. Segundo Sábato Magaldi, *o projeto era o de leitura, por um ator, de um relatório sobre um capítulo da obra stanislavskiana, discutindo-o em seguida. Depois se montaria uma cena, na forma tradicional e de acordo com a nova autenticidade procurada, para avaliação dos resultados.* MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 33–34.

⁹⁰ BOAL, Augusto. *Hamlet...*, op. cit., p. 141.

⁹¹ BOAL, Augusto. [Depoimento prestado]. In: SÁ, Nelson de; CARVALHO, Sérgio de. *O teatro globalizado. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6/9/1998, Mais!, p. 4.

⁹² 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. 251.

pensamento brechtiano são evidentes, sobretudo, em seus mecanismos principais: a não-apropriação do personagem por um só ator (desvinculação ator–personagem) e a presença de um curinga, um ator que maneja a cena e que, ao mesmo tempo, é o exegeta do espetáculo em exibição. O curinga é o responsável por *narrar acontecimentos ocorridos fora de cena, comentar a ação da peça ou, ainda, ser o porta-voz do pensamento do autor*.⁹³ Tais técnicas visavam produzir um efeito de distanciamento para impedir a identificação emocional do espectador e, assim, favorecer sua apreciação crítica. Boal explica o modo como criou procedimentos estéticos à luz do pensamento brechtiano:

[...] começamos elaborando o Sistema Coringa, que tinha pelo menos dois mecanismos que vinham de uma influência brechtiana. Um mecanismo que era da não apropriação do personagem por um só ator. Todos os atores faziam todos os personagens. Em alguns casos menos o protagonista. Isto é, cada cena era representada por um ator diferente. Então isto permitia a nosso ver, naquela época, que o ator se emocionasse plenamente, verificasse todo o personagem e ao mesmo tempo o fato de que na cena seguinte já não era mais ele, era um outro, produziria um certo efeito de estranhamento. Este era um dos mecanismos, essa não-identificação do ator e personagem. O segundo mecanismo era o mecanismo da presença de um coringa que era uma espécie de meneur de jeu, uma espécie de pessoa que maneja a cena e que ao mesmo tempo é o exegeta do espetáculo que está sendo mostrado, isto é, mostrávamos a peça e a exegese da peça através da personagem-função do “coringa”, que explicava, que retificava, que apresentava as alternativas. Isto já foi uma influência brechtiana bastante séria no nosso trabalho e que criou toda esta série Arena conta...⁹⁴

Segundo a interpretação que tem Paulo José do trabalho de Boal, houve de fato uma passagem de Stanislavski a Brecht:

O Golpe de 64 — um golpe rude — te colocou diante da necessidade de uma nova estética. Nesse momento é que entra a estética de Brecht — aí, a gente começa a ler o Pequeno organon com outros olhos — e, de repente, o teatro não é aristotélico. Porque você fica diante de uma emergência, você precisa dizer as coisas de uma maneira muito mais direta; então o teatro épico aparece exatamente no golpe de 64.

O Boal passa a ser professor na Escola de Arte Dramática e trabalha muito com a poética de Aristóteles, com Hegel... [...] No golpe de 64, de alguma forma, isso fica parecendo uma coisa distante que não chega a te instrumentar muito bem para você falar da realidade que você está vivendo. Aí é quando ele rompe com o teatro aristotélico, com a poética hegeliana e passa a trabalhar com o Pequeno organon com toda a estética, os Escritos sobre teatro, todo o trabalho de Brecht.⁹⁵

⁹³ VASCONCELOS, L. P., op. cit., p. 136.

⁹⁴ BOAL, A. O papel de Brecht..., op. cit., p. 252–253.

⁹⁵ RENATO, José. Interview de Paulo José. In: ROUX, R., op. cit., p. 450.

Além disso, podemos ver que se discutiam no grupo do Teatro de Arena mudanças na forma narrativa — como afirma Gianfrancesco Guarnieri: *A gente sentia que precisava mudar a forma narrativa. Não era uma discussão nova, mas se aguçou neste período.*⁹⁶ Em alguns depoimentos verifica-se o destaque dado à necessidade de inovar a relação palco–platéia, de modo a explicitar o ponto de vista de quem narra ou conta. Segundo Boal, *surgiu a idéia de fazer uma peça que contasse, não a vida de alguém, mas um grupo teatral, o Arena, contando o que pensávamos.*⁹⁷ Daí a série de *Arena conta*, com a introdução de personagens narradores, como recurso dramatúrgico, que, ao contarem histórias (de Zumbi dos Palmares, de Tiradentes, de Simon Bolívar), veiculavam significados ou visões de mundo mais ou menos claros, apresentando questões com sentidos precisos, expostos numa perspectiva — a do coletivo, do Arena — em que se evidenciavam sem camuflagem.

No entanto, questionamos se houve mesmo uma ruptura estética: podemos tomar as mudanças na ênfase de inspiração — de stanislavskiana para brechtiana — nas atividades teatrais de Augusto Boal como manifestações alternativas ou oposicionistas? Se sim, como distinguir então se as iniciativas e contribuições alternativas estão nos limites do que é dominante, ou se são, de fato, independentes?⁹⁸ Segundo Williams, a dificuldade ocorre porque as manifestações oposicionistas estão, na prática, ligadas ao hegemônico. Por outro lado, esse autor nos alerta para o fato de que não se pode

ignorar a importância de obras e idéias que, embora claramente afetadas pelos limites e pressões hegemônicos, são pelo menos em parte rompimentos significativos em relação a estes, e que podem em parte ser neutralizados, reduzidos ou incorporados, mas que, em seus elementos mais ativos, surgem como independentes e originais (grifo nosso).⁹⁹

Em geral, as peças *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* representam a procura por respostas formais a mudanças na própria experiência social pós-golpe de 1964, além de ser experimentos de novas formas e combinações dramáticas. Pode-se

⁹⁶ GUARNIERI, G. Entrevista a Fernando Peixoto. *Encontros com a civilização brasileira*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n° 1, p. 110, 1978. Apud COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 113.

⁹⁷ ARAÚJO, Alcione. O lavrador do mar. *Palavra*, ano 1, n° 11, Belo Horizonte, mar./2000, p. 100.

⁹⁸ WILLIAM, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 117.

⁹⁹ Ibidem, p. 117.

perceber nelas recursos dos métodos de Stanislavski e Brecht, aplicados para se vivenciar uma experiência e, ao mesmo tempo, comentá-la com o espectador.

Todavia, a prática acadêmica habitual de procurar influências constitui um “blefe” para Williams,¹⁰⁰ pois todas as *tradições são seletivas*. O exercício de explicar tudo pela referência à fonte inibe um exame verdadeiro da variedade histórica do passado: a experiência social concreta, suas formas mais singulares, os tipos de organizações sociais, persistências ou transformações de formas de interpretações, imagens e idéias. Williams parte do suposto de que ver só a persistência de idéias e imagens pode levar a um reducionismo das formas de interpretar os *chamados símbolos e arquétipos, ou seja, de abstrair até mesmo estas formas tão evidentemente sociais e dar-lhes um status basicamente psicológico ou metafísico*.¹⁰¹ Para evitá-lo, Williams reitera seu método: os historiadores devem saber explicar tanto a persistência quanto a historicidade dos conceitos.

*Muitas vezes, tal redução acontece quando constatamos que certas formas, imagens e idéias importantes persistem durante períodos de grandes transformações. Mas, se percebemos que a persistência depende das formas, imagens e idéias em mudança — ainda que muitas vezes de modo sutil, interna e, por vezes, inconscientemente —, podemos ver também que a persistência indica alguma necessidade permanente ou praticamente permanente, que se reflete nas diferentes interpretações que vão surgindo. Creio que há, de fato, uma tal necessidade, e ela é criada pelos processos de um desenvolvimento histórico específico. Contudo, se não vemos esses processos, ou se só os vemos por acaso, recaímos em formas de pensamento aparentemente capazes de criar a permanência sem a história. Isto pode nos proporcionar satisfação emocional ou intelectual, mas então só teremos encarado metade do problema, pois em todas estas grandes interpretações é a coexistência de persistência com transformações que é realmente impressionante e interessante, e que é preciso explicar sem que uma seja reduzida à outra.*¹⁰²

Mesmo achando difícil estabelecer todas as fontes inspiradoras do sistema curinga, Cláudia de Arruda Campos sugere a existência de ecos da tragédia e comédia gregas,¹⁰³ assim como a influência brechtiana. Para ela, é evidente que *o fio que unifica a maioria das técnicas e expedientes incorporados ao Sistema* está na sua natureza

¹⁰⁰ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 34.

¹⁰¹ Ibidem, p. 387.

¹⁰² Ibidem, p. 387-388.

¹⁰³ Segundo Pavis, *o coro na tragédia grega, que desapareceu pouco a pouco, revela que, mesmo na origem, o teatro recitava e dizia a ação, em vez de encarná-la e figurá-la a partir do momento em que houve diálogos, entre pelo menos dois protagonistas*. PAVIS, P., op. cit., p. 130.

épica.¹⁰⁴ Com efeito, o sistema curinga parece ser uma forma e idéia que mantém ligações com o coro da tragédia grega e o teatro épico de Bertolt Brecht (que, considerado em sua especificidade, também se relaciona com o coro da tragédia grega); no entanto, a composição formal do sistema não se reduz à tragédia grega nem ao teatro épico. Para nós, é necessário confrontar as idéias do sistema curinga com sua realidade histórica de origem, pois há relações sociohistóricas claras entre essa forma e a sociedade e época em que foi originada, como também há continuidades evidentes na composição do sistema.

Então é justificável uma investigação sobre o sistema curinga com foco tanto na aplicação da forma narrativa pelos autores quanto nos dispositivos formais inscritos nas estruturas das peças, que podem nos auxiliar, por um lado, a ter algum “acesso” ao público¹⁰⁵ que assistiu a encenações realizadas sob os fundamentos do sistema curinga e, por outro, descrever o sistema de representação, interpretando-o segundo as convenções admitidas e praticadas socialmente naquele período.

¹⁰⁴ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 121–122.

¹⁰⁵ De acordo com as reflexões e proposições de Roger Chartier, os dispositivos formais, tanto os textuais quanto materiais, *inscrevem em sua própria estrutura as expectativas e as competências do público que visam, portanto, organizam-se a partir de uma representação da diferenciação social*. CHARTIER, R., *O mundo como representação*, op. cit., p. 76.

A pintura, a arte, o teatro sob todas as formas — e eu preferiria dizer o espetáculo — visualizam por um determinado tempo não só os termos literários e as lendas, mas as estruturas da sociedade. Não é a forma que cria o pensamento nem a expressão, mas o pensamento, expressão do conteúdo social comum de uma época, que cria a forma.¹

P. Francastel

O SISTEMA CURINGA APRESENTADO POR AUGUSTO BOAL

Ao examinarmos um documento, devemos questioná-lo em sua produção, reprodução e apropriação. Trataremos, aqui, de investigar como foram produzidos os textos teóricos sobre o sistema curinga, bem como os aspectos que envolvem sua memorização; em outras palavras, *o que o fez perdurar como depósito de memória?*² Consideramos que refletir sobre os preceitos do sistema curinga implica, igualmente, pensar sobre alguns elementos da forma narrativa verificada em parte da dramaturgia produzida pelos participantes do Teatro de Arena.

Para Boal, o curinga representa, no teatro, uma realidade mágica criada pelo dramaturgo: onisciente, polivalente, ubíquo, que adquire a consciência de cada personagem que seu papel permite interpretar. Ele desempenha a função de narrador explícito e contemporâneo ao público, atuando de maneira crítica e procura, sobretudo, romper a ilusão ficcional, declarando os recursos teatrais empregados.

A descrição de como funciona o sistema curinga e seus pressupostos teóricos estão formalizados no conjunto de ensaios publicados como introdução à peça *Arena conta Tiradentes* (“Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”; “A necessidade do coringa”; “As metas do coringa”; “As estruturas do coringa”;

¹ FRANCASTEL, Pierre. *La Réalité Figurative*. Gonthier: Paris, 1965, p. 237-238. Apud PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 173.

² MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. (org.) *Repensando a história*. São Paulo/ANPUH: Marco Zero, 1984, p. 52.

“Tiradentes: questões preliminares”; “Quixotes e heróis”).³ Neles, estão inscritos, em termos gerais, o sentido evolutivo e progressivo dado à trajetória do Arena por Augusto Boal. Portanto, devemos nos esforçar para apreender a lógica de elaboração desses textos, pois se tornaram referência para pesquisadores e comentadores que investigaram, em especial, as produções “musicais” do Teatro de Arena. O que se lê a seguir é uma síntese desses textos, com que esperamos caracterizar tanto o sistema curinga quanto a interpretação construída por Augusto Boal acerca das práticas teatrais experimentadas pelo grupo do Teatro de Arena.

Em nosso entendimento, deve-se ter em mente que, pela ênfase dada à elaboração formal do sistema curinga, Boal fez o caminho de rever o passado para explicá-lo e ordená-lo segundo o pressuposto de uma trajetória de avanço do Arena em suas diversas fases, em que a atual superava a precedente, salientando a vinculação estreita e histórica entre um teatro comprometido com a sociedade na qual viviam. Justamente por causa de uma situação de “crise” no teatro, e em toda a sociedade, havia a necessidade de avaliar e organizar o percurso do Arena até ali para, então, propor novas maneiras de atuação. Para Boal, o sistema curinga é uma resposta, no campo formal, à crise do teatro paulista na metade da década de 1960.

Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro — dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores

³ O interesse pela reflexão teórica sobre a produção artística do Teatro de Arena se evidencia pela regularidade com que Augusto Boal documentou, em diversas publicações, tanto sua trajetória evolutiva quanto a inovação formal implementada pelo sistema curinga. Em 1967, no programa da peça *Arena conta Tiradentes*, Boal apresenta dois ensaios: “Tiradentes: questões preliminares” e “Quixotes e heróis”; também reúne vários artigos e os publica como introdução à edição do texto teatral *Arena conta Tiradentes*, inclusive os dois ensaios publicados no programa da peça: (BOAL, Augusto. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena; II – A necessidade do coringa; III – As metas do coringa; IV – As estruturas do coringa; V – Tiradentes: questões preliminares; Quixotes e heróis. In: BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 11–56).

O Anuário do Teatro Paulista, da Comissão Estadual de Teatro, publica, também em 1967, um texto onde Boal mostra resumidamente o sistema curinga: (BOAL, Augusto. Rascunho esquemático de um novo sistema de espetáculo e dramaturgia denominado Sistema Coringa. *Anuário do Teatro Paulista de 1967*. Anuário da Comissão Estadual de Teatro. Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Governo do Estado de São Paulo, 1967). Em 1968, esses ensaios são publicados pela *Revista Civilização Brasileira* (BOAL, Augusto. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena; II – A necessidade do coringa; III – As metas do coringa; IV – As estruturas do coringa; V – Tiradentes: questões preliminares; Quixotes e Heróis. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial nº 2 — Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro, ano 1, julho, 1968, p. 213–251).

Em 1974, na Argentina, Boal publica o livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, cujo item 4 — “Poética do oprimido” — traz como subitens: a) Uma experiência de teatro popular no Peru; b) O sistema coringa (I – Etapas do Teatro de Arena de São Paulo; II – A necessidade do coringa; III – As metas do coringa; IV – As estruturas do coringa; V – Tiradentes: questões preliminares; VI – Quixotes e heróis). (BOAL, A. O sistema coringa. In: _____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 185–234).

*feitas pelo Arena e, neste sentido, é sùmula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas.*⁴

O empenho de Augusto Boal ao escrever, em 1967, o texto “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena” consistiu em denunciar a crise desencadeada por razões econômicas pela qual passava o teatro brasileiro: inflação e perda da capacidade de compra do público, que leva à retirada de apoio financeiro e à debandada de artistas que migraram para TV, evidenciando, com isso, uma “iminente morte do teatro”. Ante tal crise, Boal se põe a refletir sobre as possíveis causas: *Devemos analisar as causas do atual malogro, para melhor vislumbrar as vias de fuga ao desastre, utilizando esta série de artigos como entendimento do passado e organização do futuro.*⁵

Para que a situação de penúria não provocasse o retorno ao amadorismo, Boal, tendo como marco inicial o ano de 1956, quando começaram suas atividades como diretor do grupo, evoca o passado do Teatro de Arena para organizá-lo. Sua escrita evidencia o ordenamento da trajetória do grupo numa linha evolutiva de *tendência revolucionária*⁶ em que cada etapa esgotou-se em sua proposta e, com isso, desencadeou uma nova fase: *seu desenvolvimento é feito por etapas que não se cristalizam nunca e que se sucedem no tempo, coordenada e necessariamente. A coordenação é artística e a necessidade social.*⁷

No ardor de *entender o passado* — logo, na execução do exercício da rememoração, em que não há como realizá-lo sem acrescentar, selecionar e dar novos sentidos —, Boal estabelece divisões quadripartidas para a trajetória do Arena: Primeira etapa: “Não era possível continuar assim”; Segunda etapa: “A fotografia”; Terceira etapa: “Nacionalização dos clássicos”; Quarta etapa: “Musicais”. Embora esquemática e problemática essa divisão, podemos destacar desses textos tanto a *intenção do autor* de demonstrar, sobretudo, como as *opções estéticas*, em todas as suas contradições, tinham fortes vínculos com o tipo de conteúdo que se pretendia levar ao palco quanto, e em

⁴ Os ensaios citados a seguir referem-se à seguinte edição: BOAL, A.; GUARNIERI, G. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., 1967, p. 11–56.

⁵ BOAL, A. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro..., op. cit., p. 11.

⁶ O contrário dos elencos de tendência revolucionária, para Boal, são os elencos *clássicos*; não porque montassem obras clássicas, mas porque procuravam desenvolver e cristalizar um mesmo estilo através de seus vários espetáculos.

⁷ Ibidem, p. 13.

especial, o esforço do autor no que se refere a refletir sobre as formas já experimentadas da relação palco–platéia.

É claro, não compreendemos o texto como auto-explicativo e destituído da intenção do autor de perpetuar, em documento, sua interpretação dos acontecimentos. Todavia, neste momento optamos por examinar mais precisamente como esse autor abordou questões de conteúdo e forma no teatro que foram amplamente pensadas, discutidas, ensaiadas, concretizadas e documentadas por grande parte dos participantes do denominado “teatro engajado” nos anos de 1960.

A opção pela estética realista⁸ na primeira fase do Arena, em 1956, segundo Boal, aconteceu porque era preciso contrapor-se à estética do Teatro Brasileiro de Comédia, “feito por quem de dinheiro para quem também o tivesse”, de “luxo”, “com encenações abstratas e belas”, “para mostrar ao mundo que aqui também se fazia bom teatro europeu”. *O realismo tinha entre outras vantagens, a de ser mais fácil de realizar. [...] passávamos a usar a imitação da realidade visível e próxima. A interpretação seria tão melhor na medida em que os atores fossem eles mesmos e não atores.*⁹

Nessa “primeira fase”, a estética realista buscava construir uma interpretação mais brasileira, embora não houvesse peças nacionais que possibilitassem adotar essa perspectiva. Boal destaca que *só nos restava utilizar textos modernos realistas, ainda que de autores estrangeiros*¹⁰. Assim, foram encenadas, entre outras, as peças *Ratos e homens*, de John Steinbeck, e *Juno e o Pavão*, de Sean O’Casey. Também se buscava uma aproximação com o público de classe média desejoso de atuações em *que os atores, sendo gogos, fossem gogos; sendo brasileiros, falassem português, misturando tu e você*.¹¹ Nesse sentido, Boal acentua que o espaço cênico denominado de arena, diferentemente do palco italiano adotado pelo TBC,

*mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois só ela permite usar a técnica do close-up: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela platéia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima “furtiva” expõe seu segredo...*¹²

⁸ De acordo com Patrice Pavis, a *representação realista tenta dar uma imagem considerada adequada ao seu objeto, sem idealizar, interpretar pessoal ou incompletamente o real*. PAVIS, P. op. cit., p. 327.

⁹ BOAL, A. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro..., op. cit., p. 14–15.

¹⁰ Ibidem, p. 14.

¹¹ Ibidem, p. 14.

¹² Ibidem, p. 15.

A *estética realista*, tal qual Boal a apresenta, tinha como características: a imitação da realidade visível e próxima; a interpretação centrada na figura do ator; o despojamento do cenário e a visibilidade dos mecanismos teatrais (refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários), próprios do teatro em forma de arena. Somados à busca de uma “interpretação brasileira”, esses elementos implicavam maior aproximação com o público.

Boal classificou como segunda etapa a fotográfica, assinalando como marcos: primeiro, a encenação da peça *Eles não usam Black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri; segundo, a fundação do Seminário de Dramaturgia, em abril de 1958. Nesse período, *o Arena fechou suas portas à dramaturgia estrangeira, independentemente de sua excelência, abrindo-as a quem quisesse falar do Brasil às platéias brasileiras*.¹³ O seminário estimulou a produção de uma dramaturgia preocupada com os problemas nacionais, apresentados, muitas vezes, na perspectiva das pessoas comuns: *suborno no futebol interiorano, greve contra os capitalistas, adultério em Bagé, vida sub-humana dos empregados em ferrovias, cangaço no Nordeste e a conseqüente aparição de Virgens e Diabos, etc.*¹⁴

Boal apresenta a cenografia como uma novidade dessa fase, com a integração de Flávio Império ao grupo.¹⁵ Embora o estilo continuasse fotográfico e o modo de interpretação, stanislavskiano,

*a interpretação, nesta fase, continuou o caminho já trilhado antes, continuou Stanislavsky. Porém, antes, a ênfase interpretativa era dada a “sentir emoções”, agora, as emoções foram dialetizadas e a ênfase passou a ser posta no fluir de emoções. [...] Assim, Stanislavsky foi posto dentro de um sistema. Apesar da resistência do diretor russo em aceitar “sistemas”, todas as suas teorias cabiam perfeitamente dentro deste.*¹⁶

Na descrição de Boal, os sentimentos sociais frente ao furor nacionalista — *o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a*

¹³ BOAL, A. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro..., op. cit., p. 16.

¹⁴ Ibidem, p. 16.

¹⁵ Segundo Iná Camargo Costa, a cenografia de Flávio Império mudou a história do teatro brasileiro. Sobre o trabalho dele no Teatro de Arena, diz: *no estudo daquele espaço, a grande percepção de arquiteto: o chão é a única referência a partir da qual se podem estabelecer as demais. Assim, enquanto o cenário para Eles não usam black-tie foi feito à base de caixotes, numa concepção acentuadamente naturalista; o de Zumbi tinha um elemento central: o tapete vermelho*. Cf. COSTA, Iná Camargo. Um enredo para Flávio Império. In: *Sinta o drama*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1998, p. 198–199.

¹⁶ BOAL, A. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro..., op. cit., p. 17.

*criação de Brasília, com a euforia da valorização de tudo nacional*¹⁷ — coadunam-se com a ênfase conferida pelo Arena à estética stanislavskiana.

A passagem à fase seguinte do Arena — “nacionalização dos clássicos” — acontece, segundo Boal, por causa de uma limitação da fase “fotográfica”: a reiteração do óbvio: *a platéia via o que já acontecia*.¹⁸ Daí a necessidade de se dialogar não só com textos nacionais, mas também com textos dramáticos clássicos que propiciassem, com seus temas, problematizações da realidade nacional. Boal informa que, tendo em vista a validade no tempo presente de questões como “poder” e “hipocrisia religiosa”, entre outras, e considerando-as em relação ao público, foram “nacionalizados” textos de Maquiavel, Molière, Lope de Vega, Gogol e outros. Nesse sentido,

*nunca o estilo vigente desses autores era proposto como meta de chegada. Para que se pudesse radicar no nosso tempo e lugar [...]. Pensávamos naqueles a quem nos queríamos dirigir, [...] nas interrelações humanas e sociais dos personagens, válidas em outras épocas e na nossa.*¹⁹

Boal identifica nessa fase o deslocamento de uma interpretação mais individual para uma interpretação cada vez mais social:

*Os atores passaram a construir seus personagens a partir de suas relações com os demais, e não a partir de um discutível essência. Isto é, os personagens passaram a ser criados de fora para dentro. Percebemos que o personagem é uma redução do ator, e não uma figura que paira distante e flutua até ser alcançada por um instante de inspiração.*²⁰

A quarta etapa — “musicais” — apresenta a síntese entre a “fotográfica”, que se restringiu à análise de singularidades, e a “nacionalização dos clássicos”, que se reduziu à síntese de universalidades. Boal arrola uma vasta produção de musicais realizados pelo Arena, destacando como a mais importante *Arena conta Zumbi* (1965), de Guarnieri, Boal e Edu Lobo, porque se localizava ali a destruição de *todas* [as] *convenções teatrais que se vinham constituindo em obstáculos ao desenvolvimento estético do teatro*.²¹ O principal recurso introduzido vincula-se à perspectiva da

¹⁷ BOAL, A. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro..., op. cit., p. 16.

¹⁸ Ibidem, p. 17.

¹⁹ Ibidem, p. 19.

²⁰ Ibidem, p. 19.

²¹ Ibidem, p. 20.

narrativa, que passa a ser a do Teatro de Arena e seus integrantes: *a história não era narrada como se existisse autonomamente: existia apenas referida a quem a contava.*²²

Sobre esse ensaio, em particular, e suas implicações na escrita da história do teatro paulista, há o importante trabalho de reflexão da historiadora Rosangela Patriota: “História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo”.²³ Após sistematizar a historiografia que se debruçou sobre a experiência do Teatro de Arena, a autora constatou que *todos os estudos existentes sobre o grupo aceitam a periodização proposta pelos agentes, em particular, a construída por Augusto Boal no ensaio intitulado “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo”* (grifo da autora).²⁴ Além de tomar como referência esses marcos dos testemunhos, os estudiosos nem ao menos *questionaram-se a respeito do lugar em que estas interpretações ocorrem.*²⁵

Patriota considerou, à luz das idéias do historiador Carlos Alberto Vesentini,²⁶ que a periodização estabelecida por Augusto Boal foi cristalizada e, com o passar dos anos, transformou-se *no próprio acontecimento.*

*No que toca à historiografia produzida sobre o Arena, observa-se que todos os trabalhos consultados aceitaram a periodização construída por Boal, bem como os argumentos que lhe deram sustentação. As diferenças existentes, entre esses estudos, dizem respeito, inicialmente, à utilização da documentação: ora privilegiam as críticas existentes sobre os espetáculos, ora destacam os depoimentos e as análises dos participantes. No entanto, independentemente da opção feita, o que se evidencia é a ausência de um tratamento crítico do “corpus” documental. Isto pode ser dito porque, na maioria das vezes, a documentação é usada como se fosse portadora (sem maiores esforços analíticos) das interpretações mais corretas sobre os acontecimentos. Em outros casos ilustram, com maior riqueza de detalhes, os eventos.*²⁷

Para responder a essa constante, Patriota verificou o lugar de produção da historiografia do Teatro de Arena: instituições acadêmicas e referências teóricas dos autores, e percebeu que estes, muitas vezes, desconsideraram tanto o momento da

²² BOAL, A. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro..., op. cit., p. 20.

²³ PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela (org.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Edufu, 2001.

²⁴ Ibidem, p. 203. A autora tomou como documento o texto publicado no livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* [1974]. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977; nele, Boal dá outro título ao ensaio “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”: “Etapas do Teatro de Arena de São Paulo”.

²⁵ Ibidem, p. 203.

²⁶ VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.

²⁷ PATRIOTA, R., op. cit., p. 205.

escrita dos textos quanto a historicidade dos próprios acontecimentos, alertando-nos para a importância da história e de seus procedimentos, sobretudo aqueles relativos à crítica documental, para as pesquisas interdisciplinares.

Reflexões teóricas sobre a encenação de *Arena conta Zumbi* (1965)

Após esquadrihar a trajetória do Teatro de Arena, distinguindo-a em quatro fases no ensaio “A necessidade do coringa”, Boal dá tratamento teórico à encenação de *Arena conta Zumbi*. Toma a peça como marco no trabalho do Arena porque pressupõe a destruição de muitas das convenções que, até então, o grupo empregava, fundamentalmente o estilo realista de representação, a forma de mostrar em cena a vida brasileira por meio da “fotografia”. Para Boal,

*convenção é hábito criado: em si mesma não é boa nem má. As convenções do teatro naturalista, por exemplo, não são boas nem más — foram e são úteis em determinados momentos e circunstâncias. O próprio Arena, durante o período que vai de 1956 a 1960, valeu-se fartamente do realismo, de suas convenções, técnicas e processos. Esse uso respondia à necessidade social e teatral de mostrar em cena a vida brasileira, especialmente nos seus aspectos aparentes [...] utilizávamos a fotografia e todos os seus esquemas. Da mesma forma, 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 correntemente.*²⁸

A hipótese de Boal é que o espetáculo provocou o caos necessário à etapa de proposição de um novo sistema em *Tiradentes*, graças às técnicas aplicadas: a desvinculação ator–personagem,²⁹ uma perspectiva única de narrativa; o ecletismo do gênero e do estilo, e por fim a música. Ele reconhece que não fora invenção sua — ao se referir à desvinculação no teatro brechtiano e, também, à tragédia grega — dois atores (depois três) mascarados, para não confundir a platéia, alternarem entre si a interpretação de todos os personagens.³⁰ Em *Zumbi*, a desvinculação — atores representando

²⁸ BOAL, A. II – A necessidade do coringa, op. cit., p. 23.

²⁹ A técnica de desvinculação ator–personagem provocou certa desordem voluntária nas convenções teatrais, apresentando-se como a mudança mais profunda e original na forma de encenação do Teatro de Arena. O personagem era caracterizado por elementos de linguagem cênica e independente do ator que interpreta: no mesmo espetáculo, qualquer personagem podia ser feito por qualquer ator, e o mesmo ator poderia interpretar vários personagens.

³⁰ Ibidem, p. 24.

todos os personagens — visava cessar a influência da fase realista anterior sobre o elenco.

A instrução para a desvinculação no texto *Arena conta Zumbi* 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*³¹ (grifo nosso). Aqui, vemos ainda a indicação para não se omitirem do público os recursos de teatralização.

Para definir claramente os personagens, era necessário que estes apresentassem ações e reações mecanizadas. Segundo Boal,

*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 “material” de Gongoba, etc., igualmente não estavam vinculados ao tipo físico ou características pessoais de nenhum ator.*³²

Objetivava-se, também, agrupar todos os atores numa só 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.*³³

Pela explicação de Boal, o ecletismo de gênero e estilo e a música — terceira e quarta técnicas — constituíram procedimentos que visavam, também, à criação do *caos estético*. Em *Zumbi*, o melodrama e a chanchada tomam parte na peça, e também se adota uma variação no estilo das cenas, que ora tendiam ao expressionismo, ora ao surrealismo. Ambos os recursos acionam “quebras” no espetáculo, provocando o desentorpecimento do espectador. A música, por sua vez, visava preparar a platéia a curto prazo para receber textos simplificados; por exemplo, a melodia de Edu Lobo propiciava à platéia acreditar que *este é um tempo de guerra* — como dizia o texto em *Arena conta Zumbi*.

³¹ GUARNIERI, Gianfrancesco; AUGUSTO, Boal. *Arena conta Zumbi* (1965), 49p (datilografado), p. 1.

³² BOAL, A. II – A necessidade do coringa, op. cit., p. 24.

³³ Ibidem, p. 25–26.

Segundo Boal, o *particular típico*,³⁴ resultado da síntese, foi apenas em parte resolvido em *Arena conta Zumbi*, que usa o mito de Zumbi, ao mesmo tempo em que apresenta dados e fatos da história recente:

*de um lado, a história mítica com toda a sua estrutura de fábula, intacta; de outro, jornalismo com o aproveitamento dos mais recentes fatos da vida nacional. A junção dos dois níveis era quase simultânea, o que aproximava o texto dos particulares típicos.*³⁵

Boal faz a seguinte formulação sobre a síntese das fases do Arena: na primeira, adepta de uma estética realista, a dramaturgia e a interpretação do Arena buscavam o detalhe, as singularidades, a descrição mais minuciosa da vida brasileira, resultando no palco a reprodução exata da vida como ela era, sem que ela fosse necessariamente interpretada; nesse período usava-se o instrumental naturalista, e de certa forma a obra de arte se igualava à realidade, inviabilizando o exercício da análise. Na fase posterior, no período da nacionalização dos clássicos, o Arena passou a lidar apenas com idéias, vagamente corporificadas em fábulas nas quais os personagens se constituíam em símbolos tornados significativos pela feição semelhante à de pessoas e situações brasileiras. A síntese entre o singular e o universal — o particular típico — foi concretizada nos musicais.

No texto “A necessidade do coringa”, Boal sustenta que *Zumbi* cumpriu a função de pôr fim a uma etapa de investigação do Arena na qual se concluiu a “destruição do teatro” e se propôs o início de novas formas: o sistema curinga, justapondo o “singular” e o “universal”, pois a verdadeira síntese estaria em *Arena conta Tiradentes*.

³⁴ O conceito estético de *particular típico* advém de Georg Lukács (1885–1971), filósofo marxista húngaro. Lukács, com base nas observações de Marx e Engels, sugeriu uma literatura de “realismo”, isto é, que descrevesse acurada e abrangentemente a situação sócio-histórica de uma dada sociedade. Seus personagens não deveriam nem ser exclusivos a ponto de inviabilizar a aplicabilidade geral, nem abstratos a ponto de se intercambiarem, mas unir o geral e o particular em “tipos” emblemáticos das leis universais da sociedade. A burguesia anterior a 1848, quando ainda constituía uma classe progressista, era capaz de produzir obras “realistas”, mas, no contexto social presente, prossegue Lukács, apenas o proletariado revela essa limpidez de visão. CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César C. de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p. 374. O típico para Lukács expressa o caráter social dos personagens e as tendências do processo histórico em cada momento determinado. É, portanto, uma síntese que une o singular e o universal, tanto do ponto de vista dos caracteres como da situação histórico-social. Para Lukács, os personagens e situações típicas são características básicas da grande literatura realista sensível às mutações históricas, sempre contraposta à literatura menor que só consegue criar personagens e situações médias, fixas e estereotipadas. Cf. FREDERIDO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo Moderna, 1997, p. 48–55.

³⁵ BOAL, A. III – As metas do coringa, op. cit., p. 28.

A teoria do curinga

Nos ensaios “As metas do coringa” e “As estruturas do coringa”, Boal explica o funcionamento do sistema curinga, pressupondo a peça *Arena conta Tiradentes*; ao mesmo tempo, ele o dispõe como forma permanente de encenação teatral. O ponto mais importante na estética do sistema curinga é a análise do texto teatral e a revelação dessa análise à platéia — atribuída ao ator-curinga durante as “Explicações”. Aqui, o funcionamento dessa técnica não é camuflado ou escondido.

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 e faz café, e a platéia só aprende a fazer café e comer macarrão, coisas que já sabia. Outras vezes, o teatro explica o lado de dentro, peças de idéia: todo mundo entende mas ninguém vê. Entende a idéia mas não sabe a que se aplica. O teatro naturalista oferece experiência sem idéia, o de idéia, idéia 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.³⁶

O curinga é contemporâneo ao espectador: afasta-se dos demais personagens e profere para a platéia as “Explicações” *que ocorrem periodicamente [procurando] fazer com que o espetáculo se desenvolva em dois níveis diferentes e complementares: o da fábula (que pode utilizar todos os recursos ilusionísticos convencionais do teatro) e o da “conferência”, na qual o Coringa se propõe como exegeta.*³⁷

Quanto ao estilo, cada cena deve ser resolvida no plano estético segundo os problemas que ela, isoladamente, apresenta; ou seja, cada cena pode ser resolvida independentemente das demais; pode até haver estilos diferentes de uma cena para outra. Para evitar confusões, elabora-se as “Explicações” na mesma perspectiva, fixando-se, assim, o estilo geral da obra:

*[...] dá-se total ênfase às “Explicações”, de forma que o estilo em que são elaboradas se constitua no estilo geral da obra, e ao qual todos os demais devem ser referidos. [...] cada capítulo, cada episódio pode ser tratado da maneira que melhor lhe convier sem prejuízo da unidade que será dada, não pela permanência limitadora de uma forma, mas pela pletora referida à mesma perspectiva.*³⁸

³⁶ BOAL, A.; GUARNIERI, G. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 60.

³⁷ BOAL, A. III – *As metas do coringa*, op. cit., p. 32.

³⁸ *Ibidem*, p. 33.

Para Boal, a variação formal do sistema é oferecida pelas duas funções opostas: a protagonista: da realidade mais concreta (naturalismo fotográfico/singular), e a curinga: abstração mais conceitual (universal). Embora essa estrutura se mostre pouco modificável, deve ser, ao mesmo tempo, flexível e absorvente de qualquer descoberta; por isso, cenas, capítulos, episódios e explicação devem ser tratados com originalidade.

Também fundamental no sistema é a opção explícita pela posição brechtiana do personagem-objeto, derivada da consideração de que a ação determina o pensamento: *o personagem é o reflexo da ação dramática e esta se desenvolve por meio de contradições objetivas, ou objetivas-subjetivas, isto é, um dos pólos é sempre a infraestrutura econômica da sociedade, ainda que seja o outro um valor moral.*³⁹ Assim, no curinga, a estrutura dos conflitos é sempre infra-estrutural: procura-se restaurar a liberdade plena do personagem-sujeito dentro dos esquemas rígidos da análise social.

As metas do sistema não são apenas estéticas; são também econômicas: *falta mercado consumidor de teatro, falta material humano, falta apoio oficial a qualquer campanha de popularização e sobram restrições oficiais (impostos e regulamentos).*⁴⁰ Daí a importância da proposta, segundo Boal, pois o sistema permite apresentar qualquer texto com número fixo de atores, independentemente do número de personagens.

O sistema curinga presume uma estrutura fixa de elenco; a distribuição de papéis para os atores se dá por meio das funções protagonista e curinga — Boal determina que aquela deve representar a realidade concreta e fotográfica; nela apenas um ator desempenha o protagonista, assinalando a vinculação ator–personagem. A interpretação do ator protagonista se realiza de modo stanislavskiano (*o ator não pode desempenhar nenhuma tarefa que exceda os limites do personagem enquanto ser humano real: para comer necessita comida; para beber, bebida; para lutar, uma espada*),⁴¹ num espaço composto conforme a estética naturalista (*o espaço em que se move deve ser pensado em termos de Antoine*).⁴² O ator deve ter a consciência do personagem, não a dos

³⁹ BOAL, A. III – As metas do coringa, op. cit., p. 35.

⁴⁰ Ibidem, p. 35.

⁴¹ BOAL, A. IV – As estruturas do coringa, op. cit., p. 37.

⁴² Ibidem, p. 37. André Antoine (1858–1943) fundou, em 1887, o Théâtre Libre, pequeno teatro livre em Paris e associação de teatro amador dedicado a experimentar os princípios naturalistas de Émile Zola (1840–1902), quais sejam, o meio determina os movimentos das personagens; o drama deveria ilustrar a inevitabilidade das leis da hereditariedade e do ambiente e reproduzir com exatidão a vida. Fundamentalmente, Antoine procurou pôr em prática: uma exatidão minuciosa na imitação da realidade; trabalho sobre a representação do ator, do qual tenta eliminar os artifícios para fazê-lo atingir um “natural”, uma “cotidianidade” conforme a verdade dos modelos levados ao palco; reforma da iluminação; renovação da cenografia integrando objetos e materiais diretamente tirados da realidade de maneira a prescindir dos

autores, e será concebido cenograficamente (roupas e adereços) com autenticidade: *ao vê-lo, deve a platéia ter sempre a impressão da quarta parede ausente, ainda que estejam ausentes também as outras três*.⁴³ O estabelecimento de tais características objetiva reconquistar a empatia; por isso, desempenha a função protagônica o personagem que o autor deseja vincular empaticamente à platéia, que pode não ser o principal.

Segundo Boal, durante a fase realista do Arena, o recurso da empatia não teve um uso louvável. Supõe-se que, nesse momento, esse mecanismo precisa ser trabalhado com a exegese, por meio da qual o curinga desencadeará o “esfriamento”: *Tenta-se e permite-se o reconhecimento exterior desde que se apresentem simultaneamente análises dessa exterioridade*.⁴⁴ Assim, a função curinga é o outro pólo, oposto ao do protagonista.

*Sua realidade é mágica: ela a cria. Sendo necessário, inventa muros mágicos, combates, banquetes, soldados, exércitos. Todos os demais personagens aceitam a realidade mágica criada e descrita pelo Coringa. Para lutar usa arma inventada, para cavalgar inventa o cavalo, para manter-se crê no punhal que não existe.*⁴⁵

habituais truques ilusionistas; deslocamentos das fronteiras que separa a realidade do campo da representação, tornando-as difusas. Cf. ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 114–115.

O naturalismo cênico — movimento artístico teatral do fim do século XIX na Europa — surge num contexto de crescente industrialização. Na era da máquina, tudo se transformava rapidamente: a paisagem dos grandes centros urbanos, configurando em novas organizações espaciais; novas formas de viver são inauguradas, posto que os bairros operários se constituíram no entorno da fábrica; as relações de trabalho e lazer também são alteradas. Nesse período, no campo do desenvolvimento das técnicas, surgem a fotografia e o cinema, produzindo recortes da realidade em forma de imagens. O teatro, por sua vez, se questiona sobre o tipo de representação que colocará no palco. O naturalismo surge, então, como resposta a tal questionamento, como um estilo ou técnica que pretende reproduzir nos palcos fotograficamente a realidade. Reflete o grande entusiasmo da era positivista pelo progresso das ciências e representa o resultado concreto de um antigo e constante interesse dos literatos pela investigação e metodologia dos cientistas. O naturalismo preconiza uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada, insistindo nos aspectos materiais da existência humana. Suas características formais são: camuflagem da estrutura narrativa: a peça não devia deixar transparecer nenhuma organização interior relativa à ação ou ao personagem — ao contrário, devia mostrar fatos e acontecimentos como se ocorressem ao sabor do acaso, como na realidade; o palco deveria espelhar a realidade (caixa cênica mostrando aposentos com portas praticáveis e janelas, tetos de madeira sustentados por pesadas vigas, troncos de árvores naturais, gesso de verdade caindo das paredes, postas de carne crua em ganchos de açougueiro etc.); os cenários deveriam ser tão verdadeiros quanto a natureza (objetos reais); instituição da quarta parede (parede imaginária situada na altura do arco do proscênio), separando o palco da platéia — sua prática exigiu o desenvolvimento de uma técnica de interpretação em que o ator simula, por meio de seu comportamento, a continuidade do cenário através dos quatro lados do palco. Em consequência, o ator representa ignorando a existência do espectador diante dele. Cf. BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 452–459.

⁴³ BOAL, A. IV – As estruturas do coringa, op. cit., p. 38.

⁴⁴ Ibidem, p. 38.

⁴⁵ Ibidem, p. 39.

A consciência do ator-curinga deve ser a de autor ou adaptador que se supõe acima, e deve estar além da consciência dos personagens, no espaço e no tempo. As funções que desempenha são muitas: ele é onisciente, conhece o desenvolvimento da trama e a finalidade da obra, e é responsável por todas as “Explicações” do espetáculo. À função curinga, são conferidas todas as possibilidades teatrais: “*menneur du jeu*”,⁴⁶ “*raisonneur*”,⁴⁷ *mestre de cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz e explicador, exegeta, contra regra, diretor de cena, “regisseur”*,⁴⁸ “*kurogo*”⁴⁹ etc.⁵⁰

Além do ator-protagonista e do ator-curinga, o elenco é composto por dois grupos de atores — ou dois coros —, cada qual com seu Corifeu (chefe do coro): o *Deuteragonista*⁵¹ e o *Antagonista*. O primeiro apoia o protagonista; o segundo é integrado por todos os atores que representam papéis de desapoio. A essa estrutura de elenco, junta-se a Orquestra Coral: os músicos podem manejar os instrumentos — violão, flauta, bateria e outros de corda, sopro e percussão — e também cantar isoladamente ou em conjunto com o Corifeu os Comentários de caráter informativo ou ilusionístico.

Boal define uma única estrutura de espetáculo e a divide em sete partes, como se segue: 1 – *Dedicatória*: todo espetáculo é iniciado com uma dedicatória a alguém ou a alguma coisa: canção coletiva, cena, texto declamado etc.; 2 – *Explicação*: funciona como quebra na continuidade da ação dramática, é escrita em prosa e proferida pelo curinga em termos de conferência; os recursos podem ser: *slides*, leitura de poemas, documentos, cartas, notícias de jornais, exibição de filmes, mapas etc. As “Explicações”

⁴⁶ Animador de um espetáculo ou programa.

⁴⁷ Aquele que raciocina, argumenta; personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregada de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão “objetiva” ou “autoral” da situação. Cf. PAVIS, P., op. cit., p. 323. No drama, aquele que esclarece a platéia sobre os significados da peça; qualquer personagem que pode ser identificado como porta-voz do dramaturgo; é também chamado de personagem-coro, pois no drama moderno ele assume as funções que cabiam ao coro no teatro grego. Cf. VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 165.

⁴⁸ Aquele que dirige o serviço interno de um teatro. Segundo Luiz P. Vasconcelos, a palavra francesa *regisseur* na Alemanha e na Rússia é usada como sinônimo de diretor; na França, designa o diretor de cena. No Brasil, emprega-se o termo para indicar o diretor de um espetáculo de ópera. Ibidem, p. 167.

⁴⁹ Segundo Boal, é o ator que, na forma teatral japonesa de *kabuki*, vestido de preto e supostamente invisível, realiza tarefas como a de retirar cadáveres ou cenografias de cena, para que a ação possa continuar sem obstruções. BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 231.

⁵⁰ BOAL, A. IV – As estruturas do coringa, op. cit., p. 39.

⁵¹ Para os antigos gregos, protagonista era o ator que fazia o papel principal. O ator que fazia o segundo se chamava deuteragonista e o terceiro, tritagonista. Historicamente, surgiram: o coro; depois o protagonista, com Téspis; a seguir, o deuteragonista, com Ésquilo; e enfim o tritagonista, com Sófocles. PAVIS, P. op. cit., p. 310.

dão o estilo geral do espetáculo (conferência, fórum, debate, tribunal, exegese, análise, defesa de tese, plataforma etc.). A explicação introdutória apresenta o elenco, a autoria, a adaptação, as técnicas, a necessidade de renovar o teatro, o propósito do teatro etc.; 3 – *Episódio*: são cenas mais ou menos interdependentes; 4 – *Cena*: uma cena é um todo completo de pequena magnitude, contendo ao menos uma variação do desenvolvimento qualitativo da ação dramática; 5 – *Comentário*: liga as cenas; é escrito preferencialmente em versos rimados, cantados pelos Corifeus ou pela Orquestra, e pode ser enunciado do local e tempo onde se passa a ação; os comentários deverão advertir a platéia sobre mudança de estilo das cenas; 6 – *Entrevista*: toda vez que for necessário mostrar o “lado de dentro” do personagem, o curinga paralisará a ação, momentaneamente, a fim de que ele declare suas razões; 7 – *Exortação*: o curinga estimula a platéia segundo o tema tratado em cada peça: prosa declamada, canção coletiva etc. Com a exposição dessas duas estruturas básicas — de elenco e de espetáculo —, Boal conclui a explicação de sua teoria do curinga.

Sobre o espetáculo *Arena conta Tiradentes* (1967)

No texto “Tiradentes: questões preliminares”, Boal apresenta aspectos sobre as opções estéticas feitas pelos participantes do Arena na produção do espetáculo, indicando até os critérios com os quais os críticos deveriam nortear suas análises: partir da validade de uma peça em função do público ao qual se destina e considerar o texto um “fenômeno social presente”.

*Na relação peça-público deve-se considerar este como parte da população, esta como povo, este como nação, e esta no mundo de hoje. Há que se considerar o texto como fenômeno social presente — portanto liberto da historiografia teatral — idêntico ou semelhante a outros fenômenos sociais de natureza não estética: comícios políticos, assembléias, partidos de futebol, lutas de box.*⁵²

Boal quer deixar claro os objetivos e as motivações que antecederam a concretização da peça *Arena conta Tiradentes*. O objetivo principal apóia-se na análise de um movimento libertário — a Inconfidência Mineira — que, em tese, poderia ser bem-sucedido, mas que, na prática, fracassou. Assim, a peça propõe: 1) extrair um esquema analógico aplicável a situações semelhantes; 2) mostrar essa revolução

⁵² BOAL, A. V – Tiradentes: questões preliminares, op. cit., p. 45.

malograda segundo a perspectiva dos inconfidentes; 3) recusar as explicações causais simplórias, optando por esquematizar o personagem em função do enredo e da ação dramática, considerada como fábula, o que significa *limitar o personagem ao seu aspecto mais útil ao desenvolvimento da trama e da idéia*,⁵³ 4) a última questão se refere ao uso da emoção — ou de mecanismos e técnicas que conduzam à emoção: propõe utilizar a emoção de forma tal que leve o público à compreensão de que *a morte de Tiradentes era evitável; porém não foi evitada. A inconfidência tinha todos os meios concretos para libertar o Brasil e proclamar a República, porém a liberdade não veio e a República não se proclamou*.⁵⁴

Sobre a opção pela esquematização dos personagens, Boal acentua que interessava aos autores da peça mostrar certos traços dos personagens para agredir a *atitude contemplativa*, e justamente por isso não poderiam *contemplativamente conceder que foram esses mesmos intelectuais que lançaram as bases teóricas da sedição*.⁵⁵ Embora os intelectuais da Inconfidência não passassem o tempo apenas fabricando dísticos para a bandeira, balançando-se em redes, discutindo o clima tropical ou celebrando o aniversário da filha de Alvarenga, enquanto Barbacena punha seus soldados na rua, os autores da peça focalizaram essas atitudes na composição das situações representadas pelos personagens: selecionaram para as cenas elementos que os mostrassem contemplando a vida ou apenas interpretando acontecimentos depois de ocorridos em prejuízo da ação efetiva para a transformação:

*Isto importa ao juízo definitivo daqueles personagens históricos já falecidos, porém em nada contribui para que nos questionemos todos nós, que estamos vivos, diante de situações semelhantes: não estaremos todos batizando nossas filhas enquanto Barbacenas e outros Viscondes põem seus soldados na rua?*⁵⁶

⁵³ BOAL, A. V – Tiradentes: questões preliminares, op. cit., p. 50.

⁵⁴ Ibidem, p. 52.

⁵⁵ Ibidem, p. 50.

⁵⁶ Ibidem, p. 50. Boal manifesta suas preocupações com a recepção da crítica: *Esta peça é fácil de rotular, especialmente seus personagens; nela, sem maiores dores de cabeça, pode-se afirmar que Tiradentes é quase um santo, Silvério demônio, Cláudio pusilânime, Alvarenga a perfeição do canalha, pois chega ao extremo de denunciar a sua própria mulher* (p. 50). Acreditamos que tal censura à crítica se deve ao fato de que esta provavelmente rotularia sem fazer um esforço para compreender o recurso de esquematizar as personagens como resultado das opções estéticas e de uma posição política dos dramaturgos, que consideravam a utilidade da peça naquele momento, quando, logo após o golpe militar, instaurado em 1964, o autoritarismo dava mostras de enraizamento na sociedade e nas instituições nacionais, confirmando a urgência de se constituir uma oposição decisiva ao governo militar.

Quanto ao personagem Tiradentes, Boal diz que preferiram *mostrá-lo como um homem que deseja a liberdade não para si mesmo, mas para o povo; preferimos aceitar a visão que dele se tem tradicionalmente, ainda que seja essa talvez mistificada*.⁵⁷

O tipo de emoção escolhida pelos autores sobrevém do conhecimento adquirido e se alia à perspectiva brechtiana: *Choramos com Mãe Coragem não porque seus filhos morrem, mas porque entendemos a estrutura comercial à qual ela se alienou [...] porque compreendemos (ao contrário da protagonista) a inevitabilidade dessas mortes*.⁵⁸

Boal explica que, em *Arena conta Tiradentes*, a emoção é usada, primeiro, de forma a propiciar a crítica distanciada e ajudar a mostrar as inevitabilidades e possibilidades de êxito. Aqui, pelas explicações, o curinga se distancia racionalmente da trama; depois, a emoção é acionada para comover com o inevitado e o fracasso, retirando a distância crítica. Nesse momento, o curinga passa a participar da trama, e o interesse focaliza o acompanhamento do “herói” no seu martírio.

A inconfidência tinha todos os meios concretos para libertar o Brasil e proclamar a República, porém a liberdade não veio e República não se proclamou. Portanto, depois de mostrar todas as “inevitabilidades” e “possibilidades de êxito”, o espetáculo se comove como o “inevitado” e o fracasso, sem que nesse momento, simultaneamente, mantenha qualquer distância crítica, que só será recuperada no epílogo.⁵⁹

Em “Quixotes e heróis”, Boal pretende descrever sua concepção de herói e por que elevou à condição de herói a figura histórica de Tiradentes. Com exemplos de composição heróica de personagens da literatura e da dramaturgia, Boal deduz que a literatura, quando lida com heróis, pode *apresentá-los como seres humanos reais, ou mistificá-los*,⁶⁰ e a forma de usá-los depende dos fins de cada obra.

Em sua exposição, Boal conceitua que mito é o homem simplificado e, quanto a isso, não faz objeção, assim como em relação ao processo de mistificação do homem quando se magnifica *a essência do fato acontecido e do comportamento do homem mitificado*,⁶¹ eliminando-se os dados circunstanciais. O que considera equivocado é

⁵⁷ BOAL, A. V – Tiradentes: questões preliminares, op. cit., p. 50.

⁵⁸ Ibidem, p. 52.

⁵⁹ Ibidem, p. 52.

⁶⁰ BOAL, A. Quixotes e heróis, op. cit., p. 55.

⁶¹ Ibidem, p. 55.

mitificar suprimindo-se fatos essenciais e elevando-se características circunstanciais à condição de essência. Para ele, nisso consiste a *mitificação mistificadora*.

O modo como o mito de Tiradentes foi apropriado pelas classes dominantes, segundo Boal, consistiu exatamente na mistificação do mito, quando lhe suprimiram do comportamento o fato essencial de ser Tiradentes um revolucionário e enfatizaram *o sofrimento na força, a aceitação da culpa, a singeleza com que beijava o crucifixo na caminhada pelas ruas com barão e pregação*.⁶² Assim, ao construir o personagem Tiradentes como herói mítico, Boal expõe uma opção estética, vinculando-o aos ideais e às ações revolucionárias que praticou e definem o aspecto essencial do mito.

*A importância maior dos atos que praticou reside no seu conteúdo revolucionário. Episodicamente, foi ele também um estóico. Tiradentes foi revolucionário no seu momento como o seria em outros momentos, inclusive no nosso. Pretendia, ainda que romanticamente, a derrubada de um regime de opressão e desejava substituí-lo por outro, mas capaz de promover a felicidade do seu povo.*⁶³

Boal afirma a necessidade do herói Tiradentes ante a infelicidade do povo. De tal afirmação, podemos depreender que o critério usado pelo dramaturgo na composição da personagem se vincula à interpretação que faz da realidade sociopolítica do país naquele momento, a qual era preciso transformar, revolucionar com urgência.

Em síntese, consideramos bastante válidas a interpretação preparada por Boal sobre a trajetória do Arena e a descrição do funcionamento do sistema curinga. A exposição do dramaturgo revela aspectos importantes da prática teatral; ajuda-nos a tomar contato com as referências teóricas que permeavam a discussão de artistas do Teatro de Arena; informa-nos sobre recursos e procedimentos teatrais inspirados em convenções de outros momentos históricos; além de trazer indícios da apropriação do pensamento de diversos dramaturgos e, sobretudo, possibilitar a compreensão das opções e justificativas do dramaturgo ao refletir sobre seu processo criativo.

Também percebemos que Boal, numa narrativa linear, deixa manifestar uma concepção de história que o orienta: ele se ancora, firme, numa determinada noção de processo histórico: a da época moderna, discutido por Hannah Arendt em “O conceito de história — antigo e moderno”, em que *a verdade reside e se revela no próprio*

⁶² BOAL, A. Quixotes e heróis, op. cit., p. 56.

⁶³ Ibidem, p. 56.

*processo temporal.*⁶⁴ Para Arendt, a continuidade ininterrupta elimina a atribuição de sentido às ocorrências particulares, *pois todas se dissolveram em meios cujo sentido termina no momento em que o produto final é acabado: eventos, feitos e sofrimentos isolados não possuem mais sentidos do que martelo e pregos em relação à mesa concluída.*⁶⁵

Na elaboração teórica de Boal, está presente a identificação entre o *sentido* dos acontecimentos e o *fim* a que as ações chegaram. Refletindo sobre a identificação de sentido e fim derivada da noção do “fazer história” de Marx,⁶⁶ Arendt enfatiza a extensa influência desse pensamento:

*O sentido, que não pode ser nunca o desígnio da ação e que no entanto surgirá inevitavelmente das realizações humanas após a própria ação ter chegado a um fim, era agora perseguido com o mesmo mecanismo de intenções e meios organizados empregado para atingir os desígnios particulares diretos da ação concreta: o resultado foi como se o próprio sentido se houvesse separado do mundo dos homens e a eles somente fosse deixada uma interminável cadeia de objetivos em cujo processo a plenitude de sentido de todas as realizações passadas constantemente se cancelasse por metas e intenções futuras. Era como se os homens fossem subitamente cegados para distinções fundamentais tais como entre sentido e fim, entre o geral e o particular, ou gramaticalmente falando, entre “por causa de...” e “a fim de...” [...]. E, no momento em que tais distinções são esquecidas e os sentidos são degradados em fins, segue-se que os próprios fins não são mais compreendidos, de modo que, finalmente, todos os fins são degradados e se tornam meios.*⁶⁷

Parece-nos que, com a formulação do sistema curinga (*o fim*), Boal revela as atividades do Arena (*o sentido*), ligadas pela causalidade, dadas pelo contexto e associadas às palavras “desenvolvimento” e “progresso”. Pode-se notar certa dificul-

⁶⁴ ARENDT, Hannah. O conceito de história — antigo e moderno. In: *Entre o passado e o futuro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 101.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 115.

⁶⁶ No dizer de Arendt, Marx combinava sua noção de História com as filosofias políticas teleológicas das primeiras etapas da época moderna, de modo que em seu pensamento os “desígnios superiores”, que de acordo com os filósofos da História se revelavam apenas ao olhar retrospectivo do historiador e do filósofo, poderiam se tornar fins intencionais de ação política. O ponto essencial é que a Filosofia Política de Marx não se baseava sobre uma análise de homens em ação, mas, ao contrário, na preocupação hegeliana com a História. Foi o historiador e filósofo quem se politizou. Ao mesmo tempo, a antiga identificação da ação com o fazer e o fabricar foi como que complementada e aperfeiçoada através da identificação da fixação contemplativa do historiador com a contemplação do modelo [...] que guia o artesanato e precede todo fazer. [...] O perigo de transformar os “desígnios superiores” desconhecidos e incognoscíveis em intenções planejadas e voluntárias estava em se transformarem o sentido e a plenitude de sentido em fins, o que aconteceu quando Marx tomou o significado hegeliano de toda história, o progressivo desdobramento e realização da idéia de Liberdade, como sendo um fim da ação humana, e quando, além disso, em conformidade com a tradição, considerou esse “fim” último como o produto final de um processo de fabricação. *Ibidem*, p. 112–113.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 113–114.

dade do autor em pensar e considerar as singularidades e causas distintas e específicas da trajetória do Arena, pois o que o guia são os espetáculos *Arena conta Zumbi* e, mais precisamente, *Arena conta Tiradentes*. O procedimento consiste em encadear uma narrativa de sua trajetória criativa rumo à afirmação do sistema curinga — o *fim*, portanto — que o leva a suprimir o *sentido* particular de cada produção artística do passado, assim como das múltiplas interpretações dos contemporâneos participantes daquela experiência do Teatro de Arena, que é engolfado pelo encadeamento progressivo a um objetivo cada vez mais avançado.

Tal procedimento pode estar apoiado na sua forma particular de contemplar retrospectivamente os acontecimento do passado, rememorando-os e registrando-os numa perspectiva individual. Isso não é de todo ilegítimo se considerarmos o campo das *lutas de memória*; o problema ocorre no modo como pesquisadores apropriam-se de tais registros e os perpetua na historiografia, ou quando, em ambos os textos — de agentes e pesquisadores-intérpretes —, a visão sobre os acontecimentos tende a se assemelhar.⁶⁸

COMENTADORES DO SISTEMA CURINGA

Em diversos momentos, as contradições, ambigüidades e inovações formais do sistema proposto por Augusto Boal relativas às encenações de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* foram debatidas e interpretadas diferentemente, mesmo pelos autores de ambos textos: Gianfrancesco Guarnieri e Boal.

Numa avaliação da peça *Arena conta Tiradentes*, Guarnieri se refere à desvinculação do ator com a personagem — pressuposto do sistema curinga — como empobrecedora: [...] *houve a teorização a respeito do sistema que passou a ser sistema curinga, e que foi usado também no Tiradentes. No meu modo de ver empobrecendo a peça.*⁶⁹ Já Boal reconhece no sistema a síntese das etapas anteriores do Teatro de Arena: as fases realista, fotográfica e da nacionalização dos clássicos.

Distintas interpretações podem ser verificadas, também, no âmbito da crítica teatral dos estudos acadêmicos. A seguir, destacamos a reflexão de Roberto Schwarz,

⁶⁸ Cf. CHAUÍ, Marilena. Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira. In: CHAUÍ, Marilena; FRANCO, Maria Sylvia Carvalho Franco. *Ideologia e mobilização popular*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 22.

⁶⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. [Depoimento prestado]. In: ALMEIDA, Abílio Pereira et al. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981, p. 73.

Sábato Magaldi, Cláudia de Arruda Campos e Iná Camargo Costa, que tiveram por referência os textos explicativos de Boal e a peça *Arena conta Tiradentes*, encenada conforme as prescrições do sistema curinga.

Vejamos como Schwarz descreve o sistema curinga, apontando para o funcionamento cênico, o impasse formal e seu resultado duvidoso na encenação da peça *Arena conta Tiradentes*.

*Teorizando a respeito, Boal observava que o teatro hoje deve tanto criticar como entusiasmar. Em consequência, opera com o distanciamento e a identificação, com Brecht e Stanislavski. A oposição entre os dois, que na polêmica brechtiana tivera significado histórico e marcava a linha entre ideologia e teatro válido, é reduzida a uma questão de oportunidade dos estilos. De fato, em Tiradentes a personagem principal — o mártir da independência brasileira, homem de origem humilde — é apresentada através de uma espécie de gigantismo naturalista, uma encarnação mítica do desejo de libertação nacional. Em contraste as demais personagens, tanto seus companheiros de conspiração, homens de boa situação e pouco decididos, quanto os inimigos são apresentados com distanciamento humorístico, à maneira de Brecht. A intenção é de produzir uma imagem crítica das classes dominantes, e outra, essa empolgante, do homem que dá sua vida pela causa. O resultado entretanto é duvidoso: os abastados calculam politicamente, têm noção de seus interesses materiais, sua capacidade epigramática é formidável e sua presença em cena é bom teatro; já o mártir corre desvairadamente em pós a liberdade, é desinteressado, um verdadeiro idealista cansativo, com rendimento teatral menor. O método brechtiano, em que a inteligência tem um papel grande, é aplicado aos inimigos do revolucionário; a esse vai caber o método menos inteligente, o do entusiasmo.*⁷⁰

No ensaio “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, comentário feito em seguida a uma leitura pública de *A santa Joana dos Matadouros*, organizada pela Companhia do Latão, Schwarz retoma algumas questões da apropriação de Brecht pelo Teatro de Arena e de como Augusto Boal empregou os procedimentos narrativos em seus trabalhos na década de 1960. Schwarz enfatiza que havia uma funcionalidade do espírito brechtiano para a esquerda terceiro-mundista devido ao projeto de experimentação coletiva e à recusa do realismo socialista; porém, a apropriação de Brecht nos anos 60 se caracterizou pela inadequação e pelo desajuste, sobretudo à idéia do distanciamento. Para esse autor, o momento histórico — quando predominava o desenvolvimentismo e sua dimensão nacionalista — requeria muito mais a identificação mistificadora que o distanciamento brechtiano. E a fim de resolver o impasse o Teatro de Arena desenvolveu uma “solução de compromisso” — afirma Schwarz:

⁷⁰ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964–1969. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 42–43.

*No centro um herói popular e nacionalista, a quem o ator e o público se identificavam com fervor; à volta, os anti-heróis da classe dominante, a que os recursos brechtianos da desidentificação e análise, com a correspondente cabeça fria, emprestavam o brilho e a verdade que, por uma ironia da arte, ficavam fazendo falta ao outro, o qual contudo devia nos servir de modelo.*⁷¹

Na avaliação de Schwarz, os procedimentos narrativos concebidos para propiciar a distância crítica foram transformados por Boal no seu contrário: *um veículo de emoções nacionais, “de epopéia”, para fazer contrapeso à derrota política. Estava de volta a identificação compensadora de que Brecht desejava livrar a cultura.*⁷²

Na interpretação do crítico teatral Sábato Magaldi, a teoria do curinga, além de ser vista como espécie de estranhamento brechtiano aplicado à realidade brasileira, teve sua elaboração intimamente ligada às próprias circunstâncias do Arena, cujo palco era pequeno — impróprio para peças com muitos personagens — e que se encontrava em dificuldades financeiras para manter um grande elenco. Desse modo, a figura do curinga, fazendo vários papéis, possibilitou, segundo Magaldi, resolver um problema cênico (o pequeno palco) e um econômico (poucos atores).⁷³ Quanto ao uso de música nos espetáculos, Magaldi vê a aproximação francamente brechtiana:

*Ela faz parte no próprio espetáculo brechtiano. Então como o Boal desenvolve a teoria do Coringa, era normal que ele aproveitasse. A música tem uma comunicação muito grande com o espectador. Ela filtra maravilhosamente as coisas e o Arena desenvolveu toda uma fase ligada aos nossos músicos populares, inclusive lançando Bethânia, Edu Lobo, tudo... É uma fase de espetáculos aproveitando esses nossos músicos e os espetáculos funcionavam muito com toda essa música, sem dúvida nenhuma; isso tornava o espetáculo muito interessante.*⁷⁴

No entanto, não podemos nos esquecer de dois fatores. Primeiro, a ligação entre política e música presente no teatro de revista brasileiro, que integrava o repertório de Boal; a revista e o circo foram para o dramaturgo uma das inspirações na realização dos musicais: *Revista eu assistia desde pequeno [...] Eu ia muito. Ia ao teatro Recreio, que destruíram. Eu via aquelas atrizes que vinham de Portugal. Beatriz Costa. O Walter*

⁷¹ SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: _____. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 121.

⁷² Ibidem, p. 124.

⁷³ MAGALDI, Sábato. Interview de Sábato Magaldi. In: ROUX, Richard. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953–1977) — Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991, p. 519.

⁷⁴ Ibidem, p. 520.

*Pinto. Depois a revista ficou mais sexo, mas no começo era política, era música, humor.*⁷⁵ O segundo se refere à motivação ocorrida após ser empregado o recurso musical na experiência do espetáculo *Opinião*, em 1964, dirigido por Boal.⁷⁶

Em 1988, o resultado da pesquisa acadêmica de Claudia de Arruda Campos sobre as peças *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, orientada por Décio de Almeida Prado, na USP, foi publicado em livro, intitulado *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*.⁷⁷ Para Campos, a criação do sistema curinga se vincula, em essência, ao seu caráter de solução econômica, ou seja, à redução do ônus das montagens do Teatro de Arena. Campos argumenta ainda que as simplificações presentes no espetáculo *Arena conta Tiradentes* podem ser atribuídas à necessidade de se representar um conflito amplo — a Inconfidência Mineira — com poucos atores.

Além de criticar a rigidez do sistema curinga, que poderia inviabilizar um teatro político eficiente e ágil, a ponto de produzir até um efeito contrário àquele preconizado por Boal, Campos censura o uso de diferentes estilos (naturalista e teatralista) porque isso, na concepção dela, cria *dois universos incomunicáveis*.⁷⁸ Ela vê na elaboração do sistema uma metáfora da crise das esquerdas brasileiras na tentativa de combinar e unificar o inconciliável.

Muito menos fortuito será o discurso de Boal sobre o Sistema que pretende uma unificação, mas na atitude agressiva de quem joga as cartas na mesa — Esta é a nossa posição: “que cada um diga a que veio”.

*Por trás das tentativas de reagrupar forças transparece a divisão. Derrotada, tocada, seu espaço para ação junto às massas, a esquerda entra em crise, desmembra-se e consigo mesma digladiada. Tiradentes tenta combinar o inconciliável.*⁷⁹

⁷⁵ BOAL, Augusto. [Depoimento prestado]. In: SÁ, Nelson de; CARVALHO, Sérgio de. O teatro globalizado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6/9/1998, Mais!, p. 5.

⁷⁶ Sobre isso, diz João das Neves: *Eu acho que o Arena, na Segunda fase do Arena, na fase dos musicais do Arena, foi muito influenciado pelo Opinião, pela proposta do show Opinião. Essa nova vertente que o Arena começou a explorar depois do Opinião: Arena conta Zumbi, inicialmente, depois Arena conta Bahia etc., essa vertente vem da influência que o Boal teve do show Opinião. Que eles não faziam isso antes. O Boal veio aqui (no Rio) dirigir o show Opinião e se entusiasmou pela idéia, jogou isso lá em São Paulo e eles continuaram a pesquisar e fazer esse tipo de trabalho.* NEVES, João das. Interview de João das Neves. In: ROUX, R., op. cit., p. 604.

⁷⁷ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectivas, 1988. A dissertação foi defendida no Mestrado de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

⁷⁸ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes, sistema coringa: o teatro resiste (?)*, *Arte em Revista*, n° 6 (Teatro), São Paulo, CEAC/Kairós, 1981, p. 14.

⁷⁹ CAMPOS, Cláudia de Arruda. Uma proposta concreta: o sistema coringa. In: *Zumbi, Tiradentes...*, op. cit., p. 159.

Na obra *A hora do teatro épico no Brasil*,⁸⁰ Iná Camargo Costa defende a tese de que, a partir do golpe militar, em 1964, o teatro épico “passava de força produtiva a artigo de consumo”. Iniciando seu estudo com *Eles não usam black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri encenada em 1958, Costa conclui que se trata de um flagrante desencontro entre forma dramática (conservadora) e conteúdo épico (progressista) — o assunto é uma greve operária, que não é encenada, mas narrada de maneira indireta através de comentários, discussões e relatos pelos quais se aciona uma das modalidades do efeito de distanciamento brechtiano: *Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é um assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático — o instrumento por excelência do drama — alcançam a sua amplitude*.⁸¹ Costa associa essa contradição estética com a experiência sociopolítica do país, também contraditória, onde o avanço progressista da luta dos trabalhadores era contido/canalizado por formas conservadoras: o Partido Comunista Brasileiro (PCB), em sua política de aliança de classe, e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), instrumento de intervenção do governo nas organizações trabalhistas.⁸²

Seguindo a análise sobre o teatro épico no Brasil, Costa considerou *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, *um dos mais importantes exemplares do teatro épico brasileiro*.⁸³ Identificou na peça o parentesco com o teatro de revista e o teatro épico de Brecht, em que Boal, com materiais recolhidos na tradição da revista — a farsa, a sátira, a caricatura explícita etc. —, construiu cada cena independentemente das outras. Nesse sentido, Costa julga que Boal avança, entre outras coisas, por colocar em cena o “processo da contra-revolução”:

*Se Guarnieri introduzia um assunto novo, colocando a classe operária no centro de sua peça, com as conseqüências que vimos, Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contra-revolução em andamento é que se colocava como protagonista.*⁸⁴

A peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* Costa classificou como obra representante do legítimo teatro épico nacional — como se depreende de suas palavras:

⁸⁰ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁸¹ Ibidem, p. 24.

⁸² Ibidem, p. 39.

⁸³ Ibidem, p. 40.

⁸⁴ Ibidem, p. 69.

Foi portanto no CPC que se verificou no Brasil a revolução teatral legitimamente comparável à que se produziu em outros lugares, a começar pela União Soviética, que nos deu a conhecer dramaturgos da estatura de Maiakóvski e diretores como Meyerhold. O segundo capítulo desta história passa pela Alemanha de Piscator e Brecht e por países como França, Inglaterra e Estados Unidos (para nos limitarmos aos que influem diretamente sobre as nossas preferências teatrais).⁸⁵

Segundo Costa, *Arena conta Zumbi* não é uma resposta ao golpe de 1964, pois a peça pretendeu ser uma alegoria das lutas travadas no período anterior a 1964:

A idéia de que Zumbi é uma resposta ao golpe militar contém implícito um grão de mistificação. Supõe a avaliação de que o “acidente de percurso” não foi uma derrota e, impertérritos, os guerreiros da véspera continuam a postos para os próximos enfrentamentos. Assim Zumbi foi entendida, como já tinha acontecido como Opinião. E por isso ambas as peças foram festejadas como a senha para uma resistência política que não tinha acontecido nem estava acontecendo. Quando o nosso teatro político começa a se dar conta de que em 1964 o caminho democrático, apenas entrevisto nas lutas que Zumbi não conta, estava definitivamente bloqueado para a nossa história, a própria idéia de resistência já tomava outros rumos. E o teatro, longe de resistir, começaria a abandonar as frágeis conquistas do teatro épico.⁸⁶

Segundo a interpretação de Costa, os autores, tendo como idéia básica a identificação das lutas democráticas pré-golpe com Palmares em *Zumbi*, realizam uma operação desastrosa ao tratar dos negros em chave de tragédia — recurso próprio do drama —, e dos brancos em chave épica — recurso característico do gênero épico.

Em *Arena conta Tiradentes*, pela interpretação dessa autora, instalou-se o marco de retrocesso nas conquistas do teatro épico no Brasil até aquele momento.

O espetáculo do Arena mostrou que, no Brasil, com Brecht aconteceu o mesmo que com outros produtos importados: foi reduzido a um material como outro qualquer que se guarda no almoxarifado, podendo a qualquer momento ser posto em circulação, e a serviço de não importa que assunto. A “marcha fúnebre” de Boal era para o teatro épico.⁸⁷

Por que Boal, mesmo ciente de que a empatia — tendência a sentirmos o que sentiria outra pessoa caso se estivessemos na situação experimentada por ela — e o ilusionismo deveriam ser combatidos, opta por mesclar empatia e distanciamento em *Arena conta Tiradentes*? É possível que tenha reconhecido na empatia um mecanismo

⁸⁵ COSTA, I. C. *Sinta o drama*, op. cit., p. 185–186.

⁸⁶ COSTA, I. C. *A hora do teatro épico...*, op. cit., p. 127.

⁸⁷ Ibidem, p. 137–138.

válido para o teatro, passível de ser bem ou mal usado. Com efeito, em *Tiradentes* Boal empregou tal recurso não exclusivamente, mas “esfriando” a identificação emocional com o protagonista Tiradentes, por meio da exegese desempenhada pelo curinga. Para Boal, a “Explicação”, elemento fundamental do sistema curinga, possibilita ao espetáculo se desenvolver em dois níveis diferentes: o da fábula e o da conferência.

*A empatia não é um valor estético: é apenas um dos mecanismos do ritual dramático, ao qual se pode dar bom ou mau uso. Na fase realista do Arena nem sempre esse uso foi louvável e muitas vezes o reconhecimento de situações verdadeiras e cotidianas substituía o caráter interpretativo que deve ter o teatro. No “Coringa” esta empatia exterior será trabalhada lado a lado com a exegese. Tenta-se e permite-se o reconhecimento exterior desde que se apresentem simultaneamente análises dessa exterioridade.*⁸⁸

Provavelmente, Boal acreditou que a empatia pudesse, também, provocar a reflexão e o posicionamento crítico.⁸⁹

A perspectiva de atribuir à empatia alguma validade se distingue da avaliação de Costa, que considera seu efeito devastador. Diz ela:

*Através da empatia, o espectador se projeta nos acontecimentos oferecendo seus sentimentos e emoções à exploração pelo espetáculo. É um engano, ensina Brecht, supor que um teatro que apela ao espírito de seu público é manipulador. Ao contrário, é o viciado nas emoções baratas estimuladas pelo drama e seus subprodutos da indústria cultural que oferece integralmente seu psiquismo à manipulação. Da mesma forma que o consumidor de drogas tem em seu fornecedor um inimigo que o explora, o consumidor das emoções dramáticas baratas tem nos seus dramaturgos, atores e diretores traficantes inimigos. A exploração desse público viciado não tem limites e a prova mais cabal da periculosidade do tráfico de emoções foi a espetacular ascensão democrática de Hitler ao poder, cujas técnicas de propaganda foram inteiramente desenvolvidas a partir do repertório dramático.*⁹⁰

⁸⁸ BOAL, A. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro..., op. cit., p. 38.

⁸⁹ Hans Robert Jauss propõe, na obra *Por uma estética da recepção*, uma tipologia das modalidades de identificação com o herói: associativa, admirativa, simpática, catártica e irônica. A *associativa* estabelece a relação jogo/competição: a disposição de recepção é pôr-se no lugar dos papéis de todos os participantes, cuja norma de conduta progressiva é o gozo de uma existência livre e a regressiva, o excesso permitido (ritual). Na *admirativa*, há a relação entre o herói e o espectador e o herói perfeito, que provoca admiração e conduz à emulação ou imitação. Na identificação *simpática*, a relação é estabelecida com “o herói imperfeito”, que provoca a piedade e leva ao interesse moral ou à sentimentalidade. A identificação *catártica* ocorre quando: a) o herói sofre e causa uma violenta emoção trágica ou a libertação da alma, sendo a conduta do espectador o interesse desinteressado; b) o herói é oprimido, levando à zombaria, libertação cômica da alma e conduzindo o espectador ao prazer *voyeur* ou à zombaria. Na identificação *irônica*, o herói desaparecido ou o anti-herói dispõe a recepção de espanto (provocação), conduzindo o espectador à resposta pela criatividade, sensibilização da percepção ou ao culto do tédio, indiferença. Retirado de: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectivas, 2001, p. 201.

⁹⁰ COSTA, I. C. *Sinta o drama*, op. cit., p. 73.

Segundo Costa, a recepção de Brecht pelos artistas do Teatro de Arena foi bastante confusa; e a discussão passava pela opção “dogmática” entre Brecht e Stanislavski:

*nossos artistas pareciam mais preocupados em saber se um espetáculo (e o trabalho de ator) deve ou não procurar estabelecer empatia com o público do que em reconstituir e conhecer o processo que levou Brecht a realizar uma crítica tão devastadora ao teatro que chamou Aristotélico.*⁹¹

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

⁹¹ COSTA, I. C. *A hora do teatro épico...*, op. cit., p. 43. Boal discute essas questões no ensaio “O sistema coercitivo de Aristóteles” (de 1973), publicado no livro *O teatro do oprimido*, op. cit., p. 15–67. Nesse sentido, é pouco provável que ele desconhecesse o debate sobre a catarse descrita por Aristóteles na sua *Poética*, tampouco a aplicação desse mecanismo no teatro europeu.

composição heróica do personagem Tiradentes⁹² na peça, em que destaca o papel revolucionário que Tiradentes desempenhara na Inconfidência Mineira:

Tiradentes foi revolucionário no seu momento como o seria em outros momentos, inclusive no nosso. Pretendia, ainda que romanticamente, a derrubada de um regime de opressão e desejava substituí-lo por outro, mais capaz de promover a felicidade do seu povo. [...] No entanto esse comportamento essencial ao herói é esbatido e, em seu lugar, prioritariamente, surge o sofrimento na força, a aceitação da culpa, a singeleza com que beijava o crucifixo [...]. Hoje, costuma-se pensar em Tiradentes como o Mártir da Independência, e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário, transformador da sua realidade. O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação. Não é o herói que deve ser empequenecido; é a sua luta que deve ser magnificada.

*Brecht cantou: “Feliz o povo que não tem heróis”. Concordo. Porém nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes.”*⁹³

Compreendemos que *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), experimentos de novas formas e combinações dramáticas — os “métodos” de Stanislavski e Brecht, em seus princípios da empatia e do distanciamento —, são peças representativas da procura por respostas formais às mudanças ocorridas na própria experiência social, no que se refere não só às lutas populares anteriores ao golpe militar de 1964, mas também, e sobretudo, à posterior necessidade de segmentos da sociedade articularem a resistência. Refutamos, portanto, a idéia de descompasso, inadequação e desajuste; antes, procuramos compreender a forma articulada com o contexto histórico e não trabalhar com a categoria privação, de que provém certo tom “normativo”.⁹⁴

Os acontecimentos posteriores ao golpe militar, em especial os rumos do fechamento político, não estavam determinados em 1964. Os contemporâneos não poderiam ter previsto a gradativa hegemonia militar no sistema político e o fracasso

⁹² A recepção de Brecht se dá de maneira seletiva, indicando, às vezes, posicionamentos parecidos, como se depreende da análise de Luís Mendonça — um dos fundadores do MCP — sobre os recursos épicos e frente à tradição popular: *As inegáveis conquistas do teatro épico atual, por exemplo, dirigidas ao intelecto, à reflexão, não chegam ao homem simples que está habituado a sentir a natureza e o mundo em termos de mito*. Cf. MENDONÇA, Luís. Teatro é festa para o povo. Experiência no Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno especial nº 2, Teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro, ano 1, julho de 1968, p. 158.

⁹³ BOAL, A. Quixotes e heróis, op. cit., p. 56.

⁹⁴ CHAUI, M., op. cit., p. 23.

político do movimento oposicionista da “esquerda armada”;⁹⁵ logo, as possibilidades de posicionamento se traduziam em resistência e denúncia, ou, ao contrário, em adesão e mesmo em silêncio, frente aos preceitos do golpe. Os artistas do Arena optaram por buscar maneiras de revitalizar a memória política por meio de movimentos de resistência passadas: Palmares e Inconfidência Mineira. Estavam marcados pela expectativa de que a realidade poderia e deveria ser transformada, daí a ênfase na construção de protagonistas heróicos, “revolucionários” (Zumbi e Tiradentes), com os quais o público deveria se identificar e os quais deveria admirar pela coragem que tiveram de enfrentar situações opressivas.

O uso da empatia como recurso não pretendia — como explica Boal — propiciar compensações ao público, que ante a derrota política na vida real precisava de vitórias no palco. Antes, parece-nos que *a forma incorpora [...] uma experiência compartilhada e de fato coletiva.*⁹⁶

SISTEMA CURINGA NA TEORIA E NA PRÁTICA: APROPRIAÇÕES E TENSÕES

O espetáculo *Arena conta Zumbi* foi tomado, em alguns estudos, como primeira fase do trabalho do Arena, antes de o sistema curinga entrar em prática, em *Arena conta Tiradentes* — como observa Richard Roux: *Arena conta Zumbi peut, en fait, être considéré comme une première phase du travail du groupe Arena, avant la mise en pratique systématique du Coringa dans Arena conta Tiradentes.*⁹⁷ Para análise dos aspectos formais de *Zumbi*, Roux teve como base o texto teórico de Boal, que o orientou, também, para sustentar a interpretação de que os musicais constituíram a síntese das concepções teatrais das fases anteriores do Arena, resultando em uma evolução estética.⁹⁸

A formulação teórica de Augusto Boal, conforme nossa hipótese, é adotada como relato convincente sobre as práticas do grupo, por isso exerce uma grande

⁹⁵ Segundo Codato, *a militarização do sistema político é progressiva e só começa a ser de fato reconhecida quando são impostas restrições específicas sobre a atuação e a organização da “classe política”*. CODATO, Adriano Nervo. O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. *História: questões e debates*, n° 40, Curitiba: Editora da UFPR, 2004, p. 19.

⁹⁶ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*, Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 37.

⁹⁷ ROUX, R., op. cit., p. 194.

influência sobre os estudos. Porém, muitas vezes não fica perceptível o rigor na análise e crítica documental, pois ignoram as circunstâncias de elaboração dos textos. Quando a peça *Arena conta Zumbi* foi criada e encenada, Augusto Boal não tinha teorizado sobre o modo de interpretação denominado por ele de *sistema curinga* — ou pelo menos não o tinha ainda tornado público em ensaios.

O trabalho em conjunto e o ânimo que moviam os criadores do espetáculo são destacados por Paulo José, que evidencia a circunstância em que tais inovações surgiam: na prática da criação artística coletiva.

Então começa o Arena conta Zumbi a ser feito dentro desse sistema, 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 idéia, o elenco realizava. [...] Então saiu alguma coisa muito interessante, também nesse sentido, nova também, original e que o Boal, dentro do negócio de sistematização dele, sistematiza, passa a chamar o sistema Coringa.⁹⁹

Segundo Guarnieri, em *Zumbi* não foram nomeadas as saídas e escolhas referentes à forma de atuação dos atores ou da perspectiva da narração. Ainda não havia sido feita a “sistematização”, ou seja, a explicação teórica de Augusto Boal. As alternativas eram criadas no próprio processo de elaboração da peça, conforme a necessidade de resolução de problemas: ou eram apresentadas durante uma cena, ou nasciam das inviabilidades econômicas do Arena etc.

A bolação do sistema curinga surgiu na verificação do Zumbi. O Zumbi foi feito com esse esquema, só que não se chamava nada. A peça realmente permitia isso, os personagens não existiam psicologicamente. Eles eram quase entidades. [...] Na hora da necessidade da cena, qualquer ator que estivesse ali mais próximo faria [...] Que o Ganga Zumba precisa ser um sujeito mais doce, então faz 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.¹⁰⁰

Essa confusão nos leva a supor uma conceituação de funcionamento cênico de *Arena conta Zumbi*, em 1965, que se apropria do texto teórico explicativo, escrito e publicado só em 1967, sobre o sistema curinga; enquanto neste Boal retoma *Zumbi* para evidenciar ali o momento de ruptura, de instauração de uma forma de representação

⁹⁸ Ibidem, p. 196.

⁹⁹ JOSÉ, P. Interview de Paulo José. In: ROUX, R., op. cit., p. 193.

¹⁰⁰ GUARNIERI, G. [Depoimento prestado]. In: ALMEIDA, A. P. et al., op. cit., p. 73.

teatral que só se concretizaria com *Arena conta Tiradentes*. A esse procedimento acrescenta-se outro: discutir o sistema curinga com base no livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*,¹⁰¹ que merece ser observado:

No “teatro do oprimido” são desmontadas as barreiras entre atores e espectadores. Mas também a relação dos atores entre si experimenta transformações, sistematizadas por Boal em seu sistema-coringa.

*A figura do coringa foi introduzida pela primeira vez pelo Teatro de Arena, na encenação de Arena conta Zumbi, que tinha a direção de Augusto Boal.*¹⁰²

Para abordar a função do curinga, Kathrin Saringen se reporta, como fonte documental exclusiva, ao conjunto de ensaios onde Boal explica o funcionamento do sistema, publicados em *Teatro do oprimido* — que reúne ainda outros textos. Vale a pena nos determos sobre a organização da obra e a disposição que os ensaios “Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”, “A necessidade do coringa”, “As metas do coringa”, “As estruturas do coringa”, “Tiradentes: questões preliminares” e “Quixotes e heróis” ocupam ali.

Primeira observação importante: esses ensaios assumirem uma nova feição no livro. Boal, já no exílio e participando de experiências de teatro popular na América Latina, escreve textos que procura articular teoricamente uma nova forma de teatro político. Eis sua explicação:

*Este livro procura mostrar que todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro — e esta é uma atitude política. Neste livro pretendo igualmente oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. [...] Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar.*¹⁰³

Teatro do oprimido é composto de vários ensaios — segundo Boal — com diferentes propósitos, desde 1962, em São Paulo, até fins de 1973, em Buenos Aires, e que relatam experiências realizadas no Brasil, na Argentina, no Peru, na Venezuela e em outros países latino-americanos. Além do ensaio “Maquiavel e a poética da *virtù*”, de 1962, e dos artigos sobre o sistema curinga, de 1967, o livro traz textos produzidos após

¹⁰¹ BOAL, A. *Teatro do oprimido...*, op. cit.

¹⁰² SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 144.

¹⁰³ BOAL, A. *Teatro do oprimido...*, op. cit., p. 13.

sua saída do Brasil, em 1971, os quais tratam de experiências realizadas em outros contextos. São eles “O sistema trágico coercitivo de Aristóteles”, “Helgel e Brecht: personagem–sujeito ou personagem–objeto”, “Uma experiência de teatro popular no Peru” e “Conclusão: ‘espectador’ que palavra feia!” — todos concluídos em 1973. O último capítulo do livro é intitulado “Poética do oprimido”,¹⁰⁴ e nele são incorporados os ensaios sobre o sistema curinga já publicados. Boal ressignifica esses ensaios quando os incorpora para construir a concepção de “Poética do oprimido”:

*Para completar o ciclo, faltava o que está atualmente ocorrendo em tantos países da América Latina: a destruição das barreiras criadas pelas classes dominantes. Primeiro se destrói a barreira entre atores e espectadores: todos devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações da sociedade. É o que conta “Uma Experiência de Teatro Popular no Peru”. Depois, destrói-se a barreira entre os protagonistas e o coro: todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonistas — é o “Sistema Coringa”. Assim tem que ser a “Poética do Oprimido”: a conquista dos meios de produção teatral.*¹⁰⁵

O arranjo dos ensaios na sequência em que estão dispostos no livro permite-nos ver com clareza que Boal objetivou expor, conforme seu ponto de vista, as transformações fundamentais pelas quais o teatro passou no decorrer dos tempos: do sistema trágico coercitivo de Aristóteles a uma poética da *virtù*, de Maquiavel, até chegar às proposições de feição hegeliana e brechtiana.

Ao final do livro, Boal propõe a poética do oprimido, que pretende *transformar o povo “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática.*¹⁰⁶ Essa “nova poética” altera de forma significativa a relação espectador–espetáculo; esquematicamente, assim se apresenta: a poética de Aristóteles é a *Poética da Opressão* — o espectador delega poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; a de Brecht é a *Poética da Conscientização* — o espectador delega poderes para que o personagem atue em seu lugar, mas, como espectador, reserva o direito de pensar por si mesmo, às vezes até em oposição ao personagem; enfim, a poética do oprimido (de Boal), uma *Poética da Liberação* — a própria ação: o espectador assume seu papel como protagonista e, assim, desloca o

¹⁰⁴ Neste capítulo, encontramos a seguinte subdivisão: A – Uma experiência de teatro popular no Peru; Conclusão: “espectador”, que palavra feia! e B – O sistema *coringa* (I – Etapas do Teatro de Arena de São Paulo; II – A necessidade do *coringa*; III – As metas do *coringa*; IV – As estruturas do *coringa*; V – Tiradentes: questão preliminares; VI – Quixotes e heróis).

¹⁰⁵ BOAL, A. *Teatro do oprimido...*, op. cit., p. 14.

artista do centro do acontecimento artístico, modificando a ação dramática se julgar necessário, ensaiando soluções e debatendo projetos de transformações.¹⁰⁷

Sobre a constituição do livro, diz Boal:

Escrevi o livro em várias etapas, em vários momentos. Eu estava com “Arena conta Zumbi”, com “Tiradentes”. Antes, em 62, eu tinha feito “A Mandrágora”. Peguei os textos que tinha escrito desde então e, quando me exilei na Argentina, em 71, procurei um editor que tinha publicado outro livro meu e pedi para publicar o novo. Mas ele falou que era pequeno. E eu, “então eu vou ao Peru trabalhar um pouco com essas idéias”. No Peru, comecei com o teatro-foro, em 73, e desenvolvi toda essa parte do livro. Quando voltei, ele falou: “Já dá um livro de bom tamanho”.

Mas o livro se chamava “Poéticas Políticas”. E ele, “os donos de livrarias estão dizendo que, com esse título, não comprem. Se você põe na parte de teatro ninguém vai ler, porque parece poesia”. Eu sugeri “Poética do Oprimido. Ele voltou, “não, os livreiros não querem. Eles querem “Teatro do Oprimido”. Aí eu não gostei, “pô, não é o teatro, é a poética inteira”. Mas queria muito ver o livro publicado. Ficou “Teatro do Oprimido”. Mas o livro, então, é meio sobre toda aquela época.¹⁰⁸

Podemos notar que ele desloca seus textos de um contexto de produção, de 1967, para um outro, de 1974, quando imprime, então, outros significados advindos de novas experiências de trabalho nos países em que esteve durante o exílio.

Em seu estudo, Kathrin indica certa desatenção à existência de tensões internas e externas no grupo do Arena. Em depoimentos prestados ao SNT (em 1976) e a Simon Khoury (em 1983), Guarnieri declara seu ponto de vista sobre as atividades teatrais do Arena em que participou ativamente. Nas declarações manifestam-se algumas das tensões que transitavam pelo Teatro de Arena e que, se observadas com atenção, informam-nos, também, aspectos das práticas do grupo. Apesar da censura do pós-1964, segundo Guarnieri, o Arena não queria abrir mão da dramaturgia brasileira: *começamos a descobrir analogias: Vamos falar do hoje lançando mão do ontem.*¹⁰⁹ Para ele, a criação do espetáculo *Arena conta Zumbi* foi muito importante para o grupo porque foi trabalho coletivo.

Sacamos que música poderia ter uma função realmente grande dentro dos espetáculos, certas coisas que a gente não poderia falar no texto a música poderia dizer... Foi quando conheci Edu Lobo. Conheci Edu por intermédio de Luiz Ver-

¹⁰⁶ Ibidem, p. 138.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 180–181.

¹⁰⁸ BOAL, A. [Depoimento prestado]. In: SÁ, N. de; CARVALHO, S. de., op. cit., p. 5.

¹⁰⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. [Depoimento prestado]. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 47.

gueiro, 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. Augusto Boal estava no Rio montando aquele show Opinião. Nós fomos trabalhando. Depois que ele chegou, entrosamos tudo: o elenco todo junto. Eu nunca tinha tido um trabalho assim, quer dizer, de sentir realmente as pessoas funcionando juntas, sabe, um relacionamento ótimo, uma vontade muito grande de fazer, todo mundo pesquisando no mesmo sentido. Não tinha vertente, não tinha atalho, a coisa ia para um lado só. Daí surgiu o Zumbi. Era a narrativa de um elenco... quem funcionava era o ator com sua psicologia e com o seu modo de ser. Realmente o Zumbi foi um “passozinho” na nossa dramaturgia.¹¹⁰

Por outro lado, Guarnieri localiza no processo de criação e encenação de *Arena conta Tiradentes*, aliado ao processo de fechamento político, o momento em que começam a se evidenciar as divergências quanto à forma de trabalho entre os membros do grupo, sobretudo entre ele e Boal:

Nós tivemos formas de trabalho distintas. No primeiro, o Zumbi, eu estava com um tipo de espetáculo na cabeça. O fato dos personagens, de não existir um personagem fixo, foi preciso uma função muito grande por parte do Boal, no sentido de botar freio, senão eu ia embora mesmo. Já em Tiradentes, nós chegamos a dividir cenas. Você escreve essa, eu escrevo aquela. Tinha até briga de cena. Um queria botar uma cena, o outro não queria que pusesse, e no dia seguinte o outro já aparecia com a cena pronta. Foi um processo de trabalho inteiramente diferente.¹¹¹

Começamos a divergir! Já estávamos sofrendo um pouco com todo 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 agente 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. Quem tomou parte foi: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Plínio Marcos, Jorge Andrade, Lauro Cesar Muniz, Bráulio Pedroso... Ficou um espetáculo muito polêmico e foi praticamente a última coisa que conseguimos realizar. Ainda tentamos fazer o Arturo Ui, de Brecht. Fizemos, mas...¹¹²

¹¹⁰ GUARNIERI, G. [Depoimento prestado]. In: KHOURY, S., op. cit., p. 47–48.

¹¹¹ GUARNIERI, G. [Depoimento prestado]. In: ALMEIDA, A. P. et al., op. cit., p. p. 73.

¹¹² GUARNIERI, G. [Depoimento prestado]. In: KHOURY, S., op. cit., p. 49.

Nos trechos seguintes, podemos observar os pontos em que a posição de Guarnieri e a de Boal se diferem e entram conflito sobre a concepção de espetáculo e o emprego do sistema curinga em *Arena conta Tiradentes*:

*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 e acaba prejudicando, torna o espetáculo um jogo puramente formal: de descobrir quem é quem durante o espetáculo. Isso aconteceu muito em Tiradentes, o grande jogo do público era descobrir quem é quem naquela hora, que perdendo tempo nessa busca estava perdendo o fundamental da ação: o que estávamos querendo dizer.*¹¹³

*[...] nós quebramos um pau terrível com isso. Até hoje não me consta que o sistema coringa tenha sido utilizado com grande êxito. 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. E o que eu acho mais interessante, é que também foi uma evolução que o Boal teve, nesse sentido teórico e tal.*¹¹⁴

*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.*¹¹⁵

*[...] eram 22 atores e o ideal seria fazer esse espetáculo num palco italiano, grande, mas nós não podíamos sair do Arena. Deu certo, mas sentimos que não era esse o caminho, a peça não tinha sido escrito para essa finalidade, o problema dos 22 atores era físico e não intelectual, quer dizer, não vindo da dramaturgia, não pode dar certo.*¹¹⁶

O trabalho envolvido na criação de *Zumbi* e *Tiradentes* foi muito diferente para Guarnieri e Boal. Se, com diz Guarnieri, houve uma grande interação no grupo (“elenco todo junto”, “entrosado”) em *Zumbi*, que resultou em um excelente espetáculo, em *Tiradentes* começam as divergências: o sistema curinga foi considerado por Guarnieri um fator de empobrecimento da peça; porque confundiu o público, que precisou gastar energia para localizar quem era quem. Nesse sentido, Guarnieri argumenta que, se as personagens se vinculassem aos atores, seriam mais claras as idéias que queriam apresentar. Ele deixa transparecer que o texto dramatúrgico ficou descolado da

¹¹³ GUARNIERI, G. [Depoimento prestado]. In: KHOURY, S., op. cit., p. 50.

¹¹⁴ GUARNIERI, G. [Depoimento prestado]. In: ALMEIDA, A. P. et al., op. cit., p. 73–74.

¹¹⁵ Ibidem, p. 90.

¹¹⁶ GUARNIERI, G. [Depoimento prestado]. In: KHOURY, S., op. cit., p. 50.

encenação. Parece-nos que Guarnieri não escrevia prevendo uma encenação toda dentro da concepção do sistema curinga.

Para Boal, quanto à atuação do personagem protagonista, Tiradentes, deveria ser possível imaginá-lo atuando sob a proteção da quarta parede típica, do palco italiano, num ambiente naturalista, conforme Antoine, e com detalhes cênicos etc. Era esse conjunto que acionaria a relação empática entre público e personagem-protagonista. No entanto, foi encenada no palco arena, espaço pequeno e muito próximo da platéia. Acreditamos que Guarnieri se refere a esse desencontro, uma formalização teórica que em prática no palco se tornou confusa, anunciando a situação de desconexão e desintegração do próprio processo de trabalho do grupo Arena.

A apresentação de motivos descrita abaixo por Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas sobre o resultado da encenação de *Arena conta Tiradentes* nos fornece mais um exemplo interessante das possíveis tensões no Arena. Eles isentam os autores e a encenação da responsabilidade pelo resultado duvidoso, delegando aos músicos os problemas do espetáculo:

*A qualidade do texto e o amadurecimento da teoria faziam prever uma montagem admirável, superior à de Zumbi. Entretanto, o resultado objetivo foi bem menos apreciável, não por culpa dos autores, mas dos compositores, que não souberam criar uma música à altura do espetáculo, embora entre eles estivessem alguns dos maiores nomes dessa arte, no Brasil. A música de Arena conta Tiradentes é assinada por Théo de Barros, Sidney Miller, Caetano Veloso e Gilberto Gil, enquanto Flávio Império desenhou os cenários e figurinos.*¹¹⁷

Podemos perceber que, em certo sentido, Kathrin Saringen desconsidera as implicações contidas entre a elaboração dos ensaios e as dinâmicas da prática teatral durante a década de 1960, pois vê na figura do curinga, ao incorporar à sua análise a interpretação de Boal, a gênese do que viriam a se transformar as novas relações empreendidas entre atores e espectadores anunciadas após o *Teatro do oprimido*. Além disso, Saringen endossa a interpretação de que havia uma conceituação estabelecida para o elemento curinga já na encenação de *Arena conta Zumbi*.

Torna-se pertinente, aqui, atentarmos-nos para a *indeterminação inicial* na tarefa de compreender o passado e formular sobre ele uma interpretação como forma de conhecimento. Com grande acuidade, Marilena Chauí aborda a problemática que certos

¹¹⁷ MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875–1974)*. São Paulo: Senac, 2000, p. 298.

estudos interpretativos apresentam sobre um objeto completamente determinado: estes, em geral, tendem a ignorar a indeterminação inicial.

*Estamos habituados, de longa data, a assumir que o conhecimento é a apropriação de um objeto graças à apreensão de todas as suas determinações, de sorte que um objeto conhecido é um objeto completamente determinado. Essa verdade possui um estranho efeito retroativo. Se conhecer é alcançar um objeto completamente determinado, isto implica em que o ponto inicial do conhecimento, ou seja, a situação que exige de nós o esforço para conhecê-la, há de ser uma situação que nos apareça como indeterminada. Ora, retroagindo sobre o ponto de partida, a visão de um objeto completamente determinado tende a anular a indeterminação inicial, isto é, aquilo que, ignorado pelos agentes sociais, ao tornar-se conhecido pelo intérprete, leva-o a colocar no ponto de partida o que só foi alcançado no ponto de chegada. A determinação é tida como igualmente completa antes e depois do trabalho do conhecimento.*¹¹⁸ (Grifo da autora).

Assim, quando os textos teóricos de Boal são pesquisados e analisados, em geral os intérpretes os tomam como objeto totalmente determinado, endossam os marcos e a interpretação testemunhal, ignoram as contradições na prática dos participantes do Teatro de Arena, e nem ao menos buscam entender as lutas de representação e memória na “história do Arena”.

¹¹⁸ CHAUÍ, M., op. cit., p. 28–29.

(A noite começa a cair.

Na galeria do fundo, uma grande clarabóia aberta deixa ver, no crepúsculo, a praça de la Tablada, coberta de multidão. No centro da praça está o quemadero, construção colossal, toda ela guarnecida de tochas, e repletas de fogueiras, postes e supliciados em sambenitos, que se entre-vêm por entre o fumo. Vasilhas de pez e de betume em chama, fixadas ao alto dos postes, são esvaziadas a arder sobre a cabeça dos condenados. Mulheres nuas, cujas vestes foram comidas pelas chamas, chamejam encostadas a estacas de ferro. Ouvem-se gritos. Nos quatro cantos do quemadero, as quatro estátuas gigantescas, chamadas as quatro evangelistas, estão vermelhas, incandescentes como brasas. Têm buracos e fendas, por onde se vêem passar cabeças a gritar e braços a agitarem-se, de tal modo que mais parecem tições vivos. Uma grande panorâmica do suplício e do incêndio. O rei e a rainha assistem a tudo isso aterrorizados. Gucho, debaixo da mesa, levanta a cabeça e esforça-se para ver.

Torquemada, em contemplação, compraz-se a olhar para o quemadero).¹

Victor Hugo, Torquemada

... sabemos, ou deveríamos saber, que todo declínio de poder é um convite aberto à violência — mesmo porque os que detêm o poder e o sentem escapando das mãos, sejam eles os governantes ou os governados, sempre acham difícil resistir à tentação de substituí-lo pela violência.²

Hannah Arendt, Da violência

Como vimos, o sistema curinga refere-se à estrutura formal da peça *Arena conta Tiradentes*, que, embora tenha sido propalada como *forma permanente de se fazer*

¹ HUGO, Victor. *Torquemada*, Cena V do Ato IV. Apud: LEROY, Béatrice. *A Espanha dos Torquemadas: católicos, judeus e convertidos no século XV*. Mem Martins-Portugal: Editorial Inquérito, 1995, p. 166. Segundo a autora, sambenito é um *escapulário amarelo imposto como sinal de infâmia aos hereges reconciliados e depois, suspensos com o nome dos ditos hereges na abóbada da igreja por eles frequentada*. (Ibidem, p. 175).

² ARENDT, Hannah. Da violência. In: _____. *Crises da república*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 156.

teatro — dramaturgia e encenação,³ não se manteve inalterada através da obra dramatúrgica de Boal. Em *Tiradentes*, o sistema curinga foi organizado por meio de duas estruturas: uma de espetáculo, uma de elenco; e a narrativa da história da Inconfidência Mineira ocorreu em dois níveis: como *fábula* — os recursos cênicos foram os ilusionistas — e como *conferência* — cuja tarefa principal consistiu em explicar o evento do ponto de vista do Arena mediante recursos épicos. Assim, a estrutura de espetáculo tem esta disposição: a peça inicia-se com uma dedicatória e termina com uma cena exortativa; a fábula se divide em episódios, que comportam um conjunto de cenas mais ou menos interdependentes. Explicações, comentários e entrevistas⁴ intercalam as cenas para quebrar a continuidade da ação dramática.

Compõem o elenco os personagens protagonista e curinga, um coro deuteragonista, um coro antagonista e uma orquestra coral. A função do protagonista é estabelecer uma relação empática com o público, por isso o ator se vincula ao personagem e o interpreta de modo stanislawskiano. Suas roupas, adereços, assim como o espaço por onde se move, obedecem aos critérios da verossimilhança. Contrariamente, o curinga é onisciente e sua função funda-se na análise do texto e na revelação desta à platéia por meio das explicações, comentários e entrevistas. É responsável por explicitar o ponto de vista do autor sem nenhuma camuflagem, ou seja, sem esconder o funcionamento teatral. No coro deuteragonista, os atores desempenham papéis de apoio ao protagonista e os atores do coro antagonista, de desapoio ao protagonista. Enfim, a orquestra coral, que presta apoio musical, tocando instrumentos e cantando os comentários.

Referindo-se à função protagônica em *Arena conta Tiradentes*, o crítico teatral Anatol Rosenfeld afirmou que, na teoria do sistema curinga, foram inseridos sistematicamente no teatro épico novos elementos empáticos, através de uma faixa naturalista, no desejo expresso de não cair na negação unilateral da tradição.⁵ A despeito

³ BOAL, Augusto. A necessidade do coringa. In: BOAL, Augusto.; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 28.

⁴ A entrevista integra a estrutura de espetáculo descrita na teoria do sistema curinga, em 1967. Segundo Boal, pode-se recorrer a esse recurso sempre *que for necessário mostrar o “lado de dentro” do personagem*. BOAL, A. As estruturas do coringa..., op. cit., p. 43. A necessidade do dramaturgo revelar à platéia aspectos do personagem se assemelha ao *monólogo*, ao *solilóquio*, ao *aparte*, dentre outros. Porém, na estrutura do curinga, Boal emprega elementos do ritual esportivo: *Durante as disputas esportivas, futebol, box, etc., nos intervalos entre um tempo e outro, ou durante as paralisações temporárias e acidentais das partidas, os cronistas entrevistam atletas e técnicos que diretamente informam a platéia sobre o sucedido em campo*. Ibidem, p. 42–43.

⁵ ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. *Arte em Revista*, nº 1, Ano I, São Paulo: CEAC/Kairós, 1979, p. 45.

de todos os apontamentos feitos por Rosenfeld relativos às contradições e ambigüidades do sistema curinga, sobretudo da função protagônica, o que percebemos na poética do curinga foi mais a incorporação de elementos épicos, e menos a inserção de uma faixa naturalista no teatro épico. A produção anterior do Arena não consolidara apenas uma prática épica; antes, o naturalismo stanislavskiano é que fazia parte do repertório dominante. Nesse sentido, não vemos ruptura com o estilo ilusionista nem uma nova ênfase na estética brechtiana oposta a esse estilo; pelo contrário, nota-se tensão entre a estética naturalista e a teatralista.⁶

A seguir, verificaremos a historicidade da poética do curinga por meio da peça *Torquemada*, de 1971, considerando as variações formais relativas tanto à peça *Arena conta Tiradentes* quanto às diferentes edições de *Torquemada*.

AS EDIÇÕES DE *TORQUEMADA*: OMISSÕES E ACRÉSCIMOS

Há duas edições do texto *Torquemada*: uma de 1972, publicada originalmente em espanhol, pela editora Casa de Las Américas, de Havana (Cuba), com tiragem de nove mil exemplares;⁷ outra de 1990, em português, publicada pela Hucitec, de São Paulo, como parte da coleção Teatro de Augusto Boal, dirigida por Adalgisa Pereira da Silva e Fernando Peixoto.⁸ Se, como quer Roger Chartier, a *historicidade inicial de um texto [...] se inscreve em sua própria materialidade*,⁹ então impõe-se uma comparação das diferentes edições do texto para ver em que ponto a materialização as diferencia.

⁶ Nos ancoramos nos conceitos do emergente e residual de Raymond Williams. *O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente* (p. 125). *É pela incorporação daquilo que é ativamente residual — pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas — que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente* (p. 126). *Por emergente entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados* (p. 126). *O que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. [...] o que temos de observar é, com efeito, uma emergência preliminar, atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulado, e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança* (p. 129, grifo do autor). WILLIAMS, Raymond. Dominante, residual e emergente. In: *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 124–129.

⁷ BOAL, Augusto. *Torquemada*. In: *Teatro latinoamericano de agitación*. 1ª ed., La Habana, Cuba: Casa de las Américas, p. 63–176.

⁸ BOAL, Augusto. *Torquemada*. In: *Teatro de Augusto Boal 2*. São Paulo: Hucitec, 1990, p. 99–152.

⁹ CHARTIER, Roger. O texto de teatro: transmissão e edição. In: *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (século XVI–XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 63.

A estrutura de espetáculo da edição cubana de *Torquemada* compõe-se de três episódios, divididos em cenas e intercalados por três noticieros¹⁰ (jornais). A peça inicia-se com a dedicatória e termina com uma cena exortativa. As explicações e entrevistas estão presentes no texto e cumprem a função de revelar ao público os mecanismos de dominação do governo de Torquemada. Foram eliminados os comentários. Em *Tiradentes*, estes eram cantados pelo coro ou pela orquestra, que anunciavam o lugar e o tempo onde se passava a ação; em *Torquemada*, parece ter sido desnecessário mantê-los, porque as ações acontecem apenas em dois espaços: numa câmara de tortura e na cela, onde a própria cenografia — indicada pelas rubricas — evidencia os lugares da ação.

A estrutura de elenco em *Torquemada*, bastante alterada em relação à de *Tiradentes*, foi dividida em dois blocos de personagens: torturadores e vítimas. Aqui não há um personagem cuja função empática seja exclusiva; mesmo atores que representam os presos vítimas da violência policial estão desvinculados dos personagens. Boal compôs personagens tipificados reconhecíveis por sua “máscara de comportamento”; apenas alguns são nomeados, mas ainda assim não possuem identidade individual ou perfil psicológico — representam grupos sociais. O curinga não é nomeado no texto, tal como em *Tiradentes*, mas sua função permanece, sendo realizada pelo locutor responsável por anunciar as notícias e realizar as entrevistas, e por um ator que se dirige ao público no momento das explicações.

Da edição brasileira de 1990, foram suprimidos três noticieros, e em consequência desapareceu a entrevista e as notícias reveladas pelos Locutores. Nesta edição também não aparece nomeado o ator curinga, embora sua função permaneça nas cenas de explicação. Também foi excluído o personagem Desiderio, entrevistado pelo Locutor no segundo Noticiero da peça e importante personagem para se compreender como Boal pretendeu caracterizar o torturador. Ao ser entrevistado, Desiderio mostra ser um torturador profissional:

LOCUTOR 2 — [...] ¿cuál es su verdadera profesión?

DESIDERIO — Bueno, es decir, desde el punto de vista profesional, es decir, el filete de mis hijos (*Nombrar la comida nacional del país donde se da el espectáculo.*) Yo lo gano con mi verdadera profesión, es decir, yo soy un torturador profesional, es decir, yo torturo. Ese es mi filete. Cada uno tiene el suyo. Ese es el mío.

LOCUTOR — ¿Y cómo se siente? bien?

¹⁰ Noticiero: jornal; noticiador, informador. Na cena noticiero, o locutor assume a função curinga e paralisa a ação para anunciar as notícias, e para argüir algum outro personagem, fazendo com que ele revele as suas razões para o público.

DESIDERIO — Yo me siento como se siente cualquiera que trabaja por el bien de su Patria, por la grandeza de su continente, por la libertad de su raza, por Dios, por el filete, en fin por todas las cosas buenas de la vida. En fin... eso es...

LOCUTOR — ¿Y cómo ve usted, la exhortación del Gobierno a efectos de que todos los ciudadanos trabajen más por el bien de la Patria?

DESIDERIO — Con muy buenos ojos: Todos tenemos que trabajar más. Porque los subversivos no colaboran. Demoran muchas horas, muchos días, para confesar muy pocas cosas. Son anti-Patria. Consumen el dinero de la nación. Mi sueldo me lo paga la Patria, los subversivos tienen que comprenderlo. Cuanto más rápido confiesen, más productivo es nuestro trabajo y más rinde nuestro sueldo. Aquí, en su programa, aprovecho la oportunidad para hacer un llamado a todos los subversivos: ¡sean patriotas! Cuando sean torturados, confiesen todo en lo primeros minutos. Digan la verdad. Cuando iniciamos una tortura estamos dispuestos a ir hasta las últimas consecuencias, es decir, hasta el Cementerio. ¿Me explico? Denuncien, delaten, ¡el delator sirve a la Patria!¹¹

No primeiro Noticiário, o locutor/apresentador anuncia o novo processo de alfabetização para adultos,¹² mostrando seu caráter essencialmente político: *Proletarios empieza con pro.../ Protesta también... / Sueldos con su.../ Huelga con hu.../ Calle con*

¹¹ BOAL, Augusto. Torquemada. In: *Teatro latinoamericano...*, op. cit., p. 115-116.

¹² A referência é ao Método Paulo Freire de alfabetização de adultos desenvolvido durante o Movimento de Cultura Popular, em Pernambuco, no início da década de 1960. Segundo Schwarz, *esse método, muito bem sucedido na prática, não concebe a leitura como uma técnica indiferente, mas como força no jogo da dominação social. Em consequência procura acoplar o acesso do camponês à palavra escrita com a consciência de sua situação política. Os professores, que eram estudantes, iam às comunidades rurais, e a partir da experiência viva dos moradores alinhavam assuntos e palavras-chave — “palavras geradoras”, na terminologia de P. Freire — que serviriam simultaneamente para discussão e alfabetização. Em lugar de aprender humilhado aos trinta anos de idade, que o vovô vê a uva, o trabalhador rural entrava, de um mesmo passo, no mundo das letras e no dos sindicatos, da construção, da reforma agrária, em suma dos seus interesses históricos. Nem o professor, nesta situação, é um profissional burguês que ensina simplesmente o que aprendeu, nem a leitura é um procedimento que qualifique simplesmente para uma nova profissão, nem as palavras e muito menos os alunos são simplesmente o que são. Cada um destes elementos é transformado no interior do método — em que de fato pulsa um momento de revolução contemporânea: a noção de que a miséria e seu cimento, o analfabetismo, não são acidentes ou resíduo, mas parte integrada no movimento rotineiro da dominação do capital. Assim a conquista política da escrita rompia os quadros destinados ao estudo, à transmissão do saber e à consolidação da ordem vigente.* SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964–1969. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 18–19. O processo de alfabetização pode ser descrito nos seguintes termos: um mínimo de palavras, chamadas geradoras, oriundas do próprio universo vocabular do alfabetizando, com a máxima polivalência fonêmica, é o ponto de partida para a conquista da leitura, que através da combinação dos elementos básicos da palavra propiciam a formação de outras. Sendo os significados das palavras representativos das situações e da experiência vivida do alfabetizando, eles passam para o mundo dos objetos. Assim, o alfabetizando ganha distância para ver sua experiência e começa a decodificar, isto é, a analisar e reconstituir a situação vivida, que mediada pela objetivação provoca a reflexão crítica. Espera-se que ao objetivar uma palavra geradora — íntegra, primeiro, e depois decomposta em seus elementos silábicos —, o alfabetizando seja motivado para não só buscar o mecanismo de recomposição e composição de novas palavras, mas, também para escrever seu pensamento, pensar o mundo e julgá-lo, assumindo gradualmente a consciência de testemunha de sua história e a responsabilidade sobre ela. Cf. FIORI, Ernani Maria. Aprender a dizer a sua palavra. In: FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 27ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 9–21.

*ca.../ ¡En la calles, proletarios en huelgas protestan y exigen aumento de sueldo! / ¡¡Un alfabetizado más!!/ Abajo el capitalismo, que empieza con ca....*¹³

No segundo Noticiero, intitulado “noticiero cruzado”, dois locutores informam sobre acontecimentos mais recentes e novas medidas políticas, demonstrando uma estreita relação entre o apoio de instituições financeiras internacionais e as ações de Torquemada contra as organizações sindicais, estudantis e políticas.

LOCUTOR 1 — Son desmanteladas todas las organizaciones rurales, sindicatos de campesinos y grupos aislados.

LOCUTOR 2 — Torquemada recibe el decidido apoyo internacional en su cruzada contra la subversión.

LOCUTOR 1 — Los principales líderes estudiantiles, obreros y campesinos son encarcelados. Estado de sitio. El gobierno se da el derecho de allanar cualquier cas, cualquier comisario de policía local puede encarcelar por el término de cincuenta días a cualquier ciudadano sin necesidad de autorización especial de ningún juez.

LOCUTOR 2 — Retornan entusiasmados los capitales extranjeros, financiamientos internacionales. USAID, mil setecientos quince millones de dólares, BID, quinientos treinta y cinco millones de dólares, EXIMBANK, ciento cuarenta y siete millones.

LOCUTOR 1 — Todos los principales opositores de Torquemada son privados de sus derechos políticos por diez años.¹⁴

No terceiro Noticiero, também “noticiero cruzado”, o locutor alterna informações sobre o crescimento econômico e o aumento da repressão, o sucesso do governo de Torquemada e sofrimento dos excluídos. Entre as notícias, solicita-se a um embaixador americano sua opinião sobre a revolução de Torquemada:

— Metas del gobierno: aumentar la producción de la energía eléctrica al doble.

— 5 000 presos políticos.

— Aumentar la producción del acero al triple.

— 12 000 presos políticos.

— Contención de la inflación.

— Formación de escuadrones de la muerte.

— Milagro.

— Conquista de los mercados internacionales.

— Torquemada cierra el Congreso, suspende el *habeas corpus*, y todas las garantías individuales.

— ¡Protestas internacionales!

— Pero usted, señor Embajador, que tanto ayudó a Torquemada, ¿cuál es su opinión?

EMBAJADOR — *Torquemada's Revolution is perhaps as significant to the defense of the Free World as the Sino-Soviet split and the success of the Marshall Plan.*

TRADUCTOR — La Revolución de Torquemada es tal vez un hecho tan significativo como la ruptura sino-Soviética y el éxito del plan Marshall.

— Congelación de los sueldos

¹³ BOAL, A. Torquemada. In: *Teatro latinoamericano...*, op. cit., p. 85.

¹⁴ Ibidem, p. 114–115

[...]

— Campesinos hambreados asaltan trenes llenos de alimentos.

— Frente a las repetidas denuncias de tortura, Torquemada decide fundar la Comisión de los Derechos del Hombre, cuyo objetivo es averiguar todas las posibles violaciones de los derechos y libertades individuales.

— ¡El mundo aplaude a Torquemada, quien así garantiza libertad para todos!

— Para la presidencia de esa comisión, Torquemada nombra a Torquemada. La comisión después de exhaustivas investigaciones llega a la conclusión de que no hay torturas en su país.¹⁵

A edição brasileira eliminou também as divisões explícitas das cenas. O que era nomeado como cena um, cena dois etc. foi substituído por um espaçamento entre as cenas. A cena sete do primeiro episódio em que *señores* compram ações em alta numa bolsa de valores, também, foi toda omitida:

ESCENA 7

BOLSA DE VALORES

(*Entran cinco señores.*)

SEÑORES — ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravo!

SEÑOR — Bravo por la defensa de las leyes.

SEÑOR — ¡Bravo por la estabilidad de las instituciones!

SEÑOR — Bravo por nuestra tradición democrática.

(*Otros slogans del momento.*)

(*Entra un corredor de bolsa. Los cinco señores juegan a las acciones de las compañías imperialistas en alza en el momento de la representación.*)¹⁶

Foi suprimido da cena cinco do segundo episódio a rubrica indicativa da leitura de jornal feita pelos presos:

(*En las celdas de los presos políticos a veces es común la lectura de los diarios después de la hora de silencio, a efectos de informar a todos sobre los últimos acontecimientos. El que mejor comprenda el asunto tratado intenta dar explicaciones adicionales, contrainformar; los diarios son los porta-voces de las clases dominantes: hay que traducirlos. Intereses también que el espectador de esta obra no la tome como la fábula de una violencia que ocurrió en un país distante o en otra época. Así que se recomienda la lectura de los diarios locales digamos de la semana, y se cuenten todos los hechos del lugar que se parezcan a los aquí narrados [...].*)¹⁷

Na cena em que o burguês Paulo é torturado até a morte por Torquemada — cena três do terceiro episódio —, os diálogos foram reduzidos pela metade. A cena é nomeada “La muerte del burgués Paulo, liberal”, e Paulo é referido por “burguês”, e não

¹⁵ BOAL, A. Torquemada. In: *Teatro latinoamericano...*, op. cit., p. 162–163

¹⁶ Ibidem, p. 113.

¹⁷ Ibidem, p. 142.

“nobre”, como na edição brasileira. Como exemplo disso, a fala de Paulo deixa clara sua adesão à lógica do sistema de Torquemada:

PAULO — ¡Gracias! ¡Gracias! ¡Aleluya! Nuestra ciudad estaba al borde del abismo. No había autoridad, confianza en los negocios, jerarquía. Vino el buen Padre e impuso el orden. Aleluya.¹⁸

A fala de Torquemada a seguir, nessa mesma cena, também foi deixada de lado na edição brasileira:

TORQUEMADA — La Bolsa es un juego de confianza, nada más. Los precios suben y bajan por una cuestión de confianza, nada más. Por eso es necesario la muerte de alguien que ni siquiera es culpable, alguien casi inocente.¹⁹

A mais importante supressão da edição de 1990 — a dos noticieros — talvez se explique pela necessidade de considerar o leitor-espectador circunscrito a outra temporalidade, na qual muito provavelmente ele não consegue mais partilhar do quadro referencial específico da realidade do início da década de 1970. Na peça *Arena conta Tiradentes*, o artifício da entrevista objetivava mostrar as intenções e idéias de certos personagens.

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 cumprio com o dever que me é imposto.²⁰

Nos noticieros da edição cubana de *Torquemada*, além da entrevista, os locutores anunciam notícias cruzadas como estratégia para evidenciar as relações entre ações repressivas e o projeto político-econômico de Torquemada. Ou mostrar o contraste entre crescimento econômico e desemprego, a redução dos salários etc. Nesse

¹⁸ BOAL, A. Torquemada. In: *Teatro latinoamericano...*, op. cit., p. 166.

¹⁹ Ibidem, p. 171.

²⁰ BOAL, A.; GUARNIERI, G. *Arena conta Tiradentes*, op. cit., p. 91.

sentido, com os noticieros Boal objetiva desmistificar a pretensa objetividade do jornalismo, pois em sua apresentação põe lado a lado acontecimentos que, em geral, aparecem desconectados no jornal.

A forma dos noticieros se difere da entrevista tal como foi definida na teoria do curinga, em 1967, e resulta da experiência de trabalho desenvolvido por Boal e outros artistas no Teatro de Arena, após o AI-5, com o teatro-jornal, que constituiu uma alternativa ao modo de realizar espetáculos do Teatro de Arena até fins de 1968. Ante o quadro obscuro de forte repressão e o estabelecimento da censura às produções culturais por parte do regime militar, as peças que o grupo Arena queria montar estavam proibidas, as subvenções foram suspensas, e, enfim, a liberdade de atuação na área do teatro convencional tinha sido perdida.

Com base nas técnicas de teatro-jornal desenvolvidas por Boal (leitura simples, improvisação, leitura com ritmo, ação paralela, reforço, leitura cruzada, histórico, entrevista de campo e concreção da abstração),²¹ um grupo de jovens atores²² que haviam feito um curso de interpretação no Teatro de Arena em 1969, ministrado por Heleny Guariba e Cecília Thumim, pesquisam e realizam, em criação coletiva, o espetáculo *Teatro-Jornal — 1ª Edição*, que estréia em setembro de 1970. Tratava-se da demonstração dessas nove técnicas com as quais era possível transformar qualquer notícia de jornal em cena de teatro. As dramatizações das notícias eram apresentadas em sessões fechadas, restritas a grupos interessados. Após a apresentação, começava o debate e, a partir do interesse despertado pela experiência, formavam-se novos grupos

²¹ Em resumo, as técnicas são apresentadas por Boal assim: 1) *leitura simples*: os atores lêem notícias destacadas do corpo do jornal; 2) *improvisação*: improvisa-se uma cena como exercício de laboratório (notícia ou motivos anteriores ao fato, ou o que terá acontecido após o fato); 3) *leitura com ritmo*: ler com ritmo, emprestando à notícia o conteúdo do ritmo escolhido, como na *Primeira Edição: elegeu-se o discurso de um deputado em favor da censura prévia de livros, revistas e jornais. O discurso é bastante medieval em seu conteúdo. Nada melhor que o canto gregoriano para evidenciar este significado subjacente* (p. 44); 4) *ação paralela*: a notícia é lida por um ator ou no gravador, enquanto na cena se desenrolam ações que explicam ou criticam a notícia; 5) *reforço*: a notícia serve de roteiro preenchido com todo tipo de material, já conhecido pelo público, ou previsto (*jingles comerciais, slides, propaganda, filmes documentários, frases de anúncios famosos etc.*); 6) *leitura cruzada*: o elenco cruza duas ou mais notícias (contrastes brasileiros): por exemplo, balança externa positiva e fome no Nordeste; 7) *histórico*: fornecem-se informações históricas adicionais à notícia; 8) *entrevista de campo*: faz-se uma entrevista quando se quer saber o que vai no íntimo do personagem (como um entrevistador televisivo); 9) *concreção da abstração*: concretizar uma notícia em cena — por exemplo, a morte, com pequenos animais queimados, bonecas cujo fogo reproduz o cheiro do forno misturado com carne humana queimada. Cf. BOAL, Augusto. Categorias de teatro popular. In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular. Uma revolução copernicana ao contrário*. 3ª ed., São Paulo: Hucitec, 1988, p. 44-46.

²² Esse grupo era integrado pelos atores Celso Frateschi, Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Denise del Vecchio e Edson Santana; por Marcos Weinstock, responsável pela parte visual, ao lado de Mário Masetti, que contribuiu com sugestões e com o artesanato da parte sonora; e ainda pela direção de Augusto Boal.

de teatro-jornal. Segundo Boal, a idéia era formar grupos, numa espécie de corrente: *cada grupo de teatro-jornal que ajudamos a formar compromete-se a ajudar na formação de outros, que ajudarão a formar outros mais e assim sucessivamente.*²³

Segundo Celso Frateschi:

*O teatro-jornal [...] surge a partir de um grupo de estudantes do Teatro de Arena que soube, por acaso, que o Boal tinha uma pesquisa engavetada, que era fazer uma revista semanal, uma **Veja Teatral**. Nas segundas-feiras, as pessoas saíam do trabalho e passariam no Teatro de Arena e veriam um espetáculo. Essa idéia tinha sido engavetada por causa da censura prévia. [...] No caso do teatro-jornal isso era impossível porque, se a notícia era semanal, como é que poderia levar trinta dias para ter a chancela, depois ensaiar, depois...? Não tinha jeito. E nós, que havíamos acabado de fazer um curso com a Cecília Tumim, mulher do Boal, e com a Eleni Guariba, pedimos autorização para o Boal para continuar pesquisando essa prática, que seria o teatro-jornal. E existia o Areninha. [...] Nós começamos a fazer esses espetáculos, primeiro quinzenalmente, com as notícias que a gente tomava dos jornais e tentava traduzir teatralmente. Como não podiam ser apresentados para a censura, eram feitos clandestinamente, a portas fechadas. A gente chamava alguns amigos que iam até lá e participavam. E a gente acabava experimentando o que tinha conseguido aprender com a Eleni e a Cecília. A Cecília sempre foi mais stanislavskiana, mas porra-louca, e a Eleni tinha uma visão brechtiana, via Planchon, era uma coisa super-racionalista e muito interessante. A nossa formação tinha essas duas pernas aí...*

Eram espetáculos em que a gente fazia experiências bastante radicais. E isso foi movimentando o meio, de forma que, em pouco tempo, tinha muita gente assistindo aos espetáculos às segundas-feiras no Areninha, e esse grupo ia cada vez mais aumentando. O que aconteceu foi que a maior parte desse grupo era de estudantes como nós, e pediam orientação para formar grupos também, e a gente acabou fazendo não só o nosso trabalho, mas também coordenando alguns outros grupos. O Boal, quando foi assistir ao exercício, gostou muito, e falou assim: “Vamos montar”. Eu falei: “Mas não dá para montar”. Ele: “Não, a gente manda para a Censura as notícias de jornal que já estão censuradas, então eles não vão poder censurar de novo”. Nós apresentamos essas notícias que foram chance-ladas. Na hora do ensaio para a Censura, o Boal fez a seguinte indicação: “Vocês, por favor, façam o pior possível. Gaguejem, errem o texto, tropecem, façam o escambau, de forma que eles não entendam o que vocês estão falando”. E para o Mário Masetti, que fazia trilha sonora e operava o som: “Em qualquer momento que tiver alguma coisa possível de estragar, você, por favor, aumente o som”. [...]

O Boal teve uma sacação de transformar o teatro-jornal não numa peça de teatro, mas em alguma coisa que tinha a ver com essa coisa extremamente narrativa, que ia além. Ele começava o espetáculo com um prólogo que dizia que o futebol no Brasil era muito popular. E era popular porque, de alguma maneira, todo mundo jogava futebol. Ou aprendia a jogar futebol. E ele achava que o teatro só podia ser popular se todo mundo jogasse teatro. Então, o espetáculo era uma demonstração de como dramatizar, ou de como teatralizar notícias. E ele acabou estruturando um espetáculo bastante contundente, que rendeu uma discussão muito interessante na época, uma discussão estética. Eu me lembro até hoje das colocações do Anatol Rosenfeld. Foram importantes para nós todos, para o resto das nossas vidas, porque eram muito pertinentes: colocavam exatamente essa questão realidade/ficção que o Boal depois iria desenvolver para um outro lado,

²³ BOAL, A. Categorias de teatro popular, op. cit., p. 42.

*quase eliminando a ficção para conseguir o efeito político, quer dizer, o **teatro invisível** e todas as técnicas do Teatro do Oprimido que ele formulou depois. A gente, de alguma maneira, se sente muito honrada por estar no berço dessa história toda com o teatro-jornal.*²⁴

Frateschi, ao abordar a questão da recepção, evidencia os limites do alcance da proposta do grupo nos meios populares: *se o Arena já era pequeno e todo mundo reclamava que o sucesso do Arena não era sucesso, o sucesso do Areninha era menos sucesso ainda porque eram só setenta lugares, que ficavam numa arquibancada e a gente fazia os espetáculos num palquinho.*²⁵ Por outro lado, avalia positivamente o papel que tal experiência desempenhou na esquerda: ao reagrupar “o pessoal da esquerda” e provocar a discussão, e ao sugerir possibilidades de trabalho teatral naquela conjuntura. Nessa perspectiva, Frateschi revela o tipo de “sucesso” que teve o teatro-jornal:

*O teatro-jornal, eu acredito hoje, fazendo uma análise bastante distanciada da história, teve muito sucesso. Chegamos a fazer quase setenta grupos ao todo, vinte só na USP. Formavam-se os grupos, a gente coordenava, apresentavam-se nas escolas, apresentavam-se também no Areninha, foi um movimento interessante. Mas começamos a perceber que não existia nunca o segundo espetáculo do grupo. Era sempre o primeiro, porque, depois, o pessoal já ia formar o DCE de novo, ia formar o Centro Acadêmico, ia formar as coisas que tinham sido destruídas pela prisão dos líderes de Ibiúna. (Refere-se à prisão de toda a liderança estudantil durante a realização do 30º Congresso Nacional da UNE, em Ibiúna, São Paulo, em 1968. [N. da O.]). E a gente percebeu que o teatro-jornal foi, de alguma maneira, útil para reestruturar aquele determinado movimento; foi, talvez, mais importante porque serviu como... vou usar de uma maneira mística... uma varinha de vodu, que juntou o pessoal de esquerda... Começamos a falar de uma maneira cifrada e acabou funcionando como uma forma de essas pessoas se reorganizarem e, através do teatro, voltarem a discutir, voltarem a trabalhar de uma maneira mais efetiva.*²⁶

Pudemos observar nos temas tratados nos noticiários, e também na sua forma, como o dramaturgo estabeleceu, de maneira evidente, diálogos com os problemas e as contradições vividos socialmente no momento da escritura da peça. As informações noticiadas — parece-nos — deviam ser atuais para que o público compreenda as ligações entre os acontecimentos e a tortura. A notícia fornecia o contexto social, político e econômico, ajudando o leitor/público a perceber as determinações que envolviam

²⁴ GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002, p. 100–103.

²⁵ GARCIA, S., op. cit., p. 101.

²⁶ GARCIA, S., op. cit., p. 103.

a prática da tortura adotada pelo governo de Torquemada. Assim, o texto teatral nos anos de 1990 necessitaria de outras notícias do presente para explicitar as conexões entre Estado e violência. Essa poderia ser uma hipótese sobre o porquê de os noticiários terem sido suprimidos da edição brasileira de *Torquemada* (1990); no entanto, não há indicações cênicas no texto que permitam a um encenador usar o recurso do teatro-jornal; também não consta, nessa edição, explicação dos editores ou do dramaturgo sobre essas alterações textuais.

Seja como for, não podemos ver o sistema curinga de modo estático, pois este assumiu diferentes funções na dramaturgia de Augusto Boal, sempre derivadas das circunstâncias de produção das peças.

INTERPRETAÇÕES DO TEXTO TEATRAL *TORQUEMADA*

Torquemada foi analisada por Judith Bissett (“Victims and violators: the structure of violence in *Torquemada*”)²⁷ e por Severino João Albuquerque (“Conflicting signs of violence in Augusto Boal’s *Torquemada*”).²⁸ Ambos tiveram como referência a edição cubana de 1972.

Bissett apresenta em seu estudo a idéia de que a peça tem como estrutura básica *oposições binárias* entre vítimas e violadores. Nessa organização, os personagens funcionam como signos: ou para a vítima, ou para o violador. Assim, encontramos no grupo de violadores o governo, representado pelos personagens que retratam autoridades: Torquemada, padres, policiais, soldados, funcionários públicos e homens de negócio; no grupo das vítimas, estão pessoas do país: artistas, ativistas políticos e circunstantes pegos durante a turbulência política. Eis o plano geral das relações binárias segundo essa autora.

No entanto, para Bissett, alguns personagens não se enquadram em nenhum dos dois grupos; logo, servem de subsignos, como o personagem Cristina Jacaré. Faxineiro da prisão e homossexual, ele abriga elementos de ambos os signos *por ser igualmente um prisioneiro e obrigado a passar por certas humilhações nas mãos dos carcereiros*.

²⁷ BISSETT, Judith I. Victims and violators: the structure of violence in *Torquemada*. *Latin American Theatre Review*, Lawrence, Kansas, USA, nº 15, vol. 2, spring 1982, p. 27–34.

²⁸ ALBUQUERQUE, Severino João. Conflicting signs of violence in Augusto Boal’s *Torquemada*. *Modern Drama*, Toronto, Canadá, nº 3, vol. 29, 1986, p. 452–459.

*E, porém, é um deles porque cumpre-lhes as ordens e sua característica pessoal espelha aquela mostrada por seus captores.*²⁹ Tal interpretação parece convergir metodologicamente mais para a *semiologia teatral* do que para uma discussão sobre as relações da obra com a sociedade.

Tendo identificado os planos de oposição binária tal qual ocorrem no texto Torquemada, o leitor deve dar um passo adiante em seu exame e projetar as funções do signo em cada cena numa possível representação teatral. Deve considerar o texto segundo os códigos de comportamento que vão constituir a peça do palco. Uma vez que Torquemada trata a violência como ela aparece na relação entre violador e vítima, a primeira tarefa do leitor é determinar se um dado confronto entre representantes de cada grupo de signos terá o efeito necessário.

*Se uma dada platéia deve experimentar empatia e horror, e não distância emocional ou superioridade intelectual, quando observa as personagens representarem vítimas ou violadores, certos elementos devem estar presentes em cada signo e ser facilmente traduzíveis em ação no palco. As vítimas e os violadores que são ou excessivamente monstruosos, ou deformados física ou emocionalmente vão parecer reais ao observador. A dor sofrida ou provocada não produzirá empatia, mas indiferença ou deleite.*³⁰ (Grifo nosso).

Segundo Bissett, suscitar o efeito necessário no confronto entre os representantes de cada grupo de signos e a conseqüente demonstração da violência dessa relação requer, fundamentalmente, que tanto vítimas quanto violadores apresentem elementos que produzam no leitor-espectador empatia e, por conseqüência, um horror à violência de que participam.

É também objetivo da autora avaliar o efeito das *oposições binárias* numa possível encenação; aqui o espectador deve se identificar com as vítimas e, ao mesmo tempo, deve ser capaz de se ver no violador mesmo em situações horripilantes. É o modo pelo qual se dá a produção de sentido no processo teatral, desde a leitura do texto

²⁹ [...] he is likewise a prisoner and is forced to suffer certain indignities at the hands of his jailers. Yet he is one of them because he carries out their orders and because his personal characteristics mirror those displayed by his captors [...]. BISSETT, J. I., op. cit., p. 30.

³⁰ Having identified the patterns of binary opposition as they occur in Torquemada's text, the reader must take his examination one step further and project the sign functions in each scene into a possible performance. He must consider the text according to the codes of behavior that will constitute the play on stage. Because Torquemada treats violence as it is expressed in the relationship between victim and violator, the reader's first task is to determine whether a particular confrontation between representatives of each sign group will produce the proper effect.

If an audience is to experience empathy and horror and not emotional distance or intellectual superiority when it observes the characters portraying victims or violators, certain elements must be present in each sign and must be translated easily into action on stage. Victims or violators who are either outrageously monstrous or deformed physically or emotionally will seem unreal to the observer. The pain they suffer or inflict will not produce empathy but indifference or amusement. Ibidem, p. 31–32.

teatral até a projeção das funções do signo numa encenação — o que interessa a essa autora.

Como se vê, Bissett dedica especial atenção à organização formal, distinguindo e decodificando os signos presentes no texto teatral escrito. E ao focar os elementos estruturais da linguagem em sua análise de *Torquemada*, deixa entrever que desconsidera as implicações e profundas ligações da obra com o lugar social onde foi produzida.

A tese de Severino João Albuquerque é de que Boal fez uso em *Torquemada* de dois tipos de signos da violência: as linguagens verbal e não verbal, ora ampliando os signos da violência verbal por meio de informações não verbais, ora colocando os signos não verbal e verbal em oposição para demonstrar a violência. Para ele, a interação dos dois signos na expressão da violência é essencial à caracterização das vítimas e dos opressores na peça. Desse modo, sua análise consiste em localizar os signos conflitantes da violência na peça, pois já na cena inicial o próprio *figurino usado pelos torturadores os dota de signos que são duplamente conflitantes: percebe-se que têm outra ocupação (monges) e pertencem à outra época*.³¹ Esses monges-torturadores em silêncio se ocupam com a preparação dos equipamentos de tortura, e na sequência *um monge membro de uma ordem religiosa associada, por tradição, à busca da verdade*³² ameaça o personagem Dramaturgo. Para Albuquerque, a ambigüidade presente na cena, em que após um grande silêncio surge um religioso que ameaça verbalmente um preso, constitui o primeiro signo lingüístico da peça, no qual interagem os dois signos da violência — o não verbal que precede o verbal, ampliando-o e contradizendo-o.

Para Albuquerque os signos conflitantes da violência se apresentam em vários personagens: Desidério de Oliveira, Paulo, Zeca e Cristina Jacaré. Com Desidério, tal mecanismo se mostra pelo fato de, no presente, ser ele um torturador profissional, enquanto seu homônimo do passado — Desiderius Erasmus — era um humanista.

Desidério — se interessa pelo seu emprego apenas como forma de ganhar a vida. Diferentemente de seu homônimo histórico — Desiderius Erasmus —, a perso-

³¹ [...] *the costumes worn by the torturers endow them with signs which are doubly conflicting: they are perceived as having another occupation (monks), and as belonging to another historical epoch.* ALBUQUERQUE, S. J., op. cit., p. 453.

³² [...] *a member of a religious order traditionally associated with the pursuit of virtue.* Ibidem, p. 454.

*nagem na peça de Boal não é um cristão humanista com aspirações espirituais elevadas nem se preocupa com as ramificações e conseqüências de seus atos.*³³

O mesmo ocorre com o personagem Paulo: no passado, discípulo de Cristo; na peça, *ex-seguidor de Torquemada cujos valores de homem de negócio da classe média e cuja simpatia pelo pobre, por conseqüência, o desabonam.*³⁴ Se na peça a destruição de Paulo mantém o poder de Torquemada, no passado o discípulo assegurava o poder de Cristo.

*Diferentemente de Paulo discípulo de Cristo, que conseguia assegurar a confiança do mestre e uma ampla parcela do poder em uma nova situação, o sistema de Paulo em Torquemada deve ser destruído caso a ordem social, o progresso econômico e a segurança nacional caminhem lado a lado.*³⁵

O personagem Zeca também é dotado de signos conflitantes. Ocorre uma confusão entre o signo lingüístico e signo visual: apelidado de Japonês, Zeca acredita que é o *Japonês* da lista para liberação de presos políticos em troca de um embaixador seqüestrado e, certo de sua liberdade, agride verbalmente os policiais, o que o leva à morte. Quanto à Cristina Jacaré, o faxineiro gay, oscila entre vítima e opressor, expressando signos conflitantes em vários níveis.

*Cristina se identifica como mulher e se comporta conforme sua percepção de como deve ser uma mulher. Na condição de prisioneiro, ele é uma vítima dos torturadores; mas, por ser informante e colaborador dos opressores, Cristina sofre abuso de outros prisioneiros, tanto quanto dos carcereiros.*³⁶

Além desses, o autor destaca outros signos de violência, como aqueles na cena em que Torquemada, antes de dirigir uma sessão de tortura, faz o sinal da cruz, ajoelha-se e inicia um sermão sobre a justiça; ou quando Barba, um monge-torturador, prepara-

³³ [...] *Desiderio, is only interested in his job as a way to make a living. Unlike his historical namesake, Desiderius Erasmus, the character in Boal's play is no Christian humanist with lofty spiritual aspirations, nor is he concerned with the ramifications and consequences of his deeds.* ALBUQUERQUE, S. J., op. cit., p. 454.

³⁴ [...] *a former follower of Torquemada, whose middle-class businessman's values and whose sympathy for the poor eventually discredit him.* Ibidem, p. 454.

³⁵ *Unlike Christ's disciple, Paul, who was able to secure his master's confidence and a larger share of the power in a new state of affairs, in Torquemada's system Paulo must be destroyed if social order, economic progress, and national security are to march hand in hand.* Ibidem, p. 454.

³⁶ [...] *Cristina identifies himself as a woman, and behaves in accordance with his perception of what a woman should be. As a prisoner he is a victim of the torturers, but because he is an informer and a collaborator of the victimizers Cristina gets as much abuse from he other prisoners as he does from the jailers.* Ibidem, p. 454.

se para aplicar mais choques e diz ao Dramaturgo que este difama o país ao afirmar que ali há tortura; e ainda na cena que se inicia com Torquemada e Paulo conversando normalmente e se desdobra com a mistura de duas ações diferentes: Torquemada ceia enquanto Paulo é torturado.

O ASSUNTO E O ENREDO³⁷

A escolha do assunto para compor uma obra artística inclui determinantes reais. No caso da peça *Torquemada*, temos a intenção explícita do autor de denunciar tanto a tortura quanto a aplicação dos métodos repressivos de um sistema que quer se perpetuar. Augusto Boal começou a escrever *Torquemada* à época de sua prisão, em 1971, período considerado a fase mais aguda do regime militar (após o AI-5, de 1968) e quando se instaurou uma violência política radical e de forças desiguais: de um lado, o governo militar; de outro, estudantes, trabalhadores, a classe artística, parte considerável da imprensa e políticos de oposição. O teatrólogo concluiria o texto ainda em 1971 — porém, exilado na Argentina.

Segundo o dramaturgo, da experiência trágica de quando esteve detido no presídio Tiradentes, em São Paulo, ele extraiu idéias para elaborar o texto de *Torquemada* e, também, o relato memorialístico *Milagre no Brasil*.³⁸ Pela fala de Boal, a peça é um “retrato” pessoal da tortura: “*Torquemada*” conta minha vida na cela do Presídio Tiradentes, tenta contar a vida do povo no imenso presídio em que transformaram o Brasil.³⁹ Nela, representam-se cenas contundentes de um sistema de morte: a tortura.

Boal apresenta uma interpretação muito próxima do contexto sociopolítico do seu próprio presente ao estabelecer um diálogo tenso, que envolve a explicitação do funcionamento do poder; das relações entre Estado e classe dominante; da violência por meio da representação realista de cenas de prisão, sessão de tortura e morte; da

³⁷ Estabelecemos como referência para nossa análise do texto teatral *Torquemada* a edição brasileira de 1990.

³⁸ BOAL, Augusto. *Milagre no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979. Trata-se do relato da experiência de prisão arbitrária e violenta de Augusto Boal. O livro não se resume a uma descrição; ao contrário, tem uma estrutura próxima da ficção devido às seqüências elaboradas e ao delineamento das personagens. Originalmente publicado em Portugal, o livro ganhou edição nacional só em 1979.

³⁹ BOAL, Augusto. Trajetória de uma dramaturgia, Augusto Boal. In: *Teatro de Augusto Boal 1*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 13.

intolerância e do preconceito políticos enraizados nos torturadores e que, em alguma medida, também subsistem na visão de mundo dos presos políticos.

O principal personagem torturador é Torquemada,⁴⁰ que após ser nomeado inquisidor-mor pelo Rei recebe a tarefa de “acalmar” e “pacificar” o povo. Sua primeira ação foi ordenar que se prendesse todo o povo para interrogá-lo. Para Torquemada, a *confissão é o começo do processo [...]. Torturar significa vencer certas resistências morais, ideológicas, ou afetivas [...]*.⁴¹ Ele defende que, em seu sistema, a tortura é aplicada “cientificamente” e de forma progressista, pois tenta combinar o mais adiantado desenvolvimento industrial e a escravidão para combater a subversão. Boal recorre alegoricamente a figuras históricas, procedimento usado na época, muitas vezes, para burlar a censura — como se nota na fala de Guarnieri:

*há momentos em que a metáfora é usada, realmente, não como uma expressão, mas por uma necessidade. [...] Eu acho que é uma forma, um meio para dizer as coisas. A metáfora às vezes amplia a coisa. Então, é um fato que, no Brasil, os autores têm de usar fundamentalmente a metáfora, porque eles não podem falar claramente. Então, esse não é um problema de escolha de estilo, é um problema de realidade. [...] O problema é que nós temos um teatro, que tem de usar, que obriga os autores a se igualarem até no estilo metafórico, alegórico, porque realmente ele não pode falar claro.*⁴²

O texto teatral destaca o cotidiano dos presos políticos enclausurados na prisão por terem ligações com grupos e organizações revolucionárias.⁴³ Boal cria também

⁴⁰ Religioso e inquisidor espanhol, Torquemada nasceu em Valladolid, em 1420, e morreu em Ávila, em 1498. Ingressou na Ordem Dominicana e foi feito grande inquisidor-geral da fé na Espanha. Os Reis Católicos (Fernando e Isabel) conseguiram do papa Xisto IV uma bula instituindo a Inquisição na Espanha (1480); a nomeação dos inquisidores era feita pelo papa, com base numa lista de candidatos apresentados pelo rei. O Conselho Supremo funcionava em Sevilha. O cargo de grande-inquisidor durante o reinado de Fernando de Aragão e Isabel de Castela foi ocupado, sucessivamente, por frei Tomás de Torquemada, Deza e Cisneros. Em 1483, Torquemada foi nomeado inquisidor-mor dos reinos de Castela e Leão e, logo a seguir, teve sua jurisdição estendida a Aragão, Valência, Catalunha e Majorca, para dirigir as operações do Tribunal do Santo Ofício por 14 anos. Em 1484, estabeleceu um código de processo de 28 artigos, depois publicado como *Compilación de las instrucciones del oficio de la Santa Inquisición*. Celebrizou-se pelo fanatismo religioso e pela crueldade — a tal extremo levou o zelo inquisitorial que o papa Alexandre VI teve de conter-lhe os excessos — e inspirou a medida de expulsão dos judeus da Espanha. Seu nome viria a se tornar símbolo dessa temerosa instituição, bem como de intolerância e fanatismo. Sobre a Inquisição espanhola, ver as seguintes obras: LEROY, Béatrice. *A Espanha dos Torquemadas: católicos, judeus e convertidos no século XV*. Mem Martins-Portugal: Inquérito, 1995; BETHENCOURT, Francisco. *História das inquisições: Portugal, Espanha e Itália — séculos XV–XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁴¹ BOAL, Augusto. *Torquemada*. In: *Teatro de Augusto Boal 2*, op. cit., p. 136. As referências de páginas da peça *Torquemada*, neste capítulo, serão apresentadas no corpo do texto, no fim da citação.

⁴² GUARNIERI, Gianfrancesco. [Depoimento prestado]. In: ALMEIDA, Abílio Pereira et al. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981, p. 86.

⁴³ As organizações de esquerda que optaram pela “resistência armada” entre 1969 e 1974, durante o

personagens que, mesmo não envolvidos em atividades subversivas, vêem-se atingidos pela perseguição do inquisidor-mor, em detenções por *suspeita de subversão*. Assim, *Torquemada* condensa e representa na narrativa não apenas os diversos significados e formas da tortura; também, o complexo e violento ambiente político no Brasil do início dos anos 70.

A peça é dedicada a Heleny Guariba,⁴⁴ *assassinada nas prisões de Torquemada* (p. 101), e a primeira cena ocorre numa câmara de tortura, onde nos é mostrada a

governo do general Emílio Garrastazu Médici, estão mostradas em seu momento de queda na peça. Por meio da narrativa, o autor procura inscrever os procedimentos brutais de repressão utilizados pelo governo para combater essas organizações.

⁴⁴ Heleny Telles Guariba formou-se em Filosofia, em 1964, na USP; em 1965, foi à França, onde permaneceu até 1967. Lá, inscreveu-se em um curso de doutorado em teatro, que lhe possibilitou estágios em teatros franceses, sobretudo no Théâtre de La Cité, de Roger Planchon, encenador e intérprete que se tornou mundialmente conhecido como diretor do Teatro Nacional Popular francês. Quando retornou ao Brasil, foi lecionar na Escola de Arte Dramática, onde se aproximou de seus alunos de Santo André. Nessa cidade, caracterizada como “operária” e onde havia uma entidade representativa dos universitários — a Associação dos Universitários de Santo André —, Heleny vislumbrou possibilidades de pôr em prática seu ideário de popularização e interiorização do teatro: surgia, assim, em 1968, o grupo Teatro da Cidade. Caracterizado pela descentralização programada, o grupo constituiu uma via alternativa ao teatro empresarial da capital e encenou a peça *Jorge Dandi*, de Molière, sob direção de Heleny, com cenário de Flávio Império e, no elenco, atores que já atuavam naquele município e depois concluíram o curso da Escola de Arte Dramática. Em 1969, ela ministrou um curso de interpretação no Teatro de Arena, junto com a esposa de Boal, Cecília Thumin. Em 1971, foi presa pelos militares, sob acusação de atividades subversivas. Heleny era militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), organização que procurava desencadear a luta armada e o foco guerrilheiro contra a ditadura. Conforme estudo de Judith Lieblich Patarra, Heleny manifestou à amiga Iara Iavelberg o desejo de entrar na VPR e, então, foi recrutada para tarefas semelhantes às de Iara. Dentre outras tarefas, Heleny recebeu a de acolher Lamarca em sua casa (cf. PATARRA, Judith L. *Iara: reportagem biográfica*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992, p. 287 e 291). A VPR resultou da fusão, em 1968, entre a Organização Revolucionária Marxista — Política Operária de São Paulo (ORM-POPOP) e a seção paulista do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), de inspiração brizolista. Em 1970, a organização fundiu-se com o Comando de Libertação Nacional (COLINA), formando a Vanguarda Revolucionária-Palmares (VAR-Palmares). Divergências políticas levaram à reconstituição da VPR, em setembro desse mesmo ano — cf. FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville. Glossário de termos, siglas e expressões. In: _____. *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997, p. 518.

Heleny Telles Guariba nasceu em Bebedouro, São Paulo, em 1941, e provavelmente morreu após ser torturada em meados de 1971. Mesmo na prisão, Heleny não deixou de manter contato com a organização. Sobre o episódio da prisão e as torturas a que foi submetida, o relato de Patarra demonstra a sua insistência em manter as atividades clandestinas independentemente dos riscos: *Em Serra Negra, São Paulo, Heleny escondeu-se no sítio da fazenda do companheiro, José Olavo, depois que o rapaz caiu num ponto. O pai, pressionado pela política, indicou o lugar e pediu ajuda a Ulisses. — Chegou em casa chorando e disse que Heleny foi presa. Torturaram-na a noite inteira na OBAN. Ulisses recorreu a um dos algozes, capitão Maurício, ex-namorado da irmã em tempos de paz. O militar já o auxiliara quando prenderam o inocente proprietário da garçonnière Bexiga. Transferida ao presídio, Heleny mandava bilhetes à VPR através de Ulisses, que os escondia na boca. Descoberto com um recado a Sérgio Ferro, foi preso também. Os dois saíram em abril de 1971. — Acabou, desmobilizou-me — consentiu Heleny. O advogado José Carlos Dias conseguira-lhe liberdade vigiada para cuidar dos filhos. Mas o periquito laborioso, como a chamavam na cadeia devido ao poncho verde e os sapatos que matraqueavam passos ligeiros, não dizia a verdade.* PATARRA, Judith Lieblich. *Iara: reportagem biográfica*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992, p. 380.

Augusto Boal esteve com Heleny no Presídio Tiradentes e, segundo seu relato, insistiu para que, quando solta, viajasse para Buenos Aires, onde tinham amigos; porém, *Heleny falava do seu dever: retornar à luta. Foi assassinada dias depois de livre. Emboscada — declarações militares falavam de*

chegada de frades, que iniciam o interrogatório após arrumarem os instrumentos de tortura e posicionarem o subversivo — Dramaturgo — em um pau-de-arara, ao que se segue o desenrolar de perguntas, acusações permanentes e pressão psicológica para a confissão, bem com a aplicação de choques elétricos, respondidos com sucessivas negativas pelo Dramaturgo até seu desbaratamento total, no final da cena.

Ao fim dessa primeira cena, o leitor-espectador é informado sobre a missão de Torquemada, anunciada pelo Rei, que o nomeia inquisidor-mor responsável por “acalmar” e “escravizar” o povo. Aqui, ocorre a mistura de historicidade com um embaralhamento dos significados, pois, no decorrer da primeira cena — embora os interrogadores tenham sido apresentados como frades-torturadores, em especial pela caracterização da indumentária —, os diálogos elucidaram as relações estabelecidas com o presente: uma cena de interrogatório policial em que um indivíduo suspeito de atividades subversivas é submetido a choques elétricos: técnica eficiente para obtenção de informações e de conhecimento público. O embaralhamento entre presente e passado se dá no momento anterior à nomeação de Torquemada, quando o Ator (curinga) faz o primeiro pronunciamento à platéia, que revela o artifício da construção dramática. Segundo a rubrica, *o ator que representa o papel de Dramaturgo avança para a platéia e fala:*

ATOR — Esta peça foi escrita na prisão Tiradentes, do Estado de São Paulo, Brasil, no ano de 1971. Foi escrita também na Espanha, no fim da Idade Média. Continua sendo escrita no Chile, depois de tantos anos, no Paraguai, em Salvador. Começa sempre assim. (p. 111–112)

Como podemos perceber, o ator não está vinculado ao personagem: o personagem torturado, que ao fim da cena está deitado no chão, após os frades o terem retirado do pau-de-arara, levanta-se, “saindo do personagem”, e diz à platéia em que circunstâncias foi possível escrever a peça. O uso desse recurso por meio do qual se insere a intervenção de um narrador objetiva evitar a identificação do leitor-espectador

combate. A ditadura não prendia duas vezes: matava. BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro...*, op. cit., p. 282. Sobre Heleny Guariba, ver: VERAS, Valdecirio Teles. Memorial: Heleny Guariba. *Abecês*, nº 5 (versão virtual, abrigada na revista Loquens). Disponível em: <www.loquens.hpg.com.br/abc5.htm>. Acesso em: 30 dez. 2002; TORTURA NUNCA MAIS. Disponível em www.torturanuncamais.org.br/desaparecidos122.html. Acesso em: 19 fev. 2003; MOSTAÇO, Edelcio. O “Nacional-popular” no novo pacto com o estado: surgem o SNT e a política nacional de cultura. In: *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. Rio de Janeiro: Proposta Editorial, 1982., p. 173–174.

com os personagens e as situações mostradas, e com isso impede o efeito de real⁴⁵ ao ressaltar e deixar evidente as marcas da construção das situações cênicas.

A associação da tortura com a Inquisição é explicitada; o Ator (curinga) alude a momentos traumáticos da história, e assim estabelece o parentesco histórico entre o fim da Idade Média e os acontecimentos na América Latina contemporânea. A partir daí, o que parecia crível começa a se tornar uma situação inverossímil: policiais-frades aplicando métodos medievais — a tortura — para obter a confissão. Boal coloca dois planos diferentes em coexistência: um passado “retrógrado”, “das trevas”, o da inquisição, e um presente supostamente “moderno”, lugar de onde se insiste na repetição desse passado tenebroso e que, por isso, torna-se também sombrio.

A seguir, uma seqüência de três pequenas cenas apresentam três tipos de prisão: uma, a ação policial típica: abordagem e detenção para responder a perguntas; outra, a espionagem; e a última, uma violenta perseguição policial com tiros, que resulta na morte do homem perseguido. Aqui, quebrando a ilusão, um dos presos narra a ação antes de representá-la efetivamente:

PRESO — A prisão é simples, quase higiênica. Uma pessoa vem andando e se aproximam três. (*Se apresentam a prisão de um homem na rua.*)

[...]

PRESO — Às vezes há resistência, violência. Resistência. (*Os atores representam a prisão violenta de um homem na rua, com luta e tiros.*) (p. 112–113)

Em seguida, com a chegada dos presos à cela do presídio, o cotidiano numa prisão política é descrito. Primeiro momento: alguns policiais, proferindo insultos e ameaças, deixam os presos na cela — estes se defendem, alegando inocência. Segundo momento: os presos narram como foram presos; avaliam também que, ante a possibilidade de prisão e tortura, teriam preferido a morte. Terceiro momento: o personagem Cristina Jacaré, homossexual e preso comum, felicita os presos políticos e, por causa disso, é duramente repreendido por um policial. Quarto momento: o Preso da Mala é apresentado: foi preso porque foi confundido com um subversivo. Quinto momento: numa sala, a personagem Moça — presa quando fazia sexo com seu namorado subversivo — tenta mobilizar a família para socorrê-la; e a família busca, mediante uma rede complexa de influência, a possibilidade de contato com Torquemada. Sexto

⁴⁵ Existe impressão de real *quando o espectador tem a sensação de estar assistindo ao acontecimento apresentado, de ser transportado para a realidade simbolizada e de ser confrontado não com uma ficção artística e uma representação estética, mas com um acontecimento real.* PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 120.

momento: os presos políticos Mestre, Ismael, Hirata e Fernando falam sobre suas experiências em atividades clandestinas, suas afiliações ideológicas e táticas de ação política. Sétimo momento: é representado um tipo de ação de espionagem infiltrada dentro da prisão, na qual um policial fingindo-se de preso procura persuadir o personagem Jovem a fornecer importantes informações sobre suas atividades subversivas. Oitavo momento: os presos discutem sexualidade na prisão.

Na cena do interrogatório, as ações se alternam em dois ambientes cênicos: no lugar onde ocorrem os interrogatórios e no interior da cela. No primeiro, Torquemada e os frades interrogam presos e os torturam no pau-de-arara, exigindo a confissão — aqui o personagem Moça não resiste à tortura e morre. Essa cena mostra, também, o personagem Paulo: um nobre que, ao questionar os métodos de Torquemada para eliminar a subversão — interrogatório e tortura —, é preso, sob acusação de *uma suspeita de dúvida*.

Em seguida, os nobres dispensam a ajuda de Torquemada, pois a subversão fora vencida e a essência do sistema poderia ser, enfim, restabelecida. Porém, Torquemada não renuncia ao poder e proclama que o sistema instaurado deve perpetuar-se. Com a “tomada” definitiva do poder, ele não poupa sequer Paulo. Alguns nobres tentam interceder por ele, mas, para libertá-lo, Torquemada exige que os solicitantes tomem para si a responsabilidade dos atos cometidos por Paulo e que sejam punidos em seu lugar. Os nobres recuam, e aceitam, covardemente, acusar Paulo.

Na cela, os presos ouvem pelo rádio a notícia sobre o seqüestro de um embaixador, que deverá ser trocado por presos políticos. O personagem Zeca acredita que a lista inclui seu nome para ser solto, desacata um policial e é retirado dali para ser torturado; depois, é visto saindo numa maca — provavelmente morto. Cristina entra na cela limpando o chão e revela aos presos políticos sua condição de vítima de abusos sexuais dos carcereiros.

Na próxima cena, na sala de interrogatório, Torquemada tortura Paulo; ao mesmo tempo, ambos defendem suas posições sobre a eficiência da tortura. Um industrial que, mediante pagamento, assiste às sessões de tortura é morto ao sair do presídio; Torquemada, então, ordena que sejam mortos cinco presos para mostrar rapidez na captura dos responsáveis pelo assassinato do industrial.

De volta à cela, os presos anunciam as autocríticas sobre as táticas e ações da luta armada empreendida pelas organizações revolucionárias de esquerda e, ao mesmo tempo, projetam expectativas para quando saírem da prisão. Depois, ouvem-se gritos

provenientes do fundo do pavilhão, quando constataam a violência sexual que os presos comuns sofrem no presídio. Em seguida, soldados drogados entram na prisão e escolhem seis presos, entre os quais Ismael e Cristina. O desfecho é trágico: Ismael e outros presos são mortos enquanto alguns fogem. Findo o “trabalho”, os policiais, friamente, calculam quantos já mataram: *Digamos que cada um de nós matou um deles. Fazendo as contas, este é o meu número dezoito./ O meu é o vinte e sete* (p. 144). Mosca, “olhando os presos ensangüentados”, conclui que o heroísmo é anti-higiênico e feio.

Pela segunda vez, num momento de explicação, o Ator (curinga), saindo do nível da fábula, revela à platéia os projetos políticos de Torquemada. Nessa explanação, o curinga, além de associar o inquisidor-mor com o Estado governado por militares, questiona o silêncio da sociedade frente ao extermínio do povo em nome dos seus negócios internos e da supremacia do conceito de nação sobre o de Humanidade:

ATOR — Torquemada diz que o seu país é o país do futuro. E tenta fazer com que todos os outros países sejam como o seu. Experimenta com dados econômicos e métodos policiais da mesma maneira que durante os preparativos da Segunda Guerra Mundial na Espanha se experimentaram as armas que iam depois ser usadas. Claro, o problema de Torquemada é um problema nacional. Mas as Nações são feitas de homens. O problema de Torquemada nos concerne a todos, porque todos somos humanos. O conceito de Nação não pode ser maior que o conceito de Humanidade. Com o pretexto de preservar a autodeterminação dos seus negócios internos, teremos nós o direito de permitir em silêncio que um povo seja exterminado? (p. 144)

Para anunciar e preparar uma nova sequência que inicia o terceiro episódio, o Ator (curinga) diz:

ATOR — Em nossa prisão, havia muitos sacerdotes presos. Um deles era muito nosso amigo e à noite nos contava histórias. Esta é uma das histórias que nos contou esse frade dominicano. (p. 144)

A primeira cena narra a história dos sete irmãos macabeus e de sua mãe — trata-se de uma parábola cristã do Velho Testamento; aqui, transitam personagens que interpretam essa história dentro do enredo da peça: Frade Dominicano, Mãe, Filho 1, Filho 2, Filho 3, Filho 4, Filho 5, General, Soldado e Capitão. A história contada pelo personagem Frade Dominicano é de efeito exemplar: Jesus Cristo, para evitar a delação entre os soldados populares que lutavam contra os romanos e não resistiam às dores da tortura, conta-lhes a história da *Mãe dos sete irmãos macabeus*, que assistiu à morte dos

seus sete filhos, torturados pelo imperialismo, mas que, na verdade, assistiu ao segundo nascimento de cada um deles, ou seja, o nascimento de sete irmãos que se recusavam denunciar o esconderijo de Judas Macabeu, líder da rebelião macabéia.⁴⁶ Ao usar a parábola cristã, Boal propõe uma leitura metafórica da delação e da tortura: a cada filho torturado, concretiza-se cenicamente uma forma de tortura: pau-de-arara; cadeira do dragão, espancamentos diários que não ocasione marcas; tortura de um filho e uma mulher perante o pai e o marido; telefone e outras.

Antes de se iniciar a cena em que Paulo, mesmo sob tortura, exalta-se com o aumento do valor das suas ações no mercado financeiro, o Ator exegeta desvela as características do sistema de Torquemada e seu gradativo recrudescimento para aumentar os lucros e promover a subida das ações na Bolsa. Denuncia que Torquemada começou por matar todos os subversivos, depois todos os que os ajudaram e, seguidamente, os amigos dos subversivos, os que tivessem simpatia pelos subversivos e até os nobres que não se mostravam suficientemente cruéis.

ATOR — Torquemada tentava criar uma boa imagem de seu país. Propícia à inversão de capitais. Buscava a pureza. Começou matando todos os subversivos e depois aqueles que os ajudaram. E depois aqueles que não ajudaram mas que eram amigos dos subversivos. E depois aos que não eram amigos nem ajudaram, mas que talvez tivessem certa simpatia pelos subversivos. Cada vez a cidade estava mais pura e cada vez mais subiam as ações na Bolsa. Finalmente, começou a perseguição aos próprios nobres que não se mostravam suficientemente cruéis. A nobreza estava encantada com a feroz pureza de Torquemada. E a Bolsa deu um salto. (p. 149).

Após serem esclarecidas as causas profundas da tortura, na última cena, exortativa, um dos presos estimula a platéia à ação para além do palco, sugerindo alguma forma de resistência. Mesmo com o sistema de morte, o silenciamento ostensivo da oposição política e o *imenso presídio em que transformaram o Brasil*,⁴⁷ os presos ao fim da peça afirmam a vida, dando-lhe um sentido positivo de luta, de não-permanência na inércia mesmo em situações opressivas:

⁴⁶ No livro *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, Boal se refere à experiência de um dos grupos que praticaram teatro-jornal em São Paulo dizendo que *um espetáculo foi feito com textos tirados da Bíblia, mostrando situações ainda vigentes hoje em dia, e quais soluções apontadas por Cristo e outros personagens bíblicos*. Ver: BOAL, A. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, op. cit., p. 47, sobretudo a segunda parte do livro (escrito em Buenos Aires, entre 1973 e 1974), onde Boal registra diferentes técnicas encontradas em vários países da América Latina, dentre as quais o *teatro bíblia*, que consiste em interpretar historicamente a Bíblia para que a vida de seus personagens sirva de exemplo.

⁴⁷ BOAL, A. *Trajectoria de uma dramaturgia*, Augusto Boal, op. cit, p. 13.

PRESO — Torquemada nos matou. (*Vários presos repetem a mesma frase.*) Torquemada nos matou um a um. Alguns morreram de bala, outros de covardia. Alguns morreram lutando, outros morreram de medo. E todos foram morrendo. E o país inteiro se transformou num imenso cemitério, onde o povo saiu de suas casas e cada homem entrou na sua sepultura e os que já estavam mortos ali mesmo apodreceram e os que estavam morrendo ali se endureceram. E todos estão mortos, profundamente mortos.

[...] Mas existem entre nós alguns que não estão totalmente mortos. Entre nós existem alguns que ainda com sua boca podem dizer baixinho: “eu estou vivo”. [...] e talvez aconteça o milagre, talvez estejamos todos vivos, todos vivos gritando: “eu estou vivo!” (*Todos os presos começam a sair dos seus mocós; falando cada vez mais alto “eu estou vivo!”; gritam cada vez mais desesperadamente: “Eu estou vivo”. E é verdade: Eles estão vivos. Todos. Todos.*). (p. 152)

Tratado pela linguagem do teatro, esse assunto oferece implicações metodológicas importantes, pois estamos considerando que dar ênfase só ao assunto é insuficiente: na forma — isto é, na composição dramática disposta como um todo organizado — também podemos evidenciar o modo como são narrados os acontecimentos que sintetizam a experiência. Em outros termos, a forma é evidência constitutiva de *uma relação social, dada uma determinada forma de organização sócio-cultural, e que modos de composição formal, indo do tradicional ao inovatório, são necessariamente formas de uma linguagem social*.⁴⁸ A idéia de uma forma épica na apresentação do tema da tortura está ligada à negação da concepção trágica. Nesse sentido, percebemos confluência nas perspectivas de Boal e Brecht, pois um

*dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica, que, por sua vez, pode ser transformada. O fim principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superados.*⁴⁹

A CONSTRUÇÃO FORMAL

No quadro dessa concepção, é preciso compreender e mostrar como Augusto Boal organiza esses conteúdos com procedimentos da construção ficcional: ordenação e combinação de cenas; definição de caracteres dos personagens; forma de expor contrastes e conflitos nas situações dramáticas, nos diálogos, no figurino etc; junção de

⁴⁸ WILLIAMS, R., Gêneros. In: *Marxismo e literatura*. op. cit., p. 184.

⁴⁹ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2000, p. 150.

princípios contrários como identificação e distância; escolha por uma narrativa fragmentária, descontínua e com cortes freqüentes, dentre outros. Toda essa estrutura organizada tanto possibilita um determinado efeito no leitor ou espectador como tem a função de ampliar os significados de assuntos e temas tratados na peça.

No título conciso — *Torquemada* —, temos designado o nome do notório inquisidor espanhol do século XV, anunciando, em certo sentido, o conteúdo a ser revelado e o projeto narrativo do autor. O personagem-título ganha vulto como sujeito não heroicizado⁵⁰ para a descrição e representação da ação do torturador; é alçado à categoria de protagonista e se torna o todo poderoso. Num primeiro momento, sua atitude se coaduna com as forças sociais dominantes; depois, ele toma definitivamente o poder.

Torquemada inicia-se com uma dedicatória, seguida de um prólogo, e termina com uma cena exortativa. A peça divide-se em três grandes episódios nos quais as cenas se desenvolvem — algumas são nomeadas: cena interrogatório; cena explicação e cena e última, dentre outras. A apresentação das ações é regida pelo princípio estrutural da descontinuidade: em vez de se encadearem, saltam de um lugar a outro: da câmara de tortura para a rua onde se representam três diferentes tipos de prisão; daí para a cela dos presos; e então para a sala de interrogatório, alternando sucessivamente entre a cela e a sala de interrogatório até o fim da peça.

Quando um texto dramático é organizado segundo uma estética da continuidade, seu desdobramento não tem corte: as ações progridem num tempo linear, em que dentro de cada situação é gerada a próxima, formado uma cadeia, até o desfecho.⁵¹ Em *Torquemada* ocorre o contrário: o que se verifica em suas cenas, do ponto de vista do enredo e da intriga, é a desconexão; por exemplo, o personagem Dramaturgo, que representa o artista capturado e torturado na primeira ação dramática, não aparece mais

⁵⁰ O personagem herói apresenta variações de sentido e tipologia: herói da mitologia grega; herói clássico; herói do drama burguês, do naturalismo e do realismo; herói contemporâneo etc. No fim do século XIX, ele começa a existir *sob os traços de seu duplo irônico ou grotesco: o anti-herói. Estando todos os valores aos quais era vinculado o herói clássico em baixa ou mesmo deixado de lado, o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas*. PAVIS, P., op. cit., p. 194. Para Reis e Lopes, a função do anti-herói na estrutura dramática, *do ponto de vista funcional, é idêntica a do herói: tal como este, o anti-herói cumpre um 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. A peculiaridade do anti-herói decorre da sua configuração psicológica, moral, social e econômica, normalmente traduzida em termos de desqualificação*. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 192.

⁵¹ Tal estética se filia às estruturas tradicionais do drama: episódios ordenados conforme um esquema formal normatizado para a construção da peça: exposição, aumento da tensão, crise, nó, catástrofe e desenlace.

depois disso; não sabemos, como leitor ou espectador, o que lhe acontece: se continua preso, se está solto ou se sofre novas torturas. Na dramaturgia clássica, que almeja a verossimilhança⁵² pela continuidade da ação, sua história não estaria resolvida.

Torquemada não apresenta uma totalidade orgânica, mas, de forma diferente, cada parte se mostra quase autônoma, porque ordenada de forma fragmentada, o que exigiu procedimentos da colagem dramática⁵³ e de montagem⁵⁴ de cenas, representando: a tortura, o arbítrio de um estado autoritário, o cotidiano dos presos políticos, entre outros. Enfim, nada é resolvido, o fim não é o desfecho; apenas indica a interrupção de uma ação que continua: os presos a resistir, juntando forças para sobreviver ao horror.

No entanto, as cenas se articulam de modo especial por meio da função que desempenha o Ator (curinga).⁵⁵ Algumas são cortadas pela intervenção de um ator que, sem representar e como um narrador, fala diretamente ao público: ora comenta a cena precedente; ora a conecta com a seguinte para anunciá-la; ora a explica. Anatol

⁵² Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é aquilo que, nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão da verdade. Esta exigência do verossimilhante (segundo o termo moderno) remonta à Poética de Aristóteles. PAVIS, P., op. cit., p. 428 — grifo do autor.

⁵³ Consideramos colagem dramática (adição de textos ou elementos de jogos cênicos de origem diversa) a parábola do velho testamento *A mãe dos sete filhos macabeus* e algumas idéias e alguns pronunciamentos do personagem Torquemada retirados do Livro V da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles. Segundo a conceituação de Pavis, colagem é um termo de pintura introduzido pelos cubistas, e depois pelos futuristas e surrealistas para sistematizar uma prática artística: a aproximação através da colagem de dois elementos ou materiais heteróclitos, ou ainda de objetos artísticos e objetos reais — procedimentos válidos para o teatro tanto na escritura quanto na encenação. Assim, proceder à colagem de fragmentos é um modo de citar um efeito, o que constitui uma função metacrítica; o ato citacional dobra o objeto e seu olhar, o plano factual e a distância tomada em relação a ele. Ibidem, p. 51–52.

⁵⁴ Segundo Pavis, montagem é um termo proveniente do cinema, mas usado desde os anos trinta (Eisenstein, Piscator, Brecht) para uma forma dramática onde as seqüências textuais e cênicas são montadas numa sucessão de momentos autônomos. Quanto à montagem no teatro, Pavis esclarece que, ela não é submissa ao modelo do cinema; antes, é uma técnica épica de narração. Na montagem dramática, em vez de apresentar uma ação unificada e constante, uma “obra natural, orgânica, construída como um corpo que se desenvolve”, a fábula é quebrada em unidades autônomas. Ao recusar a tensão dramática e a integração de todo ato a um projeto global, o dramaturgo não aproveita o impulso de cada cena para “lançar” a intriga e cimentar a ficção. O corte e o contraste passam a ser os princípios estruturais fundamentais. Os diversos tipos de montagem se caracterizam pela descontinuidade, pelo ritmo sincopado, pelo entrechoque, pelos distanciamentos ou pela fragmentação. Ibidem, p. 249.

⁵⁵ Um dos recursos mais importantes de distanciamento é o autor se dirigir ao público através de coros e cantores. Nesse caso, Boal usa o Ator curinga para introduzir uma estrutura narrativa que, já como tal, implica o “gestus” da serena e distante objetividade do narrador em face do mundo narrado. ROSENFELD, A., op. cit., p. 155–156.

Rosenfeld, referindo-se ao ator como narrador no teatro épico de Brecht, ajuda-nos a compreender a função do Ator (curinga) em *Torquemada*:

Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação. No momento, porém, em que o ator se retira do papel, ele ocupa tempo e espaço diversos e com isso relativiza o tempo-espaço da ação dramática. Simultaneamente arranca a entidade ideal do público desse tempo-espaço fictício e a reconduz à platéia, onde une à parte material do espectador. O personagem e a ação são projetados para o pretérito épico, a partir do foco do ator, cujo espaço-tempo é mais aproximado do espaço-tempo empírico da platéia. [...] É evidente que esse processo interrompe a ilusão, e com isso o processo catártico.

[...]

*Ao distanciar-se do personagem, o ator-narrador, dividindo-se a si mesmo em “pessoa” e “personagem”, deve revelar a “sua” opinião sobre este último; deve “admirar-se ante as contradições inerentes às diversas “atitudes” do personagem.*⁵⁶

Tal recurso, como vimos, provoca rupturas no fluxo dos acontecimentos, interrompe a continuidade da ação dramática e introduz a crítica social através do ponto de vista do autor, narrada pelo Ator (curinga).

Embora as cenas sejam interindependentes, ligam-se por meio dos próprios temas e significados evocados por associação, assim como pela intervenção das *explicações*.⁵⁷ De fato, são as explicações do Ator (curinga) que vão indicar a perspectiva do autor, ou seja, o ângulo sobre o qual o leitor-espectador supostamente deverá perceber a sequência de acontecimentos cênicos.

O figurino é definido pelo dramaturgo conforme as indicações cênicas: Os presos estão de calças curtas, bermudas ou *shorts* e camisas de vários tipos (p. 101). E os policiais se vestem como tal ou se vestem de frades. Deve haver uma mistura de roupas históricas e modernas (p. 102). O figurino dos frades constitui elemento conflitante na peça:⁵⁸ os personagens torturadores com trajes de frades provocam uma espécie de ruído no que se refere aos aspectos verossímeis da situação representada desde a primeira cena. A peça narra acontecimentos do presente: policiais torturando ativistas políticos no início da década de 70; mas o figurino sombrio dos torturadores, vestidos como frades, faz a situação mostrada ser associada com a Inquisição.

⁵⁶ ROSENFELD, A., op. cit., p. 161–162.

⁵⁷ Os recursos para se alcançar esse efeito, segundo Boal, podem ser: *slides*, leitura de poemas, documentos, cartas, notícias de jornais, exibição de filmes, mapas etc., que dão o estilo geral do espetáculo (conferência, fórum, debate, tribunal, exegese, análise, defesa de tese, plataforma etc.).

⁵⁸ ALBUQUERQUE, S. J., op. cit.

O cenário se define basicamente em dois lugares onde se desenrolam as ações: um é a sala de tortura ou câmara de tortura. Pequena e com uma janela fechada, é ocupada por duas mesas pequenas, algumas cadeiras e um pau comprido no chão; há ainda uma garrafa de água sobre uma das mesas, fios, cordas e algemas (p. 102); outro é a cela, contendo cinco camas duplas (uma em cima da outra):

Três de frente e uma de cada lado. Uma porta com uma grade alta. [...] O preso transforma a sua cama no seu “mocó”, quer dizer, o seu ninho: ali ele guarda os seus livros, discos, roupas, etc. A impressão que dá uma cela é a de um depósito: roupas penduradas secando ao lado de linguiças e carne-seca. (p. 101)

Os personagens torturadores em *Torquemada* são elaborados conforme o tipo físico, e seus nomes derivam de certos traços: Barba, por causa da barba espessa; Baixinho, em razão da estatura; e Atleta, em virtude da força. Socialmente, distinguem-se por serem frades-torturadores. A construção das personagens caracteriza-se pela inexistência de dimensões puramente individuais: todos desempenham ações condizentes com seu grupo. Dos personagens detidos na prisão e submetidos à tortura, são nomeados apenas os que representam a categoria dos presos políticos envolvidos na luta armada: Fernando, Hirata, Ismael, Oscar, Mestre, Mosca, Buda, Zeca e Pavão. A Moça Presa e o Preso da Mala são personagens presos por equívoco, pois não pertenciam a nenhuma organização política. Dentre os presos comuns, está o personagem homossexual Cristina Jacaré, ao mesmo tempo detento e carcereiro. Os personagens que de certo modo polarizam os segmentos sociais são Paulo e Torquemada: aquele simboliza a burguesia; este personifica o governo autoritário ou o próprio Estado. Boal coloca em cena, também, personagens tipo⁵⁹ ou planos,⁶⁰ reconhecidos por terem atributos idênticos e pouco numerosos: Policial 1, Policial 2, Policial 3; Preso, Preso 1, Preso 2; Nobre 1, Nobre 2, Nobre 3; Filho 1, Filho 2, Filho 3, Filho 4, Filho 5.

⁵⁹ *O tipo é uma imagem mental comum a toda uma comunidade, uma figura que comporta geralmente poucas constantes, das quais uma ou algumas são actualizadas em personagens que acrescentam ao tipo acidentes provenientes de circunstâncias do contexto intraficção.* GIRARD, Gilles et al. *O universo do teatro*. Livraria Almedina: Coimbra, Portugal, 1980, p. 112.

⁶⁰ Personagem plano, contraposto ao personagem redondo, mais complexo, se caracterizam por um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor. São pouco complexos como o “tipo”, que é um personagem reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem. Cf. GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1977, p. 16.

A EXPERIÊNCIA TRÁGICA DA TORTURA E O FRACASSO REVOLUCIONÁRIO

Os pontos que examinaremos a seguir referem-se a estas preocupações: qual é interpretação de Boal sobre a relação entre torturador e torturado? Como aparece no texto? Quais foram as respostas dadas por Augusto Boal no texto dramático *Torquemada* à experiência trágica da tortura e ao fracasso revolucionário? Quais representações da tortura estão inscritas no texto teatral *Torquemada*? Como ele simbolizou a violência e os torturadores? Embora a análise de Hannah Arendt acerca da dinâmica burocrática no Estado nazista (*Eichmann em Jerusalém*) seja interessante para nos ajudar a compreender a organização repressiva e a instrumentalização da violência pelo Estado militar no Brasil para esfacelar a oposição política, aqui nos interessa, sobretudo, a noção de *ausência de pensamento* para compormos uma reflexão sobre o fenômeno da tortura.

Sobre esse debate, o cientista social João Roberto Martins Filho, no artigo “Estado e regime no pós-64: autoritarismo burocrático ou ditadura militar?”,⁶¹ refuta a tese do “autoritarismo burocrático” para entendimento do caráter e da dinâmica do regime militar brasileiro após 1964. Sua crítica se dirige à perspectiva da burocratização do Estado e da autonomização da burocracia como traços fundamentais da ditadura no Brasil. Em sua abordagem crítica de diversos estudos, Martins Filho suscita as seguintes questões: por que caracterizar o regime brasileiro como burocrático, e não militar?; por que a ênfase nos processos de burocratização, e não nos de militarização? Ao tentar responder, apresenta como hipótese alternativa uma ênfase no aspecto militar das burocracias militares. Assim, uma análise dos primeiros governos militares no Brasil, deve dar relevância às seguintes características:

*[...] os princípios de cooptação e de verticalidade que presidem as promoções castrenses e as sua relação como a criação das redes de lealdade e formação de verdadeiras “clientelas” na caserna; a reformulação política das hipóteses bélicas elaboradas pelo Estado-Maior como fundamento do caráter contraditório e essencialmente negativo da opinião militar; a visão do militar do inimigo estratégico como base da fluidez das divisões militares; a influência da concepção marcial do universo social sobre a ideologia militar e a preocupação com a unanimidade e a unidade.*⁶²

⁶¹ MARTINS FILHO, João Roberto. Estado e regime no pós-64: autoritarismo burocrático ou ditadura militar? *Revista de Sociologia e Política*, nº 2, 1994, p. 7–23.

⁶² *Ibidem*, p. 17.

Embora, como quer esse autor, a compreensão da dinâmica do regime militar exija ênfase nos processos de militarização, vislumbramos o uso sistemático de uma tortura viabilizada por uma rede articulada nas esferas do poder policial e militar burocraticamente organizada. Tendemos a considerar que o uso da tortura foi possível, dentre outros múltiplos fatores, graças à montagem de um sistema de segurança e informação sofisticado — portanto, burocrático⁶³. Assim, consideramos fundamental focalizar o caráter público da tortura, conforme ressalta 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.*⁶⁴

Assim, para analisar as representações da tortura elaboradas pelo dramaturgo Augusto Boal, acreditamos ser possível — desde que a historicidade dos eventos seja considerada — a idéia de que, no exercício do terror, os administradores, mais que supostos monstros movidos pelo ódio, podem ser “burocratas impessoais” cujo traço essencial é serem indivíduos inacessíveis em virtude da ausência de pensamento.⁶⁵ Consideremos a primeira situação narrada na peça: a ação se desdobra numa câmara de tortura; a cena mostra realisticamente o personagem Dramaturgo ser submetido ao interrogatório pelos frades-torturadores, que, almejando a confissão, infligem-lhe diversas formas de tortura. Nessa “câmara”, os torturadores executam o “trabalho”

⁶³ O Sistema Nacional de Informação (SNI), arquitetado por Golberi de Couto e Silva e criado pelo decreto-lei de 13 de 1964, 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 Dillion. *Os anos de chumbo — a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 14.

⁶⁴ PETERS, Edward. *Tortura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 8.

⁶⁵ ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2001, p. 14.

deles: torturam para extrair informações. Como têm horários a cumprir e família que os espera, precisam da “cooperação” do torturado para concluir a “tarefa”:

BAIXINHO — [...] E então, como é que é? Você quer fazer a gente ficar aqui trabalhando a noite toda?/ [...]

BARBA — Vai confessar ou não vai? [...]

FRADE — Eu prometi à minha mulher que ia jantar com as crianças./ [...]

BAIXINHO — [...] Diz pelo menos um nome pra gente continuar trabalhando. Porra, não custa nada dizer um nome. Você tem que cooperar com a gente. Nós também somos trabalhadores. [...]

BARBA — Aqui tem uns que agüentam bem a primeira vez, duas vezes, três vezes. Mas nós temos tempo. Trabalhamos nisso, né? Temos todo o tempo do mundo. Ganhamos pouco, é verdade, mas dá pra viver. (p. 107–111)

Pode-se observar que os torturadores não estavam *impulsionados por um ódio enlouquecido*⁶⁶ no momento do interrogatório que os levasse a tomar atitudes monstruosas, maldosas, infligindo torturas aos interrogados. Muito pelo contrário, suas atividades — interrogar, exigir confissão, colocar o preso no pau-de-arara, aplicar choques elétricos — eram rotinas a serem cumpridas no exercício do trabalho remunerado, atitude exigida de qualquer outro trabalhador.

O objetivo de Boal é, também, mostrar o funcionamento do interrogatório. Enquanto Barba — chefe das operações — comanda “profissionalmente” a sessão fazendo as perguntas, o torturador Atleta presta apoio logístico: ameaça o interrogado, mostrando-lhe o aparelho elétrico; no decorrer da sessão, é ele quem manobra o aparelho de choque elétrico, acionando-o sempre a mando de Barba.

BARBA — Pode pendurar.

[...] *Dois frades assim o fazem. O Dramaturgo fica com a cabeça para baixo pendurado pelos joelhos. O pau é apoiado nas extremidades das duas mesas. O Atleta faz a ligação elétrica, amarrando um fio a um dedo do pé e a um dedo da mão e liga o aparelho na corrente elétrica da parede. O reostato ainda está em zero.*

BARBA — Pronto?

ATLETA — Está.

BARBA — Quando foi que você conheceu Aluísio?

DRAMATURGO — (*Pendurado.*) Eu não conheço nenhum Aluísio.

BARBA — Começa.

O Atleta liga a corrente elétrica alguns instantes. O Dramaturgo grita. (p. 104)

O Baixinho, também interrogador, em certo momento pede Atleta para acionar o choque, que, tornado sujeito, interroga a vítima:

⁶⁶ ANSART, Pierre, op. cit. p. 13.

BAIXINHO — Então como é que foram publicados tantos artigos difamando o nosso país?

DRAMATURGO — Eu não li nada.

BAIXINHO — Mas os artigos foram publicados! Sim ou não? (*Para Atleta:*) Pergunta! (*Choque e grito.*) Na revista *Temps Modernes*. Sim ou não? (p. 105)

Podemos perceber que há na prática da tortura uma separação entre comando e ação: Barba e Baixinho interrogam, mas não aplicam concretamente o choque; a tarefa compete a Atleta, que sempre aciona o aparelho elétrico, isto é, aplica a tortura — embora pareça não se sentir responsável pela ação, que é executada automaticamente às ordens de seu superior.

Boal retrata os torturadores como homens com preconceitos políticos; são, sobretudo, anticomunistas;⁶⁷ para eles os presos políticos são subversivos e comunistas: *esses comunistas de merda* (p. 110).

DRAMATURGO — Mas como era essa canção?

BARBA — A última. Uma coisa meio assim, de animais, de comunistas. [...] (p. 110)

Por pertencerem à classe média, os torturadores julgam que o Dramaturgo tem uma vida sem dificuldades financeiras, que vive no luxo; por isso, ele e todos os subversivos são intelectuais teóricos que não estão, de fato, na “pele” do povo.

BARBA — Estes subversivos falam, e falam e falam, porque o povo, o campesinato, o proletário, e não sei que mais e as empregadas domésticas, e os pretos, e toma que eles falam, e falam, e falam, mas ficam no bem-bom na sua casa, tomando uísque importado, e viajam por toda parte, e dão a volta ao mundo e vão viver na Europa.
[...]

⁶⁷ Segundo Rodrigo Patto Sá Motta, o anticomunismo no Brasil começou a ganhar mais substância nos anos de 1930, com o crescimento do Partido Comunista Brasileiro (PCB); mas foi a “Intentona Comunista” (novembro de 1935) a maior responsável pela sua disseminação e consolidação, criando um *verdadeiro imaginário anticomunista*. Em certos períodos, a presença do anticomunismo foi fraca, porém em algumas conjunturas históricas houve radicalização do fenômeno, sempre ligada a fases de crescimento da influência do PCB e da esquerda em geral. Pelo estudo de Motta, um dos momentos de intensificação do anticomunismo foi em 1964, quando a “*ameaça comunista*” foi argumento político decisivo para justificar os respectivos golpes políticos, bem como para convencer a sociedade (ao menos parte dela) da necessidade de medidas repressivas contra a esquerda (p. XXI–XXII). Para Motta, os comunistas foram representados por seus inimigos sempre na qualidade de personagens nefastos: violentos, ateus, imorais (ou amorais), estrangeiros, traidores, tiranos etc. [...] Eles acreditavam ter razões para defender os valores da tradição, família, religião e pátria, ou mesmo valores do mundo moderno como democracia e livre-iniciativa, contra as investidas revolucionárias (p. 280). MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917–1964)*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.

BARBA — E eu, que não defendo nem os operários, nem as empregadas, nem o povo, nem ninguém, nem nada, eu que só defendo a democracia, eu não viajo. (p. 106)

Em *Torquemada*, Boal compõe o perfil do torturador na primeira cena. Durante toda a ação de interrogatório do Dramaturgo — pressão psicológica, aplicação de choques, repetição de perguntas, exigência da confissão etc. —, os torturadores Barba, Baixinho e Atleta expressam sua visão de mundo, sobretudo um imaginário anti-comunista.⁶⁸

BARBA — Nós temos muitas provas contra você.

DRAMATURGO — Quais?

BARBA — Você tinha dólares em casa. De onde é que veio todo esse dinheiro? De Cuba? Da Rússia?

BAIXINHO — Ou de Tchecoslováquia?

Podemos verificar no depoimento do torturador e ex-tenente Marcelo Paixão de Araújo algumas semelhanças com as representações anticomunistas construídas por Boal em *Torquemada*. Nesse depoimento, dado à revista *Veja* em 1998, ele admite que torturava presos políticos e explicita que suas convicções político-ideológicas é que justificavam suas atividades “profissionais” de torturador.

VEJA — *O senhor fez isso cumprindo ordens ou achava que deveria fazê-lo?*

ARAÚJO — *Eu poderia alegar questões de consciência e não participar. Fiz porque achava que era necessário. É evidente que eu cumpria ordens. Mas aceitei as ordens. Não quero passar a idéia de que era um bitolado. Recebi ordens, diretrizes, mas eu estava pronto para aceitá-las e cumpri-las. Não pense que eu fui forçado ou envolvido. Nada disso. Se deixássemos VPR, Polop ou o que fosse tomar o poder ou entregá-lo a alguém, quem se aproveitaria disso seriam os comunistas.[...]*

VEJA — *Por que o senhor participou disso tudo?*

ARAÚJO — *Eu achava que havia a necessidade de destruir as organizações de esquerda do país. Era uma convicção íntima. Nunca gostei de marxismo. Sempre fui visceralmente antimarxista. Isso é uma questão de formação. Meu pai sempre foi antimarxista. A coisa complicou quando descobri que o método era rápido. Bastava levar para o porão e pronto. [...] Tinha convicção quanto ao que estava*

⁶⁸ Durante sete décadas, aproximadamente de 1920, a URSS ocupou lugar central no imaginário anticomunista, desempenhando o papel de foco propagador da “ameaça revolucionária”. Mas à medida que outros países entravam para a esfera do “socialismo real”, a ameaça estrangeira perdeu o monócórdio tom russófono. A partir dos anos de 1960, China [...] e Cuba [...], principalmente, também começaram a ser denunciadas como fontes de conspiração comunista. As novas potências “vermelhas” foram acusadas de fomentar a revolução no país por meio da divulgação de literatura subversiva, ou do envio de agentes treinados para dirigirem a ação dos comunistas brasileiros. MOTTA, R. P. S., op. cit., p. 56.

*fazendo. Eu não tinha codinome, como quase todo mundo. Portanto, não sou o maior torturador do país, mas sim um dos poucos que agiram de cara limpa.*⁶⁹

Marcelo Paixão de Araújo não aceita a idéia de ter sido um mero receptor de ordens burocráticas advindas de instâncias hierárquicas superiores. Ele afirma seu posicionamento antimarxista e seu alinhamento ideológico com a corporação militar no combate às organizações de esquerda. Isso merece atenção, pois não podemos perder de vista o fato de que a “ausência de pensamento” — segundo Hannah Arendt — consiste em não tomar conhecimento *da exigência de atenção do pensamento feita por todos os fatos e acontecimentos em virtude de sua mera existência*.⁷⁰ De outro modo, a atividade do pensamento consiste *no hábito de examinar o que quer que aconteça ou chame a atenção independentemente de resultados e conteúdo específico*.⁷¹

Arendt não encontra em Eichmann *sinais de firmes convicções ideológicas ou de motivações especificamente más*,⁷² o que se podia perceber em seu comportamento era a *irreflexão*.

*[...] Ele nunca nutrirá ódio aos judeus, e nunca desejou a morte de seres humanos. Sua culpa provinha de sua obediência, e a obediência é louvada como virtude. Sua virtude tinha sido abusada pelos líderes nazistas. Mas ele não era membro do grupo dominante, ele era uma vítima, só os líderes mereceriam punição.*⁷³

Se Marcelo Paixão se difere de Eichmann, não se pode dizer o mesmo do ex-sargento Antonio Benedito Balbinotti,⁷⁴ que em depoimento admite ter torturado, porém

⁶⁹ Marcelo Paixão de Araújo servia como tenente no 12º Regimento de Infantaria do Exército em Belo Horizonte, de 1968 a 1971. ARAÚJO, Marcelo Paixão. [Depoimento prestado]. In: OLTRAMARI, Alexandre. Porão Iluminado. *Veja*. 9 de dezembro de 1998, p. 45 e 49.

⁷⁰ ARENDT, Hannah. *A vida do Espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 6.

⁷¹ Ibidem, p. 7.

⁷² Ibidem, p. 7.

⁷³ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 269.

⁷⁴ Um dos problemas desse depoimento é a extensão: curta, o que dificulta a percepção de lacunas e contradições nas justificativas; não há como perceber se houve mesmo convivência com a prática de obtenção da confissão mediante tortura; se havia afiliação à filosofia política anti-subversiva e antimarxista; ou se de fato se tratava de alguém dotado da virtude de obediência incondicional à corporação militar. Talvez tal pronunciamento fosse só uma maneira rápida de se livrar da pergunta do entrevistador, pois nenhum acontecimento vinculado à violência dos presos políticos teve apuração legal.

não reconhece sua responsabilidade: apenas *cumpria o seu dever*, [...]; obedecia *ordens* (grifo da autora).⁷⁵

*Eu não tive culpa de nada. Era apenas um soldado de plantão no quartel. Cumpria ordens, não mandava fazer nada. [...] Se eu participei, infelizmente... Mas o que posso fazer se a gente não tinha uma formação especial para lidar com aquelas pessoas sem ser agressivo?*⁷⁶

A maneira como a corporação militar saiu do comando político e como conduziu a Anistia coloca-se em evidência uma despreocupação com a apuração de responsabilidades pela prática de ações violentas. Cecília Coimbra, hoje membro do grupo Tortura Nunca Mais, foi presa e torturada em 1970, e diz que *a Lei da Anistia fortaleceu uma tradição da história do Brasil de manter a impunidade daqueles que violam os direitos humanos*.⁷⁷ Em 1979, a lei foi aprovada no Congresso, mas não sem uma importante concessão: ao anistiar “crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política”, a lei abrangia também os responsáveis pela prática da tortura. Não se deveria, de modo algum, investigar agentes de órgãos de segurança implicados em violências, torturas ou qualquer ato ilegal contra presos políticos. Como destaca Edgar Luis de Barros, *aos torturadores, bem mais do que aos torturados e desaparecidos, foi concedido perdão absoluto*.⁷⁸ Os torturadores no Brasil não foram responsabilizados.

Não é preciso culpa ou apuração de responsabilidades, segundo o general da reserva Newton Cruz, chefe do antigo SNI, pois *com a Lei da Anistia, tudo isso deveria ficar para trás. Houve deslize de lado a lado, erro de lado a lado. [...] Muitas coisas desse tipo ocorreram dos dois lados*.⁷⁹ Compartilhamos com Arendt a avaliação de que *onde todos são culpados ninguém o é; confissões de culpa coletiva são a melhor salvaguarda possível contra a descoberta de culpados e quanto maior é o crime, maior é a desculpa para que nada se faça*.⁸⁰

⁷⁵ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 152.

⁷⁶ Ex-sargento do Exército, Antonio Benedito Balbinotte serviu no Dops e na Polícia do Exército, em Curitiba (PR), por dois anos. BALBINOTTE, Antonio Benedito [Depoimento prestado]. In: OLTRAMARI, A., op. cit., p. 51.

⁷⁷ COIMBRA, Cecília. [Depoimento prestado]. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18/12/2000, p. A6.

⁷⁸ BARROS, Edgard Luiz de. *Os governos militares*. 6ª ed., São Paulo: Contexto, 1998.

⁷⁹ CRUZ, Newton. [Depoimento prestado]. In: Petry, André. *Porão Iluminado*, op. cit., p. 43.

⁸⁰ ARENDT, H.. *Da violência*, op. cit., p. 138.

Voltando à *Torquemada*, os torturadores da composição de Boal apresentam convicções ideológicas bem definidas, e a responsabilidade individual não faz parte das questões dos personagens. Estes consideram os procedimentos do interrogatório como próprios da atividade profissional; mas que devem ser bem executados. Boal descreve esses procedimentos do seguinte modo: a princípio, o Dramaturgo é acusado de atividades subversivas, como levar recados para Aluísio e artigos difamatórios para Paris, que denunciam a existência de tortura e censura no país, e trazer de volta recados sobre armas com fins subversivos etc. Tais acusações são feitas por meios de indícios levantados contra o Dramaturgo (como um caderno com endereços, dólares encontrados na sua casa etc.); sem nenhuma acusação formal, estes ganham estatuto de prova inicial. A confissão deve comprovar a veracidade das suspeitas, que são permanentemente alimentadas com a inclusão de novas acusações. Os interrogadores/torturadores buscam intimidá-lo e aterrorizá-lo com uso sistemático da tortura para extrair a confissão: a “verdadeira” prova do crime. Por ironia, a única confissão obtida é a do Dramaturgo: — [...] *eu escrevo peças e nenhuma a favor do governo, bem pelo contrário. Isso já é uma confissão* (p. 108).

O inquisidor Torquemada, os Nobres e Paulo, um nobre liberal: representações do Estado militar e da burguesia

Em *Torquemada*, a classe dominante está representada pelos personagens Paulo e os Nobres — estes personificando a classe burguesa, que aceita a interferência dos militares para conter a pressão dos movimentos populares e eliminar a subversão. Contudo, a partir do golpe de 1964, ocorre uma dominação gradativa dos militares como instituição, e a burguesia, que num primeiro momento “fechara os olhos”, depois se vê sem os canais institucionais de representação política.⁸¹ Na peça, a tomada do

⁸¹ De acordo com Emir Sader, no início do golpe, os militares *se propunham a “acabar com a corrupção e a subversão” e em seguida devolver o poder às representações civis* (p. 151). O corpo de oficiais era o agente mais eficaz para a operação que interessava à burguesia. Mas ao fim do processo, as Forças Armadas transformaram-se no verdadeiro “partido único” das classes dominantes. À medida que o restabelecimento da ordem política e econômica produzia resistências em todos os níveis e que lideranças civis da burguesia apoiavam-se nelas para levantar alternativas, revelando a incapacidade do exercício da hegemonia, o aparelho militar foi avançando na depuração e transformação radical do aparelho de Estado. Essa depuração irá, por sua vez, ao eliminar o jogo das representações políticas de diferentes segmentos das classes dominantes, facilitar o processo de concentração e centralização do capital, que já eram acelerados pela própria crise econômica. SADER, Eder. *Um rumor de botas. Ensaios sobre a militarização do Estado na América Latina*. São Paulo: Polis, 1982, p. 152–153.

poder está formalizada no “sistema de Torquemada”;⁸² e Torquemada é a representação do Estado militar.

Os Nobres solicitaram a intervenção e os métodos de Torquemada para acalmar e pacificar o povo, fazendo-o trabalhar como escravo sem reclamar. Torquemada, além de prometer um milagre — ampliar as riquezas deste grupo —, providenciou a prisão de todo o povo para interrogá-lo. Agora, os Nobres acreditam ter vencido a subversão (portanto, não precisam mais da ajuda de Torquemada) e que a essência democrática do sistema pode ser restabelecida.

Torquemada, contudo, não concorda em renunciar ao poder: o sistema instaurado deve perpetuar-se.

TORQUEMADA — Quando eu assumi o poder, em nosso país reinava o caos. Se renuncio ao poder, o caos voltará.

[...]

TORQUEMADA — Senhores: um poder não existe em sua essência. Existe no dia-a-dia. Quando é difícil ao povo aceitá-lo, o poder se manifesta em seus excessos. Ele se aplica com suavidade ao povo dócil. Com energia ao amotinado. Não é por capricho que o Estado se revela de uma ou de outra forma: é por necessidade, por desejo de se conservar. Em uma democracia como essa, com que os senhores sonham, o povo descontente elege e muda seus governantes. Elege e muda até o próprio sistema. Mas num sistema como este em que vivemos, a impopularidade do governo se vê compensada pela sua força. Os excessos de um sistema são a sua verdadeira essência. E se os senhores lutam pelo retorno da antiga lei, não estarão lutando somente contra os excessos do meu poder, mas contra o poder em si. Para defendê-los, devo exercer o meu poder contra todos.

NOBRE — Mas não contra nós mesmos. (p. 125–26)

Com a centralização do poder, as divergências no interior da burguesia são reveladas. Paulo representa a dissensão, porque não concorda com o emprego da tortura nem com a idéia de se atribuir todo o poder a Torquemada, que, em sua opinião, devia exercer apenas o poder militar, enquanto os nobres continuariam a exercer o poder

⁸² Segundo Adriano Nervo Codato, o AI-5, em 13 de dezembro, simboliza o ponto decisivo de inflexão do regime e o momento paradigmático do processo de reforço da centralização militar do poder de Estado. Os limites severos fixados à atividade política e aos direitos civis revelam a disposição em continuar, agora em estágio superior, o “movimento de 31 de março de 1964” e restringem bruscamente a possibilidade da retomada do controle civil sobre a “Revolução”. CODATO, Adriano Nervo. O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. *História: Questões & Debates*, nº 40, Curitiba: Editora da UFPR, 2004, p. 16. Sobre a posição da burguesia diante do golpe e após o AI-5 em 1968, Codato, na nota nº 8, ressalta a interpretação de Fernando Henrique Cardoso: *Fernando Henrique Cardoso sublinha que “a aceitação pela burguesia, no primeiro momento [i.e., em 1964] do aumento de interferência militar para” desarticular os “instrumentos de pressão e defesa das classes populares” custará, “nos momentos seguintes, a impossibilidade de retomada do controle civil do processo político. Para conter a “pressão de baixo” foram tomadas medidas que implicaram não apenas na liquidação do regime populista, mas da própria expressão política direta da burguesia: o sistema de partidos ficou à margem do sistema de decisões.* Ibidem, p. 16.

político. Paulo aparece pela primeira vez na *cena interrogatório* entre os presos, na qual Torquemada comanda a sessão de tortura. Contra ele, porém, não há acusação. Surpreendido, Torquemada espera por uma auto-acusação: [...] *de nada o acusam, nem de nada se acusa você mesmo* [...] (p. 124–125). Paulo então se acusa: nega os métodos de Torquemada. Apesar de ser nobre como ele e o Rei, Paulo não concorda com a tortura nem com os interrogatórios. Torquemada ordena sua prisão, e a cena interrompe-se com a seguinte informação:

FRADE — Padre, as ações começaram a subir na Bolsa. Todos os nobre se mostram confiantes em vossa eminência.

TORQUEMADA — Três vezes amém. (p. 125)

Aqui, a peça estabelece a relação entre a eficiência do sistema de Torquemada e o crescimento econômico: prender e torturar significa controle e estabilidade financeira: credibilidade para a elite financeira do país e para instituições financeiras no exterior. O método consiste na captura, sem distinção, de qualquer pessoa suspeita de subversão. O ato subversivo em *Torquemada* entende-se por: participar de organizações armadas de oposição, tornar-se cúmplice de algum subversivo e duvidar ou questionar os métodos violentos usados pelo governo, dentre outros.

Nem mesmo indivíduos pertencentes ao grupo ao qual nomearam Torquemada como inquisidor-mor estão livres do tribunal. Até Paulo, um nobre/burguês foi preso por uma *suspeita de dúvida*. Alguns nobres tentam interceder por ele, mas Torquemada é irredutível: para libertar Paulo, exige como condição a liberdade e a vida dos nobres solicitantes.

TORQUEMADA — (*Violento.*) Assim será. Os senhores afirmam que Paulo é inocente. Muito bem: ele vai ser julgado do mesmo modo. Mas a partir de hoje estará livre. Ficam os senhores em seu lugar. Como é inocente, não há problema. Os senhores serão libertados quando se prove a sua inocência. Mas se se prova a sua culpa os senhores serão condenados. (p. 126–127)

Os Nobres retrocedem. Contudo, Torquemada ordena que sejam presos e, logo em seguida, diz que pode libertá-los se aceitarem ser testemunhas de acusação contra Paulo. Assim, a resolução do impasse é dada pelos senhores nobres, que covardemente aceitam “culpar” Paulo:

NOBRE 3 — Um momento. A verdade é que todos temos alguma culpa, inclusive Paulo.

NOBRE 2 — Se está preso, alguma coisa fez. Era liberal demais.

NOBRE 3 — Eu devo confessar que ele sempre me dizia que era necessário analisar todas as sentenças para evitar injustiças. Esta é uma culpa de bom tamanho.

NOBRE 1 — Ele sempre duvidou se nós tínhamos direito à riqueza enquanto existe fome. Enorme culpa.

NOBRE 2 — E além disso nunca estive de acordo em dar ao nosso Padre Torquemada todo o poder que agora tem. Culpa imensa.

NOBRE 3 — Ele dizia que Torquemada só devia exercer o poder militar, porque o poder político competia a nós. (p.127–28)

Após Torquemada declarar que estão em liberdade, os Nobres saem da cena andando de quatro, de forma desprezível, demonstrando total sujeição às determinações do sistema do inquisidor-mor. As rubricas informam o desenlace da cena:

NOBRES — (*Em coro.*) Paulo é culpado. Paulo é culpado. Paulo é culpado. (*Repetem a mesma frase enquanto saem, andando de quatro.*)

TORQUEMADA — Estão em liberdade. (*Saem depois de beijar a mão de Torquemada que fica sozinho no meio do semicírculo de frades armados. Torquemada, tristemente.*) Quem será bastante meu amigo pra ir comigo no caixão? (p. 128)

Boal demonstra a ambigüidade da burguesia através do posicionamento de Paulo. Embora discorde dos interrogatórios e da tortura, ideologicamente Paulo não está em oposição aos pressupostos da sua classe.

PAULO — Não digo que não seja eficaz, mas questiono o seu caráter humano. Eu, ideologicamente, penso como o senhor. Comprei até mesmo muitas ações na Bolsa, desde que o senhor assumiu o poder. Mas questiono o aspecto humano. (p. 136)

Se, a princípio, houve dúvidas quanto à ampliação dos poderes políticos de Torquemada, posteriormente, com o crescimento econômico e o aumento dos lucros — indicado na peça pelo aumento do valor de ações na bolsa de valores —, a burguesia torna-se grata a este governo.

O fato de Paulo morrer sob tortura por causa da *suspeita de dúvida* indica que o sistema de Torquemada funda-se em bases seguras. Na cena final, quando as ações começam a subir, Paulo lamenta estar morrendo. Mas, à medida que a notícia de sua morte se espalha, as ações sobem rapidamente. Paulo deseja — se isso significa maiores lucros — a morte.

PAULO — Tenho que resistir. Não posso morrer. Não posso! (*Grita quando lhe aplicam o choque elétrico.*) Nossa cidade está purificada. Meu lucro, minha vida...

TORQUEMADA — Será ainda mais pura com a tua morte. (*Falam todos como se estivessem rezando.*)

PAULO — Eu tenho que ganhar, eu quero, eu vou. De 15 a 21 em menos de uma semana, talvez 25, talvez 26.

TORQUEMADA — (*Como um sacerdote.*) Se você morrer, pode subir até 27, talvez em poucos minutos. No instante mesmo em que se conheça a notícia da sua morte, 28. Os jornalistas estão aí fora. A notícia vai-se espalhar em poucos segundos. 28, talvez 29. Em segundos, num instante, já. (*Novos e mais violentos choques e gritos.*)

[...]

TORQUEMADA – Com a tua morte, 35.

PAULO – Eu quero viver, quero os lucros. Quero morrer, quero morrer. 35, 35, 35. Mais, mais, quero mais. (*Mais choques, mais gritos.*) No coração, no coração. Avisem na Bolsa. No coração! Digam que eu já morri. Quanto? Quanto? Estou morto. Estou morto! Quanto? Quanto? (p. 149–151)

Na sua última sessão de tortura, quando é agraciado com vultuosos lucros, Paulo se convence que Torquemada, com autoridade e métodos, impôs a “ordem” e restabeleceu a confiança nos negócios. Para o perfeito funcionamento do capitalismo, a ordem foi estabelecida por Torquemada através da violência e da humilhação. Segundo síntese de Iná Camargo Costa, Raymond Williams demonstra que a tragédia de nosso tempo é a incompreensão da dialética entre ordem e desordem/revolução:

*[...] no sistema capitalista, o que aparece como ordem é por definição a produção metódica da desordem (desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça), enquanto a desordem a ser necessariamente produzida pela revolução tem por finalidade a criação de uma nova ordem. [...] Decorre desse diagnóstico uma tarefa artística revolucionária: a exposição da verdadeira desordem.*⁸³

Essa reflexão de Williams sobre as relações entre ordem e desordem/revolução é conveniente à nossa compreensão de como Augusto Boal dialoga com seu presente e formaliza essa experiência em *Torquemada*. O período referido na peça é o do governo do general Emilio Garrastazu Médici (1969–74), que pode ser considerado o do apogeu da tortura promovida pela ditadura militar no Brasil; os anos mais duros. Médici tinha sido chefe do Serviço Nacional de Informação (SNI) e como presidente representava a corporação militar. Sua tarefa básica era o “combate à subversão”, quaisquer que fossem as promessas de “restabelecimento da plena democracia”.⁸⁴ Seu governo combinou autoritarismo com crescimento econômico. De um lado, houve o

fechamento temporário do Congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, a exacerbação da violência repressiva contra os grupos opositores, armados ou desarmados. É, por excelência, o tempo da tortura, dos

⁸³ COSTA, Iná Camargo. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 16.

⁸⁴ Cf. SADER, E., op. cit., p. 161.

*alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga.*⁸⁵

De outro, o festejado “milagre econômico”, que

*multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social.*⁸⁶

O que Boal destaca em *Torquemada* é a associação entre desenvolvimento econômico e o acirramento da violência, evidenciando que o sucesso e a ordem no funcionamento da economia faz parte do caráter de escamoteação do capitalismo, de gerar as desigualdades sociais, sobretudo pela violência política.

Presos políticos e a esquerda armada

Em *Torquemada*, as principais representações da esquerda armada se concentram nos personagens Ismael, Fernando e Mestre. Pela fala dos presos, Boal sintetizou a diversidade de atitudes e posições no quadro da esquerda no Brasil daquela época. A narrativa apresenta o caminho seguido por cada preso em sua prática política: como “caíram”,⁸⁷ as atividades que realizavam nas suas respectivas organizações clandestinas, as estratégias e opções utilizadas, as causas do fracasso revolucionário e, por fim, as projeções para quando fossem libertos.

Ismael parece representar a facção da esquerda que opta por combater o sistema de Torquemada com ações efetivas: explodir quartéis, expropriar armas, assaltar bancos etc. Ele critica duramente os setores da esquerda ditos teóricos; acredita que as contradições do capitalismo são evidentes, por isso não é necessário desviar para debates teóricos, mas sim fazer a revolução imediatamente.

⁸⁵ ALMEIDA, Maria H. T. 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 no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 332.

⁸⁶ Ibidem, p. 333.

⁸⁷ A expressão “cair”, para a esquerda, significava: *Tornar-se presa (pessoa, coisa ou informação) de organismo de repressão. Ser preso ou ter sua identidade conhecida pelos órgãos de repressão*. FREIRE, A. et al, op. cit., p. 504.

ISMAEL — Vocês tão muito teóricos, são os teóricos das frações, das dissidências, os teóricos das teorias. Eu, ao contrário, não entendo nada de teoria. Eu sou dialético. Eu, pau-de-arara, sou dialético. [...]

[...]

ISMAEL — Ação. Eu assaltava bancos, por exemplo. É muito fácil assaltar um banco, mais do que parece. O assalto a um banco interessa a todo mundo: a nós que assaltamos e aos que são assaltados. Tá me compreendendo? O dinheiro do banco tá no seguro. Por isso quanto tem um assalto, todo mundo “mãos ao alto” muito contentes. A gente leva, digamos, dez milhões. Nós ganhamos dez milhões. O gerente diz que foram vinte, quem é que vai provar? O seguro paga. Nós ganhamos dez, e o filho-da-puta do gerente fica com os outros dez sem fazer esforço. Assaltar um banco é muito fácil por isso. Mas às vezes aparece um tira mais estúpido e quer defender a grana do seguro. Ele tira o revólver, e eu tiro o meu. O mais rápido no gatilho mata o outro. É dialético. Comigo nada de teoria. (p. 119)

Quanto à forma de organização política, Ismael diverge também do modelo de partido político com diretrizes centralizadas. Para ele, primeiro as bases devem articular os interesses comuns, desde que vinculados à ação prática, para depois se juntarem em um partido.⁸⁸ Se houve fracasso, Ismael julga que foi porque houve algum erro, pois *um grupo tático armado é invencível*. [...] *Se ninguém comete nenhum erro, o GTA é invencível* (p. 142). Outro aspecto do seu ideário está no fato de entender que *o operário já têm consciência*. [...] *O que falta é uma organização armada* (p. 141). Ele discorda da concepção de povo/massa de Fernando: [...] *Que trabalhar com as massas o quê!* [...] *Vocês vivem falando de massa e quando tão com a massa a um palmo do nariz, vocês nem percebem*. [...] *eu sou a massa, eu sou o povo* (p. 141).

Fernando tem posicionamentos opostos aos de Ismael. Parece não concordar com as ações “práticas” defendidas por ele, pois está na prisão justamente porque seqüestrou um avião sem ter habilidade para tal tarefa. Segundo Ismael, *ele não tinha muita prática, coitado. Ele tava só acostumado a assaltar bancos. Entrava com a metralhadora e gritava assim: “todo mundo pro banheiro”*. *O comandante começou a perceber que ele não tinha muita prática* (p. 128). Para Fernando, o partido é fundamental à coordenação das ações revolucionárias, pois na sua avaliação foi por falta de coordenação que metade das pessoas presas foram denunciadas pela outra metade. Fernando tanto critica os rumos tomados pela esquerda armada quanto faz uma

⁸⁸ Essas informações são pronunciadas pelo personagem neste trecho da peça: ISMAEL — A coisa é assim: dois, três, cinco, dez pessoas se juntam. Já basta. Pra que um partido? Qual é a direção que você precisa? Então será que todo mundo já não sabe o que tem que fazer? Explodir um quartel, expropriar armas, dinheiro do povo... Nesta primeira etapa, o partido não serve para nada. Depois, mais tarde, pode ser que sim. Esse grupo de cinco, de dez, vai incorporando gente. Vinte, trinta... Os grupos vão se fundindo. E um belo dia nós vamos ter um partido. De baixo para cima. Mas sempre partindo da ação prática. Ação, entende? Nada de teoria (p. 139).

autocrítica, cuja conclusão é que a fragmentação da esquerda e, sobretudo, a teoria do foco⁸⁹ foram os maiores erros estratégicos da luta.

FERNANDO — Teoria do foco. Isso sim que faz um mal tremendo. Porque um grupinho fazia o seu foco aqui, outro fazia o seu foco ali, e começaram a assaltar banco, matar polícia, e tudo isso sem a menor coordenação. (p. 138)

FERNANDO — O problema é que não se pode organizar nenhum grupo que trabalhe longe da massa. Ninguém tem o direito de começar fazendo ações se não está trabalhando com a massa.

[...]

[...] É preciso trabalhar com os operários pra dar consciência a eles. (p. 141)

Boal, ao simbolizar o personagem Mestre, optou por tratá-lo como um mediador entre as posições de Ismael e Fernando no âmbito da esquerda armada. Mestre também cindiu com o “partido” para atuar na luta revolucionária e tomar o poder político; militava no RTP. Aqui, ele explica a posição que tomou dentro das seguidas dissidências:

MESTRE — Bom, é difícil de explicar, mas é mais ou menos assim: quando o partido se dividiu, a fração menor das três linhas se dividiu em duas, uma um pouco mais à esquerda do que a outra. Mas dentro dessa, depois de alguns meses, houve uma discussão muito violenta na direção, por questões de método, e a dissidência foi inevitável. Eu fiquei com a dissidência, lógico. Mas até aí, dentro da dissidência, havia uns que pensavam em luta armada a longo prazo e outros que eram a favor da luta armada imediata. Quer dizer que, salvo erro, o RTP vem a ser, mais ou menos, o que se poderia chamar de dissidência da dissidência da ultra-esquerda da terceira linha da microfração do partido. (p. 118)

Mestre vê como problemática a existência de apenas um partido, posto que isso não é capaz de representar a diversidade dos grupos; mas considera possível a união entre diferentes grupos se for preciso. Nesse sentido, atenua o radicalismo das posições político-ideológicas através da tática de cooperação na tomada do poder.

⁸⁹ Trata-se de uma teoria de esquerda de grande influência nos anos de 1960 e 1970, considerada uma das matrizes intelectuais da luta armada. *De acordo com esse pensamento, a implantação de um núcleo (foco) de guerrilheiros bem-treinados e armados no campo seria o ponto de partida para a construção de uma força revolucionária visando à tomada do poder. Essa visão comportava diversas variantes e combinações, e seu principal teórico foi o francês Régis Debray, que difundiu tal entendimento por intermédio do seu livro Revolução na revolução. O pensamento de Debray repousa na sua leitura da revolução cubana e na universalização de suas conclusões. As organizações que assumiram mais radicalmente essa teoria negavam a necessidade da organização partidária.* FREIRE, A. et al., Glossário de termos..., op. cit., p. 512. Sobre as matrizes intelectuais da luta armada, ver: GORENDER, Jacob. Receitas para a luta armada. In: *Combate nas trevas*. 6ª ed. rev. e amp., São Paulo: Ática, 2003, p. 87-92.

MESTRE — [...] Se a gente olha de uma certa maneira, essa atomização pode parecer uma coisa errada. [...] Se existem tantos grupos é porque existem tantas táticas. Qual é o problema?

FERNANDO — Coordenação.

MESTRE — Tá bom, coordenação sim. Mas a nível estratégico. O que me parece estúpido é que a gente brigue entre nós mesmos. Eu estou no meu grupo, portanto estou em desacordo com todos os outros grupos. Mas presta atenção: é um desacordo tático. Se vocês tomam o poder, eu tou com vocês. Se vocês precisam da minha cooperação, eu também estou com vocês. Mas se querem a minha opinião, venham pro meu grupo. (p. 139)

Uma outra narrativa significativa que ilustra a posição mais branda de Mestre diz respeito à avaliação que faz do fracasso da luta armada. Enquanto Ismael considera que foram mortos os que estavam lutando de verdade, Mestre diz que muitos ainda estão lutando. Então, Ismael, Pavão e Mosca lembram o heroísmo daqueles que resistiram à tortura sem delatar:

MESTRE — Teve muita gente heróica também. Lembra da Elvira? Arrancaram o mamilo dos seios dela e ela continuava dizendo “filhos-da-puta”, “filhos-da-puta”.

PAVÃO — E a Marta? Davam choques elétricos no nervo do dente aberto e mesmo assim ela não disse uma palavra. Não confessou nem o nome dela.

MOSCA — Antes, eu pensava que heroísmo era andar a cavalo com uma espada e uma bandeira na mão... (p. 138-139)

Quando soldados drogados matam alguns presos, Mosca torna a repetir a frase: *antes, eu acreditava que heroísmo era andar a cavalo com uma espada e uma bandeira na mão*. E, diante dos corpos ensangüentados dos presos, completa dizendo: *Mas não é assim... O heroísmo é anti-higiênico. E feio* (p. 144).

Representando por meio destas personagens as diferentes perspectivas dos grupos ligados à luta armada, Boal demonstra que as dificuldades do movimento de oposição contra o regime militar, e mesmo o fracasso revolucionário, foram determinados, também, pela heterogeneidade política e ideológica no seu interior, isto é, pela existência de diferentes idéias e projetos políticos, muitas vezes contraditórios.

A Moça Presa, Cristina Jacaré e Preso da Mala

Ao compor os personagens Cristina Jacaré, Moça Presa e Preso da Mala, Boal nos mostra a variedade social e ideológica presente em um presídio político, assim como as motivações do Estado para deter, interrogar e torturar indivíduos.

Em *Torquemada*, um aspecto importante da visão de mundo dos militantes de esquerda é indicado por Boal através da relação entre os presos políticos e o personagem Cristina Jacaré, preso comum e *um escandaloso homossexual que se veste alucinadamente* (p. 117). Nas falas abaixo, a homofobia deixa evidente as concepções que os presos tinham sobre a homossexualidade:

ISMAEL — (*Gritando.*) Tira essa bicha-louca daqui. Leva ele embora. (p. 117)

OSCAR — (*Bem alto.*) Eu, de bicha não gosto. (p. 118)

OSCAR — Eu não gosto nada de viado. Eu gosto é daqueles que têm vergonha. Tá me entendendo? Viado, eu não gosto. Eu gosto dos homossexuais que têm vergonha. São mais apertados. Ou então aqueles que nem são homossexuais. É desses que eu gosto. (p. 121)

FERNANDO — Escuta aqui, rapaz, você tá enganado, viu? Aqui nós todos somos presos políticos.

OSCAR — Eu não, eu não.

FERNANDO — Por isso mesmo. Eu quero dizer que aqui nesta cela num tem nenhum Cristina Jacaré, nenhum Miguel Pantera, nenhum Nonô Nanete. Aqui nós todos somos presos políticos, e muito machos. (p. 121)

De acordo com o estudo de Miguel Rodrigues Sousa Netto sobre a sexualidade e a esquerda armada, nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, a

*homossexualidade sofria tratamento violento, sendo considerada um vício pequeno-burguês, algo que entravaria ainda mais as discussões de cunho “realmente” político. [...] A esquerda proclamava-se preparada para transformar as massas e promover a revolução, pegando em armas para tal, se necessário, mas que não estava preparada para lidar com a diversidade sexual.*⁹⁰

Boal também nos revela os procedimentos dramatúrgicos que implicam a recepção do leitor/espectador. A cena na qual a Moça Presa é submetida ao interrogatório, nesse sentido, é reveladora:

MOÇA — Não, não, não é verdade. Eu fui na casa dele porque eu tava apaixonada. Pelo menos eu pensava que estava. Foi por isso. Mas não sabia direito quem ele era. Eu não sei de nada.

TORQUEMADA — Ela nega.

[...]

TORQUEMADA — Mais forte. (*A moça grita.*)

FRADE — Desmaiou.

[...]

⁹⁰ SOUSA NETTO, Miguel Rodrigues de. Homossexualidade e esquerda armada no Brasil das décadas de 60 e 70: uma leitura de *O crepúsculo do macho*, de Fernando Gabeira. In: PATRIOTA, Rosângela e RAMOS, Alcides Freire (orgs.). *História e cultura: espaços plurais*. Uberlândia: Aspectus, 2002, p. 252–253.

FRADE — A moça abriu os olhos.

TORQUEMADA — Minha filha, nós estamos em guerra. Portanto, somos todos soldados. Vocês caíram presos. [...] Você está mentindo. Você é um soldado indigno. Esta é a tua última oportunidade de dizer a verdade.

MOÇA — Eu não sabia. Eu pensava que gostava dele. Mas, juro, eu não sabia nada.

TORQUEMADA — Ela insiste que não sabia.

[...]

TORQUEMADA — Mais forte. (*Torturam a moça mais duramente. Ela grita.*)

FRADE — A moça morreu.

TORQUEMADA — Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo, podem levá-la. (p. 123–124)

Boal certamente quis imprimir maior impacto a esta cena, pois é a primeira representação de interrogatório onde a tortura leva à morte. A ação da tortura é representada e os argumentos da Moça se apresentam convincentes para o leitor/espectador, sendo por isso capazes de provocar neste uma aproximação com o personagem. Sugerimos que o sofrimento da Moça, sem que ela o mereça, predispõe o receptor a pôr-se no lugar dela, incita-lhe a participação e faculta-lhe o repúdio a este tipo de violência.

Sob este ponto de vista, o Preso da Mala é também um personagem significativo. Durante toda a peça, ele repete insistentemente que foi preso por engano, fica completamente vestido, segurando a sua mala, “preparado” — segundo sua fala — para ser solto. Quase ao fim da peça, ele diz:

PRESO DA MALA — Eu tenho a impressão de que eu vou tirar a gravata. (*Todos aplaudem.*)

TODOS — Bravo! (*O preso da mala tira a gravata e se senta.*) (p. 142)

O Preso da Mala não narra a sua história nem passa por uma sessão de tortura. A sua presença constante na cela, vestido, e com uma mala na mão — contrastando completamente com o vestuário dos demais presos⁹¹ — transmitem a idéia de uma firmeza inquebrantável sobre o engano cometido pela polícia ao prendê-lo. Os elementos cênicos combinados com o comportamento de quem espera confiante ser solto, representado pelo ator, talvez possam suscitar a simpatia pelo personagem.

No que se refere à atuação cênica dos demais personagens presos, Boal manipula os efeitos sobre o receptor de modo distinto. Eles são colocados em cena narrando as suas trajetórias numa atitude demonstrativa, explicadas em diversas cenas alternadas.

⁹¹ De acordo com a recomendação da rubrica, os presos se vestem com bermudas ou shorts e camisas de vários tipos.

Por exemplo, a trajetória política de Ismael não é representada numa cena de modo contínuo; pelo contrário, é contada pelo personagem através de diálogos, em cenas sem progressão, organizadas pelo dramaturgo de forma a não envolver o leitor/espectador emocionalmente. Espera-se que tal procedimento promova a tomada de distância, permitindo ao receptor exercer o seu juízo crítico. Certamente ocorreria de outro modo se os personagens Ismael, Fernando e Mestre participassem de alguma representação cênica de interrogatório e tortura na peça.

ISMAEL — Meus irmãos, meus irmãozinhos, companheiros! Eu não quero nem contar pra vocês minha falta de sorte, nem quero contar. Comigo me aconteceu uma desgraça. Pior do que tudo o que vocês podem imaginar. Foi trágico. Eu tinha tudo, do bom e do melhor: pastilhas fresquinhas, um veneno que funcionava perfeitamente bem, tinha uma metralhadora completamente carregada e tinha as minhas mãos. Pra não cair preso vivo, que foi que eu fiz? Quando eu vi que já não podia escapar, que estava rodeado de tiras por tudo que era lado, que foi que eu fiz? PAVÃO — Eu não sei.

ISMAEL — Eu engoli inteirinha a caixa de pastilhas de cianureto uma a uma. Descarreguei todas as balas da minha metralhadora na minha cabeça, uma a uma. E pra que não tivesse nenhuma dúvida, eu me agarrei pelo pescoço até que não podia respirar mais, sufocado.

PAVÃO — E o que foi que aconteceu?

ISMAEL — *(Depois de uma pausa.)* Morri, companheiro, eu morri! *(Ismael solta uma gargalhada. Os outros presos também riem.)*. (p. 116)

Boal não representa os presos políticos como “vítimas”, uma vez que não foram surpreendidos pela repressão; tinham plena consciência das atividades arriscadas com as quais estavam envolvidos, e sabiam que poderiam ser presos.

Nestas cenas narradas, Boal consegue demonstrar as práticas de violência política, desestruturantes e humilhantes, as quais são fundamentais para a compreensão e o exame das condições sóciohistóricas do Brasil durante a Ditadura Militar. Além disso, buscou apresentar a idéia de que, de uma forma ou outra, toda a sociedade paga um alto preço quando permite a centralização do poder e a ascensão de governos autoritários.

CONCLUSÃO

A peça *Torquemada* parece ter sido elaborada tendo como base reflexões sobre o fracasso da luta armada e a tortura como uma razão do Estado para ordenar o capitalismo. Ao apresentá-las, Boal investe em recursos antiilusionistas para incitar o

leitor/espectador a reconhecer o funcionamento do sistema de Torquemada, no qual a tortura é instrumento eficaz no estabelecimento da ordem social necessária para a geração do lucro. Nesse sentido, a questão da tortura é tratada como uma estratégia para manutenção do poder político ligada às ações de grupos sociais dominantes.

As respostas à derrota da esquerda são expressas por duas formas contraditórias e coexistentes. Primeiro, não é mais possível falar em heroísmo diante de tanta violência: “O heroísmo é anti-higiênico. E feio”. Assim, subsiste a necessidade de tomar distância dos acontecimentos para avaliá-los e revê-los criticamente: por que fracassamos? Segundo, é preciso heroísmo para resistir às torturas e não delatar durante os interrogatórios, mesmo que não confessar resulte na própria morte. Uma morte com glória, pois não se pode abandonar a luta: este é o legado que se deixará às gerações futuras. Boal dialoga com as idéias de heroísmo revolucionário e sacrifício⁹² compartilhadas socialmente naquele período.

FILHO 2 — [...] Eu não sou um revolucionário. Por que devo morrer como um herói? (p. 146)

MÃE — Nossa geração não ganhará nada, porque, quando se trocam as regras do jogo, a geração que faz a troca é a mais sacrificada. Estamos lutando pelos que virão depois de nós. (p. 148)

Mas se considerarmos que os personagens presos-políticos também narram ao lado do Ator (curinga), podemos ver a ambigüidade conformada em *Torquemada*. Por que ser um herói, se o heroísmo é feio? Mas se é necessário continuar lutando, como não morrer em nome da revolução? Na composição formal, Boal estrutura essa experiência vivida usando tanto os efeitos de estranhamento quando os da empatia.

⁹² Sobre esse assunto, ver: RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002. *Aquele que se decide por uma vida dedicada à revolução, passa a conviver permanentemente com a idéia de que a qualquer momento pode ser preso, torturado e morto. Para enfrentar isso, alguns mecanismos de defesa precisariam ser construídos. As organizações concentram suas forças na educação ideológica e na construção do ideal de sacrifício. O militante revolucionário só consegue prosseguir sua tarefa se racionalizar o suicídio. Em outros termos, a condição básica para que os combatentes pudessem resistir às adversidades, era a introjeção da inevitabilidade/necessidade da morte (iminente) em nome da revolução*. Ibidem, p. 295.

DOCUMENTAÇÃO

TEXTOS TEATRAIS

BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*: Sagarana, São Paulo, 1967.

____. *Arena conta Zumbi* (1965), 49p. (datilografado)

BOAL, Augusto. Torquemada. In: *Teatro latinoamericano de agitación*. 1ª ed., La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1972.

____. Torquemada. In: *Teatro de Augusto Boal 2*. São Paulo: Hucitec, 1990.

HUGO, Victor. *Torquemada*, Cena V do Ato IV. Apud: LEROY, Béatrice. *A Espanha dos Torquemadas: católicos, judeus e convertidos no século XV*. Mem Martins-Portugal: Editorial Inquérito, 1995.

PERIÓDICOS (JORNAIS E REVISTAS), LIVROS, TESES E DISSERTAÇÕES

ARTE EM REVISTA, nº 1, Ano I, São Paulo: CEAC/Kairós, 1979.

ARTE EM REVISTA, nº 6 (Teatro), São Paulo: CEAC/Kairós, 1981.

BOAL, Augusto. [Depoimento prestado]. Exilado. *Caros Amigos*. São Paulo, ano IV, nº 48, mar./2001, p. 29–30. Entrevistadores: Marina Amaral, Marco Antônio Rodrigues, Carlos Castelo Branco, João de Barros, Sergio Pinto de Almeida, José Arbex Jr., Márcio Carvalho, Wagner Nabuco e Sérgio de Souza.

____. [Depoimento prestado]. In: SÁ, Nelson de; CARVALHO, Sérgio de. O teatro globalizado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6/9/1998, Mais!, p. 4–5.

____. *Hamlet e o filho do padeiro — memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

____. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena; II – A necessidade do coringa; III – As metas do coringa; IV – As estruturas do coringa; V – Tiradentes: questões preliminares; Quixotes e heróis. In: BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 11–56.

____. I – Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena; II – A necessidade do coringa; III – As metas do coringa; IV – As estruturas do coringa; V –

Tiradentes: questões preliminares; Quixotes e Heróis. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial nº 2 — Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro, ano 1, julho, 1968, p. 213–251.

____. *Milagre no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

____. 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.

____. Rascunho esquemático de um novo sistema de espetáculo e dramaturgia denominado Sistema Coringa. *Anuário do Teatro Paulista de 1967*. Anuário da Comissão Estadual de Teatro. Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Governo do Estado de São Paulo, 1967.

____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

____. *Técnicas latino-americanas de teatro popular. Uma revolução copernicana ao contrário*. 3ª ed., São Paulo: Hucitec, 1988.

____. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. [1959]. *Arte em Revista*, nº 6, (Teatro). São Paulo: CEAC/Kairós, 1981.

____. Trajetória de uma dramaturgia, Augusto Boal. In: *Teatro de Augusto Boal 1*. São Paulo: Hucitec, 1986.

COIMBRA, Cecília. [Depoimento prestado]. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18/12/2000, p. A6.

DIONYSOS, nº 24. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1978.

GONÇALVES, Milton. Milton Gonçalves: um depoimento. *Dionysos*, nº 24, Rio de Janeiro: MEC/DAC-FUNARTE/SNT, out./1982.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Entrevista a Fernando Peixoto. *Encontros com a civilização brasileira*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, nº 1, p. 110, 1978. Apud COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 113.

____. [Depoimento prestado]. In: ALMEIDA, Abílio Pereira et al. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981.

____. [Depoimento prestado]. In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

____. Mesa II – Aimar Labaki e Gianfrancesco Guarnieri. In: GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002.

____. O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em Revista*, nº 6 (Teatro). São Paulo: CEAC/Kairós, 1981.

LIMA, Mariângela Alves de. História das idéias. *Dionysos*, nº 24. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1978.

____. Interview de Sábato Magaldi. In: ROUX, Richard. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953–1977) — Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991.

MENDONÇA, Luís. Teatro é festa para o povo. Experiência no Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno especial nº 2 — Teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro, ano 1, julho de 1968.

OLTRAMARI, Alexandre. Porão Iluminado. *Veja*, 9 de dezembro de 1998, p. 45–49.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Momento do teatro brasileiro. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro–televisão–política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BIBLIOGRAFIA

ACADEMIA UNIVERSAL DAS CULTURAS. *A intolerância*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

ALBUQUERQUE, Severino João. Conflicting signs of violence in Augusto Boal's Torquemada. *Modern Drama*, Toronto, Canadá, nº 3, vol. 29, 1986, p. 452–459.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALMEIDA, Maria H. T. 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 no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella;

NAXARA, Márcia. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2001.

ARAÚJO, Alcione. O lavrador do mar. *Palavra*, ano 1, nº 11, Belo Horizonte, mar./2000, p. 100.

ARENDT, Hannah. *A vida do Espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. Da violência. In: _____. *Crises da república*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. O conceito de história — antigo e moderno. In: *Entre o passado e o futuro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARROS, Edgard Luiz de. *Os governos militares*. 6ª ed., São Paulo: Contexto, 1998.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BETHENCOURT, Francisco. *História das inquisições: Portugal, Espanha e Itália — séculos XV–XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BISSETT, Judith I. Victims and violators: the structure of violence in Torquemada. *Latin American Theatre Review*, Lawrence, Kansas, USA, nº 15, vol. 2, spring 1982, p. 27–34.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. Zumbi, Tiradentes, sistema coringa: o teatro resiste (?). *Arte em Revista*, nº 6 (Teatro), São Paulo, CEAC/Kairós, 1981.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César C. de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p. 365.

_____. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César C. de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

CARVALHO, Sérgio de. Apresentação — Eraldo Rizzo e a síntese possível. In: RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: SENAC, 2001.

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

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988.

_____. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Trad. Patrícia C. Ramos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (século XVI–XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira. In: ____; FRANCO, Maria Sylvia Carvalho Franco. *Ideologia e mobilização popular*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CODATO, Adriano Nervo. O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. *História: questões e debates*, nº 40, Curitiba: Editora da UFPR, 2004, p. 19.

COSTA, Iná Camargo. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1998.

_____. Stanislavski na cena americana. *Estudos Avançados*, nº 46, São Paulo, 2002.

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.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIORI, Ernani Maria. Aprender a dizer a sua palavra. In: FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 27ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FON, Antonio Carlos. *Tortura — A história da repressão política no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 1979.

FRANCASTEL, Pierre. *La Réalité Figurative*. Gonthier: Paris, 1965.

- FREDERIDO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville. *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1977.
- GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002.
- GIRARD, Gilles et al. *O universo do teatro*. Livraria Almedina: Coimbra, Portugal, 1980.
- GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina — o político e o revolucionário*. Campinas, 1977. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP).
- GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno especial nº 2 — Teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro, ano 1, julho de 1968, p. 17.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6ª ed., São Paulo: Ática, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislavski. *Folhetim*, nº 9, jan.–abr./2001, p. 9.
- GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Dionysos*, nº 24. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1978.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985 e do mesmo autor, *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LEROY, Béatrice. *A Espanha dos Torquemadas: católicos, judeus e convertidos no século XV*. Mem Martins-Portugal: Inquérito, 1995.
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Iniciação ao teatro*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875–1974)*. São Paulo: Senac, 2000.
- MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A.

(org.) *Repensando a história*. São Paulo/ANPUH: Marco Zero, 1984.

MARTINS FILHO, João Roberto. Estado e regime no pós-64: autoritarismo burocrático ou ditadura militar? *Revista de Sociologia e Política*, nº 2, 1994, p. 7–23.

MATTOSO, Glauco. *O que é tortura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MOSTAÇO, Edécio, *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

____. O “Nacional-popular” no novo pacto com o estado: surgem o SNT e a política nacional de cultura. In: *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. Rio de Janeiro: Proposta Editorial, 1982.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917–1964)*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.

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. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia 2003.

PATARRA, Judith L. *Iara: reportagem biográfica*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002.

PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela (org.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia (MG): Edufu, 2001.

____. *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal — a narrativa épica no *Teatro de Arena* de São Paulo. *ArtCultura*, nº 2, v. 1, Uberlândia, 2000, p. 86–100.

____. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro–televisão–política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PETERS, Edward. *Tortura*. São Paulo: Ática, 1989.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: SENAC, 2001.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. Heróis e coringas. *Arte em Revista*, nº 1, Ano I, São Paulo: CEAC/Kairós, 1979.

_____. *O Teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUX, Richard. *Le Theatre Arena (São Paulo 1953–1977). Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”*. Provence: Université de Provence, 1991.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SADER, Eder. *Um rumor de botas. Ensaio sobre a militarização do Estado na América Latina*. São Paulo: Polis, 1982, p. 152–153.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Cultura e política, 1964–1969. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Uma evolução de formas e seu depoimento histórico. In: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SOUSA NETTO, Miguel Rodrigues de. Homossexualidade e esquerda armada no Brasil das décadas de 60 e 70: uma leitura de *O crepúsculo do macho*, de Fernando Gabeira. In: PATRIOTA, Rosangela e RAMOS, Alcides Freire (orgs.). *História e cultura: espaços plurais*. Uberlândia: Aspectus, 2002.

SÜSSEKIND, Pedro. A teoria do drama e o método interpretativo de Peter Szondi. *Folhetin*, Rio de Janeiro, nº 17, mai.–ago./2003, p. 20.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELLES, Narciso. Um teatro para o povo: a trajetória do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. *ArtCultura*, nº 1, v. 1, Uberlândia, 1999, p. 29–33.

TORTURA NUNCA MAIS. Disponível em www.torturanuncamais.org.br/desaparecidos122.html. Acesso em: 19 fev. 2003.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porta Alegre: L&PM Editores, 1987.

VERAS, Valdecirio Teles. Memorial: Heleny Guariba. *Abecês*, nº 5 (versão virtual, abrigada na revista Loquens). Disponível em: <www.loquens.hpg.com.br/abc5.htm>. Acesso em: 30 dez. 2002.

VERRI, Pietro. *Observações sobre a tortura*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória história*. São Paulo: Hucitec, 1997.

VINÄR, Maren; VINÄR, Marcelo. *Exílio e tortura*. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.