



Pedagogy and Theatre of the Oppressed Journal

Vol. 7, Número 1 (2023)

Relações entre teatro e política no trabalho teatral de Boal no pós-1964: A coletivização do fazer artístico como expressão autoconsciente da produção estética¹

Patricia Freitas dos Santos²

Este artigo empreende um olhar histórico sobre o trabalho teatral realizado por Augusto Boal após a instauração da ditadura militar no Brasil, em 1964. Em primeiro lugar, buscaremos compreender como o trauma histórico gerado com o golpe redimensionou a prática artística socialmente engajada no país e colocou em tensão a teoria e a prática produzidas por Augusto Boal. Nessa esteira, este estudo verificou que a reflexão proposta por Boal sobre a cena brasileira possuía um fundo mais amplo e estava embebida em um movimento de crítica cultural, com vistas à criação de um programa de ação estético-política.

¹ Uma versão resumida deste mesmo artigo foi publicada em castelhano no número 6 da revista Teatro Situado: Revista de Artes Escénicas con Ojos Latinoamericanos. Ver: <http://augustoboal.com.br/wp-content/uploads/2023/05/TS6.pdf>

² Patricia Freitas dos Santos é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo, membro do corpo editorial da revista argentino-brasileira *Teatro Situado* e coordenadora do Grupo de Estudos em Teatro Político (GETEPOL).

A realidade brasileira de hoje não pode ser apreendida, de forma crítica, transformadora, estimulante, pela dramaturgia convencional. O momento de hoje precisa ser analisado em profundidade dentro de uma perspectiva histórica concreta (...). Os postulados teóricos e práticos da dramaturgia e do espetáculo necessitam sofrer um processo violento e impiedoso de crítica e auto-crítica, para serem repensados em função de uma atividade nova, capaz de contribuir com algo de sólido para o processo sócio-cultural do país. (...) Se não pensar em termos de estética e nas relações de produção, na interdependência dialética entre infra e superestrutura, os que fazem teatro no Brasil não encontrarão a saída para a crise.

Fernando Peixoto, 1989

A longa epígrafe, retirada do ensaio “Como transmitir sinais de dentro das chamas”, de Fernando Peixoto (p. 337), parece condensar questões centrais para a maioria dos artistas brasileiros comprometida com a realidade social do país e, evidentemente, ainda muito abalada com os impactos e consequências funestas do golpe civil-militar de 1964. Escritas em São Paulo, em outubro de 1972, as considerações de Peixoto sobre os caminhos estreitos e ainda velados para um teatro nacional “crítico e transformador” (1989, p. 336) tangenciam outros escritos de artistas e críticos de teatro da época, mesmo que esse diálogo não seja explicitado. Lembro-me, em especial, da apresentação do editorial da Revista *aParte*, publicada alguns meses antes do Ato-Institucional nº 5³, em 1968. Nela, os membros do Teatro Universitário da Universidade de São Paulo assinalavam que uma determinada atuação “responsável” do artista frente à censura e aos cerceamentos ditatoriais passava pela percepção do próprio “estado de guerra” cultural, política e ideológica em que o Brasil se encontrava desde 1964: “O que é que podemos fazer com a palavra escrita? Talvez o fundamental seja admitir a situação: estamos em guerra. Mais do que isso, vivemos numa nação ocupada

³ O Ato-Institucional nº 5 foi um dos decretos mais marcantes na história da ditadura brasileira justamente pela sua dimensão arbitrária e de extrema violência contra as liberdades humanas. Ao longo dos seus dez anos de vida, o AI-5 conferiu ao presidente da República poderes para fechar o Congresso, decretar estado de sítio e exonerar funcionários públicos.

(...) Toda ciência, toda arte, toda teoria são produtos sociais e, como tais, feitos de uma perspectiva de classe” (1968b, p. 3)

Nesses textos-manifestos, a importância da consciência a respeito da própria função da arte dentro da lógica capitalista vai além do pensamento sobre base e superestrutura, isto é, o modo de produção da vida material determinando as ideologia, a cultura e a mentalidade social de uma época. Tanto Peixoto quanto os membros do TUSP sublinham a cultura enquanto fenômeno social participativo das lutas pela hegemonia e embebido em toda uma teia de práticas sociais, visões de mundo e questões de classe. Incorporada ao processo social, a arte é vista não como um campo determinado mecanicamente pela base da sociedade, mas a partir de seu caráter de formação, cujo potencial transformador e contestatório das regras dominantes deveria ser enfatizado⁴.

Não haveria, nesse sentido, produção artística isenta de uma perspectiva de classe. O combate ao autoritarismo ditatorial no terreno das artes passaria, portanto, inevitavelmente, pelo olhar atento ao significado ideológico das formas estéticas e dos modos de produção da arte. O foco era muito mais direcionado ao processo de realização das obras, apontando para um projeto de cultura, do que à materialização de uma obra fechada, possuindo um fim em si mesma.

Seguindo a mesma esteira, em 1968, o teatrólogo Augusto Boal também publicará seu depoimento sobre o teatro político do período na mesma revista *aParte*. Ao ser perguntado sobre a derrota da esquerda com o golpe militar e, com ela, também o fracasso “do programa de ação” do teatro político defendido pelo Arena, Boal reitera que

⁴ Aqui, vale a análise sempre instigante de Raymond Williams sobre as relações entre arte e sociedade: “Quais as relações entre arte e sociedade, ou entre literatura e sociedade? – (...) temos de dizer, em primeiro lugar, que não há relações entre literatura e sociedade nessa forma abstrata. A literatura apresenta-se, desde o início, como uma prática na sociedade. De fato, até que ela e todas as outras práticas estejam presentes, a sociedade não pode ser vista como completamente formada. A sociedade não está totalmente disponível para análise até que cada uma das suas práticas esteja incluída.” In: WILLIAMS, 2011, p. 61.

não cabia aos artistas, sozinhos, frear o processo contra-revolucionário, muito menos lutar heroicamente nas ruas contra os tanques. Boal avança afirmando que “o teatro mais avançado da época era realizado pelos Centros Populares de Cultura e por algumas companhias que se propunham à popularização. Dezenas de CPCs respondiam quase que imediatamente às variações da política nacional e internacional. Eu estou certo de que nunca, em nenhuma parte do mundo, o teatro foi tão guerrilheiro. Nesse tempo, companhias profissionais se deslocavam pelo Brasil, especialmente pelo Nordeste, levando espetáculos nas ruas, circos, igrejas. E quando a peça escolhida exigia condições especiais, os atores se reuniam e montavam, eles próprios, o texto (...). Toda essa atividade foi aniquilada” (1968a, p. 17).

Tratava-se de um elogio ainda inédito. Boal havia trabalhado intensamente com os CPCs, sobretudo com o CPC da UNE, no Rio de Janeiro, entre 1962 e 1964, excursionando por vários estados do país para ministrar aulas, participar de debates e escrever peças de teatro. Apesar disso, não foi encontrado nenhum registro tão elogioso à atuação do CPC quanto nessa entrevista de 1968. Antes desse momento, os textos de Boal, via de regra, procuravam oferecer justificativas e sistematizações dos trabalhos do Teatro de Arena, argumentos esses muito provavelmente alimentados pelas trocas e experiências de Boal em vários grupos, incluindo os CPCs. Exemplos notáveis entre os escritos do pré-golpe assinados pelo teatrólogo são os debates em torno do chamado teatro popular, da armadilha da bilheteria e do caráter empresarial e alienante de certas companhias teatrais preocupadas tão somente em despertar um efeito contemplativo na plateia.

Essa tendência parece sofrer uma inflexão em 1968. Com o recrudescimento das políticas de censura e o compulsório afastamento entre artistas e camadas populares, o

foco de Augusto Boal dirige-se cada vez mais à reconstrução de um teatro não-institucional, coletivo e de alcance popular, capaz de dissolver as estruturas rígidas da sala de espetáculos e da divisão palco/ platéia. Seu elogio aos CPCs, portanto, parece indicar a perda daquele rico caldo de cultura do pré-1964, do qual emergiram contribuições extremamente relevantes para qualquer artista mais à esquerda.

Isso, no entanto, não quer dizer que a atuação de Boal no período anterior ao golpe não estivesse comprometida com uma modificação no seio das relações de produção artística. Na verdade, desde os primeiros anos como diretor artístico do Teatro de Arena, ainda no final da década de 1950, Boal coordenou um Laboratório de Interpretação para os membros do grupo e, um pouco mais tarde, também deu início ao Seminário de Dramaturgia, em que o grupo e alguns convidados reuniam-se periodicamente com o intuito de que todos lessem, analisassem e escrevessem peças de teatro⁵. Trata-se da primeira vez no Brasil que a escrita de peças emergia como exercício sistemático compartilhado, rompendo com a especialização dos integrantes e a divisão por funções⁶.

Com a chegada de Boal ao grupo, em 1956, cataliza-se o objetivo do Arena de formar artistas nacionais e construir um teatro compromissado com a realidade local e a representação de conflitos de classe, a partir de uma dramaturgia e interpretação próprias ao grupo. Tal fato consolida, segundo a grande crítica, a “abertura do teatro brasileiro ao

⁵ Essa prática foi fortemente influenciada pela experiência de Boal, entre 1954 e 1955, como participante do *The Writers' Group*, grupo experimental norte-americano composto por dramaturgos e aspirantes a dramaturgos. Nos encontros, todos os membros eram incentivados a escrever peças de teatro, bem como a tomar parte nas rodas de leitura, em que os textos eram analisados coletivamente.

⁶ Sobre o assunto, ver: RIBEIRO, 2015.

dramaturgo nacional” (COSTA, 2016, p. 19) e a inserção de personagens proletários na condição de protagonistas⁷.

Esse empenho pela nacionalização do repertório teatral, que envolvia uma consciência sobre a dimensão política da arte, não deixa de passar por um profundo processo de pesquisa e experimentação de novas formas e modos de produção teatrais, promovido sobretudo pelo Laboratório e Seminário. Desde o final da década de 1950, portanto, a defesa de um teatro politizado por Augusto Boal não se reduzia somente à esfera da representação da luta de classes, mas à consciência da função da arte na sociedade da época. Afirma ele, em 1959:

Fazer teatro nada define. Fazer bom teatro é pouco mais explícito. Fazer teatro para quem? E por quê? (...) Em outras palavras, este novo teatro penetrará nas classes economicamente inferiores que, por sua vez reclamarão o seu próprio teatro, a sua própria dramaturgia, a sua própria forma (BOAL, 1981, p. 10)

Se a pesquisa empreendida nos anos 1950 liga-se ao depoimento-manifesto de 1968 pela defesa de um teatro auto-consciente, elas se distanciam justamente pelos contextos de produção. Enquanto a proposta de trabalho politizado, em 1959, resvelava em limitações de ordem econômica, em 1968, em meio à ditadura militar, os desafios eram nada menos que sufocantes. Por isso, quando Boal aponta as consequências nefastas da aniquilação da prática teatral revolucionária dos CPCs, ele também propõe pistas para dar continuidade ao legado desses grupos e escapar das mordanças impostas pelo regime militar. Frente à ditadura acachapante, o caminho, de acordo com o teatrólogo, deveria passar pela “consciência da adversidade” daquele contexto social e

⁷ Iná Camargo Costa localiza a encenação de *Eles não usam black-tie*, em 1958, no Teatro de Arena, como marco do teatro comprometido com a representação dos trabalhadores e da luta de classes: Ver: COSTA, 2016, p. 19.

pela sistematização de métodos capazes de difundir o teatro enquanto produção social coletiva e não-especializada.

Entremeada por espetáculos cujo eixo gravitacional se dava a partir de uma perspectiva quase distópica, como é o caso da adaptação do original de Kafka, *O Processo* (1967) e de *Tio Patinhas e a pílula* (1968), a trajetória do Teatro de Arena, sob a direção de Boal, no pós-golpe é amparada por uma visão da arte enquanto frente simbólico de batalha, sujeita ao controle, vigilância e mistificação próprios de uma lógica social que cultua bens e reifica indivíduos. Esses espetáculos, a um só tempo, traziam indagações a respeito dos mecanismos sociais que atuam na construção de sentido e analisavam os interesses de classe por detrás de tamanha engrenagem. As perguntas de fundo já antecipavam questões que irão tangenciar a metodologia do Teatro do Oprimido, em meados dos anos 1970, a saber: por que somente o trabalho de alguns é brutalmente mecanizado? Por que a atuação no âmbito da cultura é constantemente clivada do trabalho manual? Por que a criação artística é conferida a poucos, servindo como um instrumento de perpetuação do poder simbólico? Por que não é suficiente que o artista lute somente pela acessibilidade das classes trabalhadoras à “instituição arte”?

Os ecos dessas indagações estão no cerne não só dos espetáculos mencionados, mas nos próprios projetos de renovação formal das obras, como é o caso dos musicais do Arena conta (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Arena conta Bahia*, *Arena conta Bolívar*), os espetáculos-verdade (*Show Opinião*, *Sérgio Ricardo Posto em Questão*, *Canción del Exílio*) e as Feiras de Opinião (*Primeira Feira Paulista de Opinião*, *Feira Latino-Americana de Opinião* e *Ao Qu'isto Chegou: Feira Portuguesa de Opinião*) Nos musicais, percebe-se uma fricção importante entre título e autoria: o grupo do Arena é quem conta, mas o(s) autor(es) assina(m) o texto. Bem como o

“musical-verdade” *Sérgio Ricardo posto em questão* questiona a centralidade do roteirista Augusto Boal ao colocar em cena o testemunho do então polêmico cantor Sérgio Ricardo. Já as Feiras de Opinião trazem a coletivização da autoria como principal recurso composicional, reunindo diversas peças em um ato, obras plásticas, filmes, poemas e canções de autores variados.

O tom coletivo, desse modo, estava presente tanto no eixo de uma representação estética que se aproximava do teatro épico ao lidar com assuntos de ordem social, quanto no eixo da própria autoria, ao propor uma espécie de multiplicação autoral. Não à toa, Boal excursionou por países como México, Peru, Argentina, Estados Unidos, Uruguai e França a fim de fazer comunicações sobre o Sistema Coringa, uma metodologia de teatro politicamente engajado, capaz de ser multiplicada por quaisquer interessados. No texto de apresentação do Sistema Coringa, Boal afirma:

esse sistema é permanente apenas dentro da transitoriedade das técnicas teatrais. Com ele, não se pretendem soluções definitivas de problemas estáticos: pretende-se apenas tornar o teatro outra vez exequível em nosso país. E pretende-se continuar a pensá-lo útil. (BOAL, 1980, p. 208, Grifo nosso)⁸.

Além disso, podemos mencionar a publicação da teoria do Sistema Coringa e do Teatro Jornal em revistas internacionais, em que se lançava luz ao aspecto didático desses métodos, cuja finalidade era expressamente expandir e descentralizar a atividade teatral engajada, burlando a política de censura e cerceamento ideológico e conferindo amplo acesso os meios de produção da arte.

Talvez o projeto mais ambicioso dentre os mencionados tenha sido o das Feiras de Opinião. O espetáculo foi proposto como forma de engendrar diálogos produtivos entre

⁸ Sobre o assunto, o pesquisador Paulo Vinícius Bio Toledo desenvolve uma importante análise a respeito do Sistema Coringa e de sua proposta multiplicadora. Ver: TOLEDO, 2018.

dramaturgos, poetas, artistas plásticos e músicos que se colocavam contra o regime, mas encontravam pouquíssimas oportunidades para um trabalho em conjunto. Para tanto, Boal lançou um chamamento – às vezes entre círculos de amigos, outras vezes em programas de peças e jornais – para que fossem enviadas a ele peças curtas ou poemas em resposta à pergunta: “Que pensa você do Brasil de hoje?” Após passar por uma seleção, as obras seriam reunidas e encenadas num espetáculo plural, capaz de dimensionar as diferentes vertentes estéticas da arte de esquerda no Brasil, em 1968, sem hierarquizá-las.

Alguns pontos desse novo método de fazer teatral merecem destaque. Em primeiro lugar, pode-se enxergar nele certa radicalização do exercício coletivo de escrita dramaturgica, realizado no Seminário de Dramaturgia do Arena. É radical, pois não mais cumpre uma função formativa para os membros do grupo, mas desempenha um papel estrutural na composição do espetáculo, reverberando numa forma pautada pela autoria coletiva.

Ademais, as Feiras de Opinião desdobram importantes legados do trabalho teórico e prático de Boal. Verifica-se, por exemplo, o uso de dramaturgias testemunhais para a análise da realidade social, remetendo-nos aos espetáculos-verdade da época; a incorporação, como nos CPCs, de diferentes expressões artísticas, de modo a construir uma perspectiva totalizante sobre a cultura; e o uso do que Boal chamou de “coringa de dramaturgia”, uma espécie de desdobramento do Sistema Coringa, mas dirigido para o rodízio de autores.

No texto que integra o programa da Primeira Feira Paulista de Opinião, Boal justifica a característica prismática do espetáculo da seguinte forma:

As diferentes tendências da nossa arte atual serão melhor entendidas através do cotejo de metas e processos. Isto é necessário, principalmente neste momento em que toda a arte de esquerda enfrenta a necessidade de recolocar os seus processos e as suas metas. O choque entre as diversas tendências não deve significar a predominância final de nenhuma, já que todas devem ser superadas, pois foram também superadas as circunstâncias políticas que as determinaram, cada uma no seu momento (BOAL, 2016, p. 23).

O espetáculo, do qual participaram dramaturgos como Lauro Cesar Muniz, Bráulio Pedroso, Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos, além do próprio Boal, coadunava três principais tendências estéticas que se colocavam contra o chamado “teatro burguês”, segundo o texto do programa:

1. A tendência do neorrealismo, representada por Plínio Marcos, Jorge Andrade e Guarnieri, cujas limitações esbarravam na representação de personagens pouco conscientes do processo de exploração de que são vítimas;
2. A tendência do sempre de pé, ligada aos musicais exortativos do Arena conta, que demandava um contato produtivo com as camadas populares, contato esse ceifado pelo regime;
3. A tendência tropicalista, que lidava com os impasses estéticos de forma niilista e pouco crítica, segundo Boal.

Em vista das poucas brechas de atuação dos artistas naquele 1968 que viria a se tornar ainda mais nebuloso após a decretação do AI-5, Boal termina o texto de apresentação do espetáculo sublinhando o compromisso pragmático da arte na tarefa da transformação social:

É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo. Basta de criticar as plateias de sábado – deve-se agora buscar o povo. É necessário pesquisar nossa realidade segundo ângulos e perspectivas diversas: aí estará seu movimento. Nós dramaturgos, compositores,

poetas, caricaturistas, fotógrafos, devemos ser simultaneamente testemunhas e parte integrante dessa realidade. Seremos testemunhas na medida em que observamos a realidade e parte integrante na medida em que fomos observados. Esta é a ideia da Primeira Feira (BOAL, 2016, p; 35)

Desmistificados e inseridos no mundo do trabalho, regido compulsoriamente pelas regras do capital, aos artistas à esquerda restava criticar o estado de coisas por dentro, enquanto testemunhas do horror de Estado. O impulso por uma arte transformadora e combativa se dava na própria defesa de um teatro didático, multiplicador e coletivo, em que todos eram convidados a contribuir.

Sabe-se que, em 1968, a Feira de Opinião foi gestada como método de trabalho e, por isso, imbuída de um sentido programático, que compreendia a realização de mais três espetáculos neste mesmo método: Feira Carioca, Feira Latino-Americana, Feira Mundial (BOAL, 1968). Assim, não é arriscado dizer que a partir do contexto ideológico-político conflituoso em que se inseriu, o método Feira buscou aliar compromisso estético a perspectivas materiais de luta – nisso, se configurou como um passo renovador, que inclusive produz ecos na própria sistematização do Teatro do Oprimido.

Essas várias proposições de Boal nos anos seguintes ao golpe, caso vistas como parte de um projeto cultural renovador reiteram o esforço coletivo de uma parcela da classe artística que resistiu a políticas institucional de violenta dominação de mentes e corpos. Os registros da trajetória de Boal dão conta das intensas atividades, mesmo naqueles tempos sombrios, de artistas brasileiros socialmente comprometidos – muitos ainda em exercício, alguns exilados e outros assassinados pela ditadura. Reivindicar a memória desse momento do teatro brasileiro é reconhecer nossa responsabilidade hoje,

enquanto artistas, críticos e acadêmicos, na construção de diálogos e ações coletivas no âmbito das artes.

Referências bibliográficas

BOAL, A. et al. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. “Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje”. *Revista aParte*, nº 1, São Paulo, março/abril 1968a.

_____. *Sistema Coringa: uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo*, s/d, s/p.

_____. “Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro” *Arte em Revista*, nº 6, São Paulo, 1981.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

PEIXOTO, Fernando. Como transmitir sinais de dentro das chamas. In: *Teatro em Pedacos*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.27.2012.tde-31082015-152343. Acesso em: 2022-06-28.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São

Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.27.2018.tde-17072018-170648. Acesso em:
2022-06-28.

TUSP. "Apresentação editorial". *Revista aParte*, nº 2, São Paulo, 1968b.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.