

Presenças do Teatro de Arena no Teatro do Oprimido

Julian Boal

UFRJ

julian.boal@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo demonstrar que o Teatro do Oprimido (TO) não pode ser considerado simplesmente como uma negação unilateral do trabalho anterior do Augusto Boal no Teatro de Arena. Essa perspectiva, defendida inclusive pelo próprio Augusto Boal, não permite enxergar o quanto das técnicas, das temáticas, das estratégias para a organização da cultura circulam de um ao outro. Mais ainda, ela tende a apresentar o TO como o resultado de uma revelação que colocaria essa forma de fazer teatro num patamar superior ao do “antigo teatro político”, imune as contradições e pairando fora da história. Ver o TO como uma superação dialética do Teatro de Arena, que o nega ao mesmo tempo que o conserva, permite rehistoricizar o TO e abre a possibilidade de verificar a validade atual de seus pressupostos emancipadores.

palavras-chaves: teatro político, Teatro do Oprimido, Teatro de Arena, Augusto Boal

Abstract: I intend to show with this article that the Teatro do Oprimido (TO) cannot be considered a mere negation of Boal's previous work on Teatro de Arena. This view that Boal himself sustained blocks the understanding of how much of technique, themes and strategy to the organization of culture circulates between one and the other.

Keywords: political theater, theater of the oppressed, Arena theater, Augusto Boal

Uma historia está na base do Teatro do Oprimido, a do encontro com Virgílio. O Teatro de Arena em *tournee* no Nordeste com uma peça qualificada pelo próprio Augusto Boal de “heroica” chega um dia num vilarejo para fazer mais uma apresentação conclamando a população a fazer a reforma agraria “na lei ou na marra”. Ao final desta apresentação, logo depois do canto que terminava com a seguinte letra “Derramemos nosso sangue pela liberdade! Derramemos nosso sangue pela terra! Derramemos nosso sangue, derramemos!”, um camponês, Virgílio, membro das Ligas Camponesas, fez a trupe uma proposta. O grupo deveria descansar para depois tomar as armas mostradas em cena e acompanhar os camponeses, igualmente armados, numa ação contra o latifundiário local e seus jagunços que tinham tomado a roça de um dos companheiros de Virgílio. Surpresos e bastante aterrorizados, os membros do Arena tiveram que explicar ao camponês que as armas eram objetos de cenografia e que eles mesmos não sabiam atirar, não podendo portanto participar da ação. Frente a recusa do grupo, Virgílio, indignado com o fato dos atores não serem capazes de por na pratica o que cantavam em cena, se retira.

Este é, segundo Augusto Boal, seu primeiro encontro teatral. Aquele que o teria ensinado a não mais ver classes sociais abstratas e sim os indivíduos

palpáveis que a compõe, com seus desafios concretos. Teria aprendido igualmente que o fato de atuar outra pessoa seria despossuí-la de seu direito a se representar a si mesmo, e que esta expropriação seria de pouco efeito.

Naquela época o Che Guevara escreveu uma frase muito linda: “*Ser solidário significa correr o mesmo risco*”. Isso nos ajudou a compreender o nosso erro. O *Agit-Prop* estava certo: o que estava errado era que nós não éramos capazes de seguir nosso próprio conselho. Homens brancos da cidade tinham pouca coisa a ensinar às mulheres negras do campo. (Boal, 1995, p.19)

Esta estória, assim como algumas outras, contada inúmeras vezes por Augusto Boal em oficinas e conferencias, retomadas pelos multiplicadores de Teatro do Oprimido, tendem a apresentar o Teatro de Arena como uma figura bem intencionada mas ainda fazendo um teatro autoritário, incapaz de verdadeiramente abraçar a causa da emancipação. Os quinze anos a frente do grupo que mais renovou a cena brasileira teriam sido apenas uma etapa preparatória para a criação do Teatro do Oprimido, mas a passagem de um para o outro não seria uma superação dialética que destrói o anterior para incorpora-lo ao novo num patamar mais elaborado. Não existiria propriamente passagem, somente uma negação unilateral que criaria dois conjuntos estanques apenas justapostos cronologicamente.

Esta narrativa é aquela da maioria dos estudiosos da obra de Augusto Boal que se dividem sobre que parte foi a mais importante da sua obra, não enxergando nenhuma interpenetração nos diferentes elementos que a compõe. O exemplo mais manifesto desta tendência do qual tenhamos conhecimento foi provavelmente a fala de Flavio Sanctum, reconhecido pesquisador e membro do CTO-Rio em sua intervenção intitulada “As influencias do Louco do Tarô no curinga de Augusto Boal”¹. Esta intervenção não mencionava uma única vez entre as influencias para o curinga, figura de extrema importância dentro do

Teatro do Oprimido (TO), o sistema Curinga criado por Augusto Boal dentro do Teatro de Arena (TA) ou sua existência, de outra forma, nas apresentações de Teatro-Jornal realizadas pelo núcleo 2 do Arena, isto apesar dessas influências serem evidentemente mais comprováveis do que aquelas exercidas pelo Tarô num homem conhecidamente cético como A. Boal.

O intuito que está na base deste artigo é que existem sim permanências do Arena dentro do TO, que este não é uma invenção *exnihilo* feita a partir de “um encontro traumático mas iluminador” com o campesinato nordestino. Houve muitos traumas dentro do TA, assim como muitas invenções fundamentais. O que nos guia mais além de uma (re)descoberta de uma verdade desconhecida ou de um acerto de contas que finalmente dê ao TA seu justo valor é a intuição que certas apostas deste grupo, alguns de seus processos e de seus dilemas, se bem entendidos, podem nos ajudar muito a compreender as dificuldades do TO atualmente. Ou seja, a passagem entre TA e TO não seria, ou somente em parte, aquela da suspensão supracitada mas talvez mais próxima da reposição dialética aonde as mesmas contradições se encontram repostas em um patamar mais denso.

Modos de Produção

Uma das mais belas homenagens feita ao modo de produção dentro do TA é sem dúvidas aquela feita pelo Vianinha em seu famoso texto *Do Arena ao CPC*. Nele Vianinha justifica sua saída do Arena por este ser incapaz de dar conta, visto sua estrutura empresarial, das tarefas de “conscientização em massa” necessária segundo ele à conjuntura brasileira. Neste mesmo texto, no entanto, Vianinha tem o cuidado de sempre ressaltar todos os avanços realizados pelo Arena, e um destes é a desespecialização e o trabalho coletivo.

Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador etc. O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo [...], mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro; orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente; Flavio Migliaccio, que só fazia pontas e carregava material de contra-regragem, praticamente inventou um novo ator no Brasil; Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Flavio, Milton Gonçalves, Nelson Xavier escreveram peças. Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto. (Vianninha, 1983, p. 92)

O trabalho dentro do Arena não se restringia em funções específicas, cada participante podendo exercer várias funções. É conhecido assim que vários dos atores do Arena se tornaram também autores no seminário de dramaturgia onde todos podiam opinar, e várias vezes o faziam com uma criticidade próxima da violência, sobre as peças de todos.

A desespecialização levava necessariamente consigo o trabalho em grupo. Num grupo onde todos assumem todas as funções, necessariamente cada função é exercida coletivamente. O depoimento do Paulo José sobre a forma da direção exercida pelo A. Boal mostra que a transgressão aos limites tradicionalmente impostos a cada função no fazer teatral era também a práxis no modo em que se dirigia as peças.

A direção de Boal era muito pouco atuante no sentido de imposição de alguma coisa. Era uma direção interrogativa, de aberturas de possibilidades. Na verdade quem fazia o espetáculo eram os atores, o Boal fazia a crítica. Esse método interrogativo é um método interessante. No Teatro de Arena começa a aparecer uma negação da figura do *metteurencène*, do diretor como criador do espetáculo; no Teatro de Arena, o espetáculo, as pessoas é que criavam (Roux, 1991, p.192)

Esta forma de produzir em que se procurava que todos tendencialmente se ocupassem de tudo terá um desdobramento na própria cena em *Arena Conta Zumbi* onde o trabalho coletivo não era mais unicamente um modo de produção mas também recurso cênico em si numa peça que desde o título assume um ponto de vista coletivo e onde cada personagem é na verdade construído em sua totalidade ao conjugar todas as representações que dele será feita por cada um dos atores e atrizes em cena. Alias, o fato de nenhum ator exercer uma “apropriação privada” de nenhum personagem é visto no livro *Teatro do Oprimido*³ como um dos elementos necessários a transformação do teatro em arma para a libertação. O fato de uma personagem ser representada somente por um ator é analisado como um subterfúgio ideológico criado pela aristocracia para fazer passar a ideia que existem personalidades excepcionais, os protagonistas, e outros que seriam o coro, representando a massa.

Num livro posterior, *Stop, C'est magique*, a especialização é considerada como um equivalente quase idêntico a opressão. Não somente ela atrofia to-

dos a que a ela são submetidos, fazendo que só desenvolvam, e de maneira monstruosa, as habilidades necessárias a realização das tarefas relativas a suas especialidades como além disso cria monopólios nocivos aonde poucos detém o controle sobre a sociedade. Assim desespecializar-se é uma tarefa revolucionária.

Essa é uma imagem ideal da sociedade, em que todas as pessoas podem fazer tudo, até mesmo dirigir essa sociedade. *E esse ideal é perigoso!* (Boal, 1980, p.29)

Se é somente no livro Teatro do Oprimido que a desespecialização e o trabalho coletivo recebem um cunho explicitamente político, é inegável que esses temas já ressoavam no Brasil dos anos 60 e do início dos 70 com questões que estavam muito além do âmbito das técnicas teatrais. A Revolução Cubana, assim como os mitos que se criaram a seu respeito, iniciava uma nova sequência na esquerda, tanto internacionalmente como no Brasil. Não somente a fagulha da revolução parecia ter se deslocado para América Latina, como os pesados aparelhos dos partidos não se mostravam como necessários para organizar e conduzir uma insurreição vitoriosa. Pequenos grupos, sem uma hierarquia rígida ou divisão entre comando e executantes, entre trabalho intelectual e manual, podiam deflagrar revoluções. O foquismo favorecia também a ideia da não necessidade das mediações, as massas já estando prontas, e ao afirmar a preponderância de um pequeno grupo sobre o partido também “liberava” os intelectuais da necessidade de uma previa disciplina partidária. Esse ideário, depois de 1966, foi ainda reforçado pela revolução cultural chinesa.

Para além disso, a luta contra a especialização era igualmente uma luta contra a atomização e fragmentação da nossa experiência do social. Esses modos de produção coletivos se queriam uma organização pre-figurativa onde, ao dar sentido as nossas ações, se recuperava a possibilidade de criar o entendimento da totalidade e vislumbrar como combatê-la. Por mais respeitável que tenha

sido esta hipótese, por mais lindas que tenham sido as obras que ela permitiu de construir, é infelizmente impossível, hoje, acreditar nela unilateralmente. As metamorfoses das relações de trabalho dentro do capitalismo contemporâneo incorporaram por exemplo vários simulacros de participação e de trabalho coletivo, os círculos de qualidade sendo o exemplo mais conhecido. São inúmeros os casos em que os trabalhadores são solicitados não mais como mera força de trabalho dócil, mas onde todos seus recursos, inclusive aqueles pertencendo aos domínios da intimidade ou da imaginação, são postos ao serviço do rendimento da empresa.

A vontade de utilizar novos jazidos de competências em trabalhadores até ali submetidos ao trabalho parcelar ao favorecer seu engajamento conduz igualmente a elevar o nível de exploração. A exploração é de fato reforçada pela posta ao trabalho de capacidades humanas (de relação, de disponibilidade, de flexibilidade, de implicação afetiva, de engajamento, etc.) que o taylorismo, precisamente por que tratava os homens como máquinas, não procurava nem podia atingir. (Boltanski, Chiapello, 1985, p. 199)

A greve de agosto de 2013 dos professores do Estado do Rio de Janeiro tinha como um dos seus motivos lutar contra uma desespecialização forçada. Segundo essa reforma, os professores poderiam dar aula sobre qualquer disciplina independentemente de sua formação. Assim somos forçados a nos perguntar, como Debord no fim de sua vida, se não estamos vivendo no tempo da dissolução paródica do fim da divisão social do trabalho.

Relação com o Público

Esse ideário político fomentado pela Revolução Cubana e pela Revolução Cultural Chinesa certamente influenciaram as transformações que o Arena ia progressivamente realizar em relação ao seu público. Mas todas essas mudanças não foram somente decorrentes da política. O Arena, de certo modo, já nasceu com uma proposta de relação diferenciada com o público. O pequeno teatro que dispunha de tão poucos recursos não podia se valer de grandes nomes ou de cenografias vistosas para atrair seus espectadores. Se o Teatro Brasileiro de Comédia proporcionava a estes a sensação de assistirem as obras consagradas da cultura universal, o Arena juntava um público mais identificado com as propostas inovadoras feitas por uma trupe jovem dentro de um espaço cênico até então inédito.

A própria disposição do espaço levava a esta proximidade entre plateia e palco. São numerosas as anedotas onde atores do Arena tinham que, por exemplo, vendo seus isqueiros invariavelmente falharem ao tentar acender um fôgão tomar um emprestado do público, ou iniciavam conversas improvisadas com espectadores sobre a má qualidade da vitrola enquanto tentavam consertá-la para dar seguimento a peça. Mas essas “intervenções” dos espectadores parecem não terem se limitado a ajuda ocasional dos atores.

Luiz Carlos Arutim evocou para nós certas representações de *O círculo de Giz Caucásiano*, de Brecht, que deram lugar a intervenções verbais do público que chegava ao ponto de discutir com o ator-personagem e a contestar seu ponto de vista. (Roux, 1991, p.132)

O fato que o Arena tenha escolhido claramente a bandeira nacionalista ao decidir durante dois anos montar somente textos brasileiros o pôs em sintonia

com espectadores mais politizados que não se comportavam meramente como consumidores culturais indiferentes aos produtos que consomem, mas que estavam interessados nos processos de criação de uma dramaturgia nacional, vista como uma outra fração da independência a ser conquistada. Depois do golpe, o Arena se afasta ainda mais do papel de mero provedor de diversões teatrais ao assumir o papel de interventor na esquerda brasileira. Seu público se torna ainda mais estudantil e politizado, a aliança com os grêmios estudantis faz com que este se torne o público regular. O movimento estudantil, o movimento que mais lutou contra a ditadura, assiste regularmente as peças do Arena. Os debates da esquerda se encontram refletidos naquele palco.

Sem espaço ritual, mas com imaginação – e também sem grande tradição de *métier* e sem atores velhos —, o teatro estava próximo dos estudantes; não havia abismo de idade, modo de viver ou formação que os separasse. Por sua vez o movimento estudantil vivia o seu momento áureo de vanguarda política do país. Esta combinação entre a “cena rebaixada” e um público ativista deu momentos teatrais extraordinários, e repunha na ordem do dia as questões do didatismo. (Schwarz, 2008, p.96)

Em 1968, poucos meses antes do A.I. 5, A. Boal radicaliza seus procedimentos ao organizar um enfrentamento direto com a ditadura através da I Feira Paulista de Opinião. Aqui não se trata mais de comentar e intervir nos debates sobre as lutas, mas de criar um evento que seja ele mesmo diretamente parte da luta. O primeiro momento desta tática foi o de chamar um grande número de artistas de renome pedindo-lhes textos altamente críticos em relação a ditadura. O fato de se tratar de um coletivo de artistas conhecidos ia dificultar a censura ou torna-la mais escandalosa caso acontecesse. Por fim a Feira foi censurada, e com isto tomou lugar o segundo momento da tática onde a realização da Feira apesar da censura é o que estava verdadeiramente em jogo como forma de mobilização tanto da classe teatral como do público afim de criar um embate frontal com a ditadura. As pessoas envolvidas na realização

da Feira pediram assim que trechos dela fossem lidos ou atuados em outros teatros, cenas da Feira foram assim vistas em outros espetáculos. Tanto os atores e autores da Feira, como as pessoas trabalhando nos teatros que permitiam a exibição desta, assim como o público que a aplaudia, participavam de um ato de desobediência e de resistência a ditadura.

No entanto, apesar de ter criado naquela ocasião uma nova estratégia de luta em que o fazer teatral já excedia a lógica do espetáculo-produto, A. Boal publica um texto extremamente crítico no programa da Feira intitulado “Que pensa você da arte de esquerda?”. A ideia que fundamenta o texto é a de analisar todas as correntes dessa arte de esquerda, de criticar todas elas como uma etapa necessária a criação de um novo teatro capaz de ser mais crítico do que tudo que o precedeu.

O choque entre as diversas tendências não deve significar 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, 1968, p.1)

Nessa crítica bastante acerba os argumentos mais duros vão com certeza contra o Tropicalismo, cuja “ausência de lucidez” o aproxima da direita principalmente por que “seus principais teóricos e práticos não [terem sido] capazes de equacionar com a mínima precisão as metas desse modismo”. A falta de porta-vozes habilita qualquer um a dizer qualquer coisa, a indefinição defendida pelo movimento permitindo que os argumentos mais “cafajeste[s] e reacionário[s]” circulem como sendo tropicalistas. Esta incapacidade a se estruturar não seria puramente conjuntural mas provinda das próprias opções estético-políticas do Tropicalismo, crítico somente das aparências contraditórias e efêmeras da sociedade capitalista e não de sua essência. Esta superficialidade levaria o Tropicalismo a não poder senão atacar de maneira também superficial esta sociedade e “encantar a burguesia” onde pretendia desmascará-la.

Mas se as críticas mais fortes recaem sobre o Tropicalismo, estas estão longe de se restringir a eles. O teatro triunfalista do período imediatamente pós-golpe naturalmente se esgotou por não poder triunfar com artes apenas. O neo-realismo não consegue transcender o nível de consciência de seus personagens e portanto ignora “a verdadeira situação ou os meios de superá-la”. O teatro “Sempre de pé” vai sim além desse limite, analisando corretamente a situação atual através de recursos estéticos apropriados, chegando a antever os meios para a derrubada da ditadura. No entanto, sua estrutura econômica o condena a impotência. A estrutura comercial do Teatro Arena faz com que sua plateia seja majoritariamente composta dos “verdadeiros esteios da opressão”. A crítica a este público não basta, há que se procurar outro, o Povo.

Assim, o primeiro dever da esquerda é o de incluir o povo como interlocutor do dialogo central. E quando falo povo, mais uma vez falo concretamente: povo é aquela gente de pouca carne e osso que vive nos bairros e trabalha nas fabricas, são aqueles homens que lavram a terra e produzem alimentos, e são aqueles que desejam trabalhar e não encontram nenhum emprego. Nenhum destes frequenta os teatros das cinelândias e, portanto é necessário fazer com que o teatro frequente os circos, as praças públicas (Boal, 1968 p.2)

O que propõe A. Boal, poucos meses antes do AI-5, é um retorno as práticas do CPC, um abandono do profissionalismo, da perspectiva de construir espetáculos para vendê-los como mercadorias para poder propor a transformação da sociedade “a quem possa transformá-la: ao contrário será hipocrisia ou gigolagem”.

E essa proposta serviu para guiar um dos últimos experimentos de A. Boal antes da sua prisão e do seu exilio, o Teatro Jornal³. Em 1970, um grupo de jovens artistas se reúne no Areninha para tentar montar, seguindo a ideia de Augusto Boal, notícias de jornal. A empreitada tinha diversas motivações: ao

utilizar artigos previamente aceitos pela censura, o grupo podia assim contorná-la sendo seu texto já aceito “de antemão”. Também o grupo queria dar forma a uma ideia que A. Boal tinha tido antes de 1964 mas nunca realizara, o de fazer dentro do Arena uma revista semanal que retomasse de maneira crítica os acontecimentos. Esse coletivo experimental tomou para si essa tarefa e, baixo a supervisão de A. Boal, criou várias técnicas para teatralizar notícias.

No plano crítico, as técnicas procuram, de maneira geral, criar choque entre as notícias retiradas dos jornais e seu contexto global, contrapondo o noticiário à realidade mais ampla das contradições capitalistas. O grande princípio em que elas se baseiam é a descontinuidade: todos os elementos da encenação são separados em unidades autônomas e justapostos de maneira a comentarem uns aos outros. (Campos, 2014, p.101).

Para além da pesquisa formal o objetivo maior procurado através dessa experimentação era a criação de um corpo de técnicas de Agit-Prop, facilmente reproduzíveis pelo público dessas peças, público composto em larga parte por estudantes vinculados as lutas políticas. Um Curinga, e aqui encontramos um coringa muito mais próximo a função por ele exercida dentro do Teatro do Oprimido que dentro do Sistema Coringa da peça *Arena conta Tiradentes* por exemplo, está presente para funcionar com um mestre de cerimônias, indicar como funcionam as técnicas que serão utilizadas, facilitar o debate assim como propor aos espectadores que formem seus próprios grupos. Tanto os descontos oferecidos aos professores, estudantes, sindicalistas ou grupos com mais de 20 pessoas como os anúncios com textos como “Você tem algum problema? Não discuta, encene. Forme o seu grupo de Teatro Jornal. Já existem 17. Nós ajudamos.” Indicam claramente que havia uma vontade de transferência das técnicas para certos setores organizados da população. Esta vontade parece ter se realizado visto que Celso Frateschi, um dos participantes do grupo original de Teatro Jornal, afirma que nada menos que 70 grupos foram criados, isso num momento em que a repressão da ditadura atingia seu ápice.

A multiplicação de grupos pelo viés da apropriação de técnicas teatrais se tornou um dos princípios essenciais ao Teatro do Oprimido, as oficinas ou os projetos para formar multiplicadores são extremamente frequentes. No entanto o objetivo dessa multiplicação carece de clareza. Se antes ela visava ser parte de um esforço para organizar certos setores da população no combate a ditadura, hoje ela parece ser em si seu próprio fim e por isso não alvejar nenhum tipo de grupo ou individuo em particular. A finalidade de estabelecer essas técnicas facilmente reproduzíveis por não-especialistas se dava dentro de um quadro mais amplo onde a arte era vista como tendo sentido somente quando perdia sua autonomia para tornar-se parte de um processo social maior. Dentro dessa ótica a arte, “pequeno parafuso dentro da grande maquina da revolução” segundo Lenine, é a um só tempo parte de algo que a transcende, pequena e indispensável. Continuar a multiplicar hoje em dia, em tempos de refluxo das organizações de massas, sem essa perspectiva parece indicar uma confiança nos benefícios emancipadores do Teatro do Oprimido em si e por extensão nas virtudes que traria a arte enquanto esfera mais ou menos autônoma. Em tempos em que tantas ONGs promovem de maneira quase industrial a pratica artística como modo de subjetivação para ensinar tanto a disciplina e a criatividade necessárias a uma inserção dentro do mercado de trabalho, se torna difícil acreditar na emancipação proposta por esta arte desvinculada.

Materiais

Sem sombra de dúvidas, o show *Opinião* foi um dos espetáculos que mais marcou sua época logo após o golpe. Ali, espectadores de esquerda se reuniam com a sensação que a derrota tinha sido só passageira, que a luta verdadeira ainda estava para começar. Se o espetáculo dirigido por A. Boal não é do TA em si, nele existem elementos que encontraremos depois no TO.

Nesse espetáculo 3 atores-cantores (Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão) alternavam canções com estórias de suas vidas, lembranças. Essa fala sobre si conduz a narrativa. Claro que elementos sociais aparecem através dessas falas, elas expõem a miséria nordestina que obriga a emigração, a rotina da exploração no sudeste ou o constrangimento exercido pela indústria cultural sobre o artista mas todos esses relatos são feitos desde a perspectiva do testemunho. A condição para uma estória poder ser contada no palco é que ela seja uma estória vivida. Assim Augusto Boal declara na ocasião da estreia de *Opinião* em São Paulo:

O fato real está invadindo o teatro e empurrando a ficção. A plateia reclama o concreto, o particular, e quer, ela própria, proceder a abstração, à universalização. (Khuner, Rocha, 2001, p.104)

A experiência subjetiva se torna um elemento fundamental para a construção de espetáculo que não se interessa mais em que exista uma separação entre o ator e o que ele representa mas onde quem enuncia em cena tem que ter uma relação direta com o enunciado, tem que de certa forma encenar seu próprio *eu*. Para as pesquisadoras Maria Helena Khuner e Helena Rocha, este seria a chave do sucesso de *Opinião*. Essa forma por ela ser fragmentada e não assumir nenhuma posição de superioridade frente ao desamparo de seu pú-

blico teria sido adequada a aquele “tempo de indefinição”, o relato subjetivo evitando tanto enunciar um discurso a partir do ponto de vista de organizações populares então ausentes como permitindo exprimir, nem que seja do ponto de vista individual, a recusa a se submeter a nova ordem vigente. Mas o elogio a essa forma, nas linhas das pesquisadoras, vai além da sua adequação a uma conjuntura política.

Os movimentos sociais da década de 60 (de mulheres, de negros, de *gays*) começaram todos perguntando-se *quem sou eu?*, buscando *re-conhecer* a própria identidade. Personalizando, em vez de abstrair e generalizar, sabendo ou intuindo, que o que digo quando falo *eu*, minha história própria e particular, é minha forma de chegar ao geral, que só *eu diz*, e o *diá-logo* já será a fala *outra*, em que se descobre o outro como *socius*, isto é aliado e diferente. (Khuner, Rocha, 2001, p.105)

Certamente foi da maior importância para os movimentos ditos minoritários a revalorização da experiência subjetiva e há muito dessa revalorização dentro do Teatro do Oprimido, ao ponto que nele não há propriamente representação visto que os atores são supostos unicamente contar as histórias que vivenciaram. Não negaremos aqui o quão pode e é até hoje, na política ou no teatro, a evocação de histórias pessoais mas não podemos também deixar de perceber nela certos limites. O primeiro dele já foi de certo modo adiantado pelo próprio A. Boal em seu texto *O que pensa você da arte de esquerda?* Se neste o teatro neo-realista é criticado, como vimos acima, por colar na experiência tal como vivida por seus agentes e impossibilitar ir além do nível de consciência desses, o que garante que os participantes do Teatro do Oprimido tenham plena consciência das estruturas sociais que determinam suas experiências assim como dos meios para transformá-las? Não seria isso eliminar todas e qualquer mediação entre a experiência vivida e o saber?

Quando a experiência é tomada como a origem do saber, a visão do sujeito

individual (a pessoa que teve a experiência ou o historiador que se baseia nela) se torna a fundação da prova sobre a qual a explicação se constrói. Perguntas sobre a natureza construída da experiência, sobre como os sujeitos são constituídos como diferentes em primeiro lugar, sobre como a visão de um indivíduo é estruturada – sobre língua (ou discurso) e história- são postas de lado. A prova da experiência se torna então prova do fato que há diferença, invés de se tornar um meio de explorar como a diferença é estabelecida, como opera, como e de que maneira ela constrói sujeitos que veem e agem no mundo. (Scott, 1992, p.25)

Mas, na dramaturgia de A. Boal, se a experiência individual se torna a matéria para outras peças (como *Torquemada* ou *Murro em Ponta de Faca*), haverá também espaços para outros assuntos. A tentativa de dar conta da vida de “heróis” por exemplo será o tema de 3 peças: *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes* e *Arena Conta Bolívar*. Desse conjunto, uma peça se destaca, não tanto pelo seu sucesso de público mas pela intensa polemica que ela despertou. *Arena Conta Tiradentes* foi o foco de uma intensa polemica possivelmente também pela peça se apresentar como uma alternativa tanto econômica como política e artística para os impasses do teatro brasileiro naquele momento. Impulsionado pelo sucesso de *Arena Conta Zumbi*, A. Boal produziu um sistema que visava entre outras coisas a síntese entre Stanislavski e Brecht, assim como entre o particular e o universal. O ponto que produziu a polemica mais fecunda foi a tentativa de revalorização da figura do herói feita por A. Boal. Esta se justificaria para dar um exemplo positivo de identificação ao público e, para além deste, as massas de um mito revolucionário (“Porém a mistificação do homem não tem que necessariamente que ser mistificadora”) capaz de dar animo na luta contra a ditadura. Revertendo a frase de Brecht, A. Boal afirma que, precisamente pelo Brasil não ter um povo feliz é que “precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes”.

É precisamente essa exemplaridade mostrada em cena, esta linha correta a qual bastaria se conformar para se tornar um revolucionário efetivo que causara algumas das críticas a peça por ela, num só tempo, dar um papel preponderante a vanguarda que se tem que tomar por modelo e desvalorizar os grupos sociais que necessitam de tal exemplo.

Ao povo falta cabeça, ou seja consciência capaz de dar direção a luta. Cabe, portanto, a “alguém” que, pelo visto não faz parte do povo, organizar a resistência armada e, mais do que isso, desencadear a luta. Esse povo, com armas e sem consciência, vai junto. A conversa entre o garimpeiro e o Coringa desenvolve concepção no mínimo paternalista das relações entre vanguarda e a massa a qual, no entanto, é o pretense sujeito da transformação política e social. (Campos, 1988 p.115)

Seria injusto dizer que tal concepção estava presente somente no Arena, na verdade ela irrigava quase a totalidade das organizações de guerrilha no Brasil. A frase atribuída a Marighella “Quem dá o primeiro tiro arrasta o resto” resume bem o espírito de uma esquerda que achava que o tempo das estéreis discussões ideológicas havia passado para dar lugar a ação de pequenos grupos que através de suas praticas voluntaristas e violentas aglutinariam as massas em torno delas. Essa concepção decorria de uma compreensão que a revolução brasileira só tinha fracassado por não ter tido lideranças suficientemente corajosas e esclarecidas, o momento agora era de formar novas vanguardas que, de armas na mão, seriam capazes de tornar efetivas as mudanças radicais numa sociedade cujas condições objetivas estariam objetivamente maduras faltando apenas as subjetivas.

Esta crença em uma separação radical entre condições objetivas já prontas e uma subjetividade a ser, facilmente, conquistada na ponta do fuzil suspendia o momento específico dos anos 70 num tempo a-historico que dispensava o trabalho de análise concreta da conjuntura. Este tempo fora da historia, como nos

explica Rosenfeld, é justamente um dos pré-requisitos da ideologia heroica.

O mito é a-histórico, visa ao sempre igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares. (Rosenfeld, 2012, p.26)

É interessante notar neste sentido, onde o tempo histórico é visto como essencialmente idêntico a si, como pano de fundo para as ações livres de um subjetividade autônoma, duas referências feitas em momentos diferentes ao personagem de Dr. Stockman, protagonista da peça o *Inimigo do povo* de Ibsen.

A primeira menção se faz no texto sobre o sistema Coringa onde precisamente se discute a questão do herói. Há vários tipos de heróis, nos explica A. Boal, e Stockman representa o herói burguês. Este, na contradição que se encontra entre o desenvolvimento econômico de sua cidade e os valores que ele e os habitantes dizem compartilhar, escolhe um lado, o dos valores e se isola precisamente por isso. Seu heroísmo comete o “erro da pureza”:

Podemos condená-lo por sabermos que a solução verdadeira (desde que se considere a verdade de outra classe que não a burguesa) não é a que Stockman propõe, e nem sequer esta contida nos termos do problema que a peça expõe. Porém, se o condenamos, não condenaremos o seu heroísmo, apenas, e sim a burguesia e todas as suas estruturas, inclusive morais (Boal, 2013, p.203)

Assim o heroísmo de Stockman é condenado por na verdade não conseguir se extrair da sociedade burguesa, por só ser uma condenação vã e isolada das contradições entre sua moral e sua prática, condenação que não vai além dessa

mesma moral. A plena compreensão do heroísmo de Stockman só é possível, parece indicar A. Boal, se tomarmos em conta como ela é de fato produzida pelo seu entorno e, somente quando todas as coordenadas destes forem explicitadas, é que podemos entender o quanto na verdade seus atos não somente não o confrontam mas só o reproduzem em outra chave.

Num texto posterior, publicado em *Jogos para Atores e não-atores*, a análise do *Inimigo do povo* é radicalmente diferente. Stockman continua sendo um herói solitário mas o que condenado aqui não é seu moralismo burguês. Não ceder em nada em relação a seus princípios pode ser até exemplar. Mas é um exemplo catártico, a exposição da vontade inquebrantável de Stockman frente a toda uma cidade pode justamente “purgar” a plateia da sua vontade de se tornar herói.

No Teatro-Fórum, o mecanismo funciona ao contrário. O personagem cede, e eu, espectador, sou chamado a corrigi-lo, mostrando à plateia a melhor maneira de agir. Retifico a sua ação. (A. Boal, 1998, p.42)

As ações de Stockman não são problemáticas por ainda pertencerem ao mundo burguês, elas são problemáticas por que, ao serem vistas, em cena produzem uma catarse no público de sua vontade de mudar o mundo, reconduzindo este a sua passividade. A análise da sociedade onde se dá a ação desaparece sob o imperativo de agir em qualquer caso e a qualquer custo. Assim o heroísmo pregado por A. Boal se encontra na perigosa vizinhança do culto a individualidade livre e autônoma, fundação da subjetividade burguesa.

Conclusão

A primeira linha da introdução de A. Jackson, tradutor para o inglês de A. Boal e praticante de Teatro do Oprimido reconhecido internacionalmente, para a edição inglesa de *O Arco-íris do Desejo* descreve a trajetória de A. Boal como “uma serie de epifanias”. O termo religioso marca bem a ideia de eventos singulares marcadores de rupturas profundas, de totais reconversões que cindiriam em dois a vida daqueles que as vivenciam. Ao fim dessa pesquisa o termo não parece ser tão adequado.

Não se trata aqui de desvendar verdades deliberadamente escondidas por A. Boal. A razão dele contar o nascimento do Teatro do Oprimido se utilizando de diversas parábolas pode se explicar de diferentes maneiras, que vão desde a necessidade de um certo didatismo simplificador para públicos estrangeiros que pouco conheciam a historia brasileira até a tentativa, depois do golpe que mostrou na pratica as ilusões da esquerda e sua relativa ineficácia no combate a ditadura, de continuar a luta tentando dar um novo chão a hipóteses emancipadoras, negando de maneira um tanto precipitada tudo o que tinha sido elaborado antes.

O nosso incomodo provêm que na pratica de tantas pessoas que hoje fazem Teatro do Oprimido essas parábolas ganharam valor de dogma. O Teatro do Oprimido passando a ser o ponto de chegada e de superação de todo o teatro nenhum de seus pressupostos precisam ser reavaliados a luz do nosso presente. Tentar reintroduzir a gênese do Teatro do Oprimido em relação a historia mais geral de como o teatro político brasileiro tentou reagir a sua conjuntura é

um passo na tentativa de liberá-lo de toda uma mitologia que cerca seu nascimento para poder, enfim, tentar estabelecer com mais clareza se ele continua sendo ou não uma ferramenta preciosa contra o nosso tão desastroso presente.

Bibliografia

- ANDERSON, Perry. *A Crise do Marxismo*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.
- BOAL, Augusto. *Arco Iris do Desejo*, Editora Record, Rio de Janeiro, 1995.
- . *Jogos para Atores e Não-Atores*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2009.
- . *Teatro do Oprimido*, Cosac Naify, 2013.
- . *O que pensa você da arte de esquerda*, texto encontrado no endereço <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/que-pensa-voc3aa-da-arte-de-esquerda-programa-da-feira.pdf> no dia 13/03/2015.
- BOLTANSKI, L; CHIAPELLO, E. *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- CAMPOS, Cláudia Arruda, *Zumbi, Tiradentes*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1988.
- CAMPOS LIMA, Eduardo. *Coisas de Jornal no Teatro*, Outras Expressões, São Paulo, 2014.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*, Editora Ática, São Paulo, 1987.
- KHUNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião*, RelumeDumará, Rio de Janeiro, 2001.
- PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha*, Teatro –Televisão – Política [seleção, organização e notas], Editora Brasiliense, 1983.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*, Editora Unesp, São Paulo, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o Herói no moderno teatro brasileiro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2012.
- ROUX, Richard. *Le Théâtre Arena*, Université de Provence, 1991.
- SCHWARZ, Roberto, *O pai de família*, Companhia das letras, São Paulo, 2008.
- SCOTT, Joan e BUTLER, Judith, *Feministstheorizethepolitical*, New York, Routledge, 1992.

Notas

1 Esta intervenção foi realizada no quadro das II Jornadas de Teatro do Oprimido e Universidade, no dia 16 de outubro de 2014.

2 O livro *Teatro de Oprimido* é por si uma prova que não há corte radicais entre TO e TA visto que ele é composto por vários ensaios escritos nos tempos do Arena. Só um deles é a *stricto sensu* sobre praticas teatrais que hoje chamaríamos de TO.

3 Toda esta seção sobre o Teatro Jornal deve muito a leitura do livro de Eduardo Campos Lima, *Coisasde Jornal no Teatro*, Expressão Popular, São Paulo, 2014.