UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PAULA CHAGAS AUTRAN RIBEIRO

O Pensamento Dramatúrgico de Augusto Boal.

As Lições de Dramaturgia da Escola de Arte Dramática (EAD).

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PAULA CHAGAS AUTRAN RIBEIRO

O Pensamento Dramatúrgico de Augusto Boal.

As Lições de Dramaturgia da Escola de Arte Dramática (EAD).

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Ribeiro, Paula Chagas Autran

O Pensamento Dramatúrgico de Augusto Boal: As lições da
Escola de Arte dramática (EAD) / Paula Chagas Autran
Ribeiro. -- São Paulo: P. C. A. Ribeiro, 2018.
142 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Sérgio Ricardo de Carvalho Santos
Bibliografia

1. dramaturgia 2. Augusto Boal 3. EAD 4. Teatro do
Oprimido I. Santos, Sérgio Ricardo de Carvalho II. Título.

CDD 21.ed. - 792

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **O Pensamento dramático de Augusto Boal**: as lições da Escola de Arte Dramática (EAD) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.
Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.
Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.
Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.
Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.
Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Para Arthur, meu filho, por todos os momentos em que não estive.

Para minha avó Lourdes que tentou ficar por aqui mais tempo para ver a neta tornar-se “doutora”. Não conseguiu, mas está em cada uma dessas páginas. E em todas as que eu venha a escrever. Para sempre.

E para Carlinhos.

Agradecimentos:

Sérgio, meu orientador. Pelos dez anos de caminhada acadêmica. Serei eternamente grata por ter recebido com tanto carinho meu lado mãe, que transformou uma orientanda disciplinada e focada em um caos ambulante. Ver seu caminhar nessa década, sua disciplina e o rigor com que trata as ideias, será uma inspiração para sempre no meu caminho.

Carlinhos. Um dia hei de achar palavras que consigam expressar a gratidão por ser mais do que um pai para mim e um avô para o Arthur. Por enquanto, só conheço essa: obrigada!

Mamãe, pela ajuda na reta final. Vicente, o mago dos computadores, que insistem em falhar quando eu mais preciso deles. Que bom saber que vocês dois estão aí.

Meu pai, por me ter feito crescer entre prateleiras de livros e laudas de jornal.

Minha irmã Gabriela, por me proporcionar durante esses anos, um teto todo meu.

Patricia, Vitor, Junior e Vinicius, por terem sido uma segunda família para o Arthur e por toda a força durante esses anos de furacão.

Cecília, por ter me feito ver que o amor é verbo. E por ter mostrado a mim o quanto de força eu tenho. Mesmo distantes, caminhamos juntas por entre essas páginas, e esses anos tão doídos, minha sobrinha amada.

Bebê, obrigada pela ajuda com o inglês sempre e pelo afeto.

Carolina Fujihira. Sem seu profissionalismo e generosidade, esse trabalho não existiria. Obrigada por me ajudar a enxergar tudo o que eu posso ser.

Pedro Sang. Por me mostrar que às vezes uma brincadeira de criança é só uma brincadeira de criança. E que Arthur cresceu forte nesses anos que estive imersa em letras e caos. Que sigamos juntos jogando o jogo da vida.

Aos professores Mario Bolognesi e Silvia Fernandes, pela participação na banca de qualificação, e pela leitura atenta e generosa, que me apontou caminhos e sugeriu saídas que eu não havia visto até então.

Companheiros de caminhadas e pesquisa do LITS- Érika Rocha pela ajuda na tensa reta final, Patricia Freitas, pelas risadas, conversas e planos sem fim, Olga Fernandes, pela delicadeza e solidariedade constantes, que só uma mãe pesquisadora sabe o quanto são importantes, Maria Lívia Góes pela valiosa dica da tradução da Poética, Nina, pela generosa oferta de ajuda. Sara, Paulo, Paulinhos (os dois) e Mariana, pela companhia nos primeiros momentos.

Frederico Barbosa. Professor que me fez de aluna professora. Ensinar me levou a querer voltar a aprender. Em meio a esse processo dialético infinito, caminho para tornar-me doutora, enquanto planejo o próximo passo no qual voltarei a ser aluna.

Juliana Amato. Pela parceria na revisão, pela dedicação e paciência.

Drika Nery e Marília Adamy, amigas queridas que pouco vi nesses anos, mas que seguem sempre comigo.

Marcos Gomes, que esteve no começo disso tudo e faz parte da minha história com o teatro. Para sempre.

Tia Claudia, Tio Paulo, Tia Vera, Tia Ana, Tia Nem, Tio Rafael, Tio Marcos. Pelas portas abertas e carinho disponíveis para mim e para Arthur. Respiro na caminhada.

Vovó Lourdes, Vovô Pedro, Deda, Vovô Tô e Vovó Eny. Aos que se foram e à que existe. Pedacos de amor colados em mim. Artistas do teatro e do circo. Inspiração para a vida toda. Minha gratidão e eterna saudade.

Lauro César Muniz, que me deu um dos grandes presentes da vida e ressignificou toda a minha pesquisa. Obrigada pelas conversas francas e divertidas e pela incrível capacidade de seguir aprendendo e vibrando.

Maria Teresa Vargas, Maria Silvia Betti, Flavio Migliaccio, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Juca de Oliveira, Beatriz Segall, com os quais conversei e com quem tanto aprendi.

Aos integrantes do Teatro de Arena, especialmente Augusto Boal. Cuja frase lapidar para mim é: “Antes de falar eu só queria dizer uma coisa”. As palavras, os atos, a loucura e principalmente a alegria ao olhar para o mundo como um lugar onde há tanto a ser realizado, já fazem parte de mim. Obrigada.

E de novo, (e sempre), agradeço a você, meu filho, que nesses anos (e principalmente nesses últimos tempos), se esforçou para entender o que é esse doutorado. Se afligiu perguntado: e se o Sérgio não gostar?, E se você não virar doutora? Você gosta mais de mim ou do seu doutorado? Espero ter te feito entender um pouco o quanto algo tão impalpável pode ser valioso. Como impalpável é tudo o que de fato importa nessa vida, filho, como ela mesma, e o amor que sinto por você, que de tão grande me fez enfrentar até mesmo a fúria de todas essas páginas em branco.

Resumo: RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **O Pensamento dramático de Augusto Boal**. As lições de dramaturgia da Escola de Arte Dramática (EAD). 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018

Augusto Boal teve um importante papel como professor de dramaturgia, nas décadas de 50 e 60 tanto no Teatro de Arena, no qual fundou o Seminário de Dramaturgia e o Laboratório de Atuação, como na Escola de Arte Dramática (EAD). Ele integra o quadro de professores da escola a partir de 1960, ano em que Alfredo Mesquita, fundador e diretor da escola, abre o curso de Dramaturgia e Crítica, até a incorporação da escola pela USP, em 1968. Na EAD, Boal estabelece uma didática inovadora – como já havia ocorrido no Arena, com o ineditismo da pesquisa laboratorial que instituiu por lá após retornar dos Estados Unidos, onde estudou em Columbia – que consistia em ministrar aulas práticas e teóricas e incluir a vida cultural da cidade na sala de aula. O presente trabalho se baseia em anotações das aulas de Boal, material inédito que nos foi cedido pelo dramaturgo Lauro César Muniz. Analisa e reflete sua prática didática em contraste com demais escritos de Boal, principalmente o livro *Teatro do Oprimido*, no qual ele faz uma espécie de síntese das aulas ministradas na EAD. Utilizamos também, aulas da década de 60, contidas no Arquivo Augusto Boal. Do entrecruzamento e análise desse material surge o retrato de um artista ligado a seu tempo, trabalhando no trânsito entre prática política, didática e artística, tendo sempre a dramaturgia como mediadora.

Palavras-chave: Augusto Boal, Dramaturgia, Escola de Arte Dramática (EAD), Teatro de Arena, Teatro do Oprimido.

Abstract: Ribeiro, Paula Chagas Autran. **Augusto Boal's Dramaturgical Thinking**. The Lessons in dramaturgy from the EAD School of Drama Art. 2018. Thesis (Doctorate in Practice and theory of the theatre)- School of Arts and Communication, University of São Paulo, 2018.

Augusto Boal played an important role as a drama teacher in the Fifties and Sixties decades in Arena Theater in which he founded the Dramaturgy Seminary and the Acting Laboratory as in the School of Dramatic Art. He integrated the School Teacher's board from 1960 the year in which Alfredo Mesquita, founder and director of the school, opened the course of Dramaturgy and Critique, until the incorporation of the school by University of São Paulo in 1968. In EAD, Boal established an innovative didactic - as had already occurred in the Arena with the institution of the laboratory research that he had instituted there after returning from the US where he attended Columbia University. The didactic consisted in teaching practical and theoretical lessons and including the cultural life of the city in the classroom. The present paper is based on Boal's classes notes, which are an unprecedented material that was given us by playwright Lauro Cesar Muniz. These notes analysed and reflected Boal's didactic practice in contrast with other Boal's writings, mainly the book Theater of the Oppressed, in which he did a sort of synthesis of the classes he taught at EAD. We also used classes for the Sixties decade from Augusto Boal's archives. From the intercrossing and analyses of this material arose the portrait of an artist connected to his time, a transient between political, didactic and artistic practices always having the playwright as a mediator.

Keywords: Augusto Boal; Dramaturgy, School of Drama Art (EAD), Teatro de Arena; Theater of the Oppressed.

Índice:

Apresentação

Capítulo 1: Uma Visão Dramatúrgica em Movimento----- p. 16

Capítulo 2: O trabalho de Boal na EAD-----p.38

Capítulo 3: Diálogo com a Poética de Aristóteles.----- p.64

Capítulo 4: Diálogo com a dialética de Hegel.----- p.92

Capítulo 5: Diálogo com o teatro épico de Brecht----- p.117

Referências Bibliográficas-----p.137

Apresentação

Esse trabalho nasce, em certa medida, da nossa pesquisa de mestrado, sobre o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena (AUTRAN, 2012), no qual tornou-se clara a importância que o trabalho didático de Augusto Boal adquiriu, não apenas no do Teatro de Arena, mas para toda uma geração. Isso se deu, porque foi capaz de instaurar ali, naquele final dos anos 50, uma inédita prática laboratorial, por meio da qual todos os integrantes do grupo escreveram, atuaram, dirigiram e passaram a vivenciar a totalidade da prática teatral, em um trabalho coletivizado.

Por conta da reverberação do Seminário de Dramaturgia¹, Boal foi convidado por Alfredo Mesquita, fundador e diretor da Escola de Arte Dramática (EAD) a ser o primeiro professor de dramaturgia do Curso de Dramaturgia e Crítica que ele inauguraria, em 1960. Boal aceita e segue trabalhando no curso até a passagem da EAD para a USP, quando houve a incorporação do curso de Dramaturgia e Crítica pela Escola de Comunicações e Artes (ECA), da mesma universidade, em 1968.

Durante os esforços para a presente pesquisa, o dramaturgo e ex-aluno da EAD, Lauro César Muniz, nos cedeu as suas anotações de aulas do curso inicial de Boal. Cinco cadernos minuciosamente anotados que trouxeram novo fôlego e nova diretriz para o trabalho. Esse valioso e inédito material nos permitiu ver de perto a forma de Boal pensar e praticar a sua didática sobre dramaturgia. Por meio de exercícios práticos, debates teóricos, e análises de peças, Boal buscava ativar nos alunos a capacidade crítica e suas potencialidades como autores teatrais.

¹ Essa é uma possibilidade aventada por Nanci Fernandes: “Tendo em vista o sucesso do Seminário de Dramaturgia do Arena e, provavelmente, chegada a hora e a oportunidade da criação de mais um dos módulos da Escola que idealizara, Alfredo Mesquita [...] decide ampliar a EAD”. (1989, p. 103).

É o próprio Boal quem avalia a importância que a EAD teve em seu caminho como autor teatral e pesquisador:

“[...] Acho que, se eu não tivesse ido para a EAD, eu não sei se teria escrito os livros como escrevi. Eu não sei se eles são bons ou maus, mas eu sei que eles seriam menos bons (se são bons) e piores (se se maus) se não houvesse a EAD”. (BOAL (1989, apud Britto, 2015, p. 174).

Boal reverberava ali a experiência que teve como aluno na Universidade de Columbia, nos EUA, onde permaneceu entre os anos de 1953 e 1955. No período norte-americano, teve aulas com John Gassner, Milton Smith, Norris Houghton, entre outros expoentes de uma geração de pensadores, em relação direta com o melhor teatro experimental crítico do país. Foi Gassner quem introduziu Boal no *Actor's Studio* – principal escola de formação de atores para o teatro e o cinema na época – onde ele assistiu a aulas e iniciou seu intenso contato com a teoria de Constantin Stanislavski. O papel de Boal na EAD repercute não apenas o aprendizado em Columbia, mas também a experiência com grupos extra-acadêmicos, como o *Writers' Group*, coletivo de dramaturgos do bairro do Brooklyn, em Nova Iorque, com o qual Boal iniciou sua carreira de diretor e autor teatral.

Algo dessa ideia de que a dramaturgia só surge de práticas experimentais realizadas por grupos seguirá em seu trabalho futuro. Foi assim que organizou os laboratórios e o Seminário de Dramaturgia do Arena e que compreendeu seu ofício de professor na EAD. Segundo Lauro César Muniz: “Ele queria mais suscitar a nossa curiosidade e criatividade do que nos obrigar a ler as teorias e peças canônicas”. (apud AUTRAN, 2016).

Esta pesquisa procura transmitir uma imagem desse método de ensino e estudo de dramaturgia. Procura entender de que modo Boal incorporava a vida cultural da cidade em suas aulas, levando os alunos para verem filmes, exposições e peças de teatro, discutindo com eles as teorias dramáticas a partir dessa prática vivencial. O programa do curso de Boal na EAD espelhava

sua estada nos EUA ao incorporar autores como Bertolt Brecht, Brunetière e Aristóteles, tendo sempre como influência maior a dialética hegeliana. Mas foi muito além disso ao dialogar com a prática recente da dramaturgia crítica nacional-popular do Teatro de Arena.

A pesquisa procura ainda discutir a permanência ao longo dos anos de um certo esquema didático subjacente ao percurso didático de Boal, algo que ele denominava como *Leis da Dialética Aplicadas à Dramaturgia*, visão que marcou toda uma geração de alunos. Alguns que se tornaram professores também, como Renata Pallottitni e Lauro César Muniz, fizeram uso do mesmo procedimento.

Foi Renata Pallottini em seu livro *O que é dramaturgia*, (um dos mais importantes manuais de teoria dramática lançado no país) quem de certa forma resumiu esse esquema interno das lições de Boal, seguindo passo a passo as aulas dele e utilizando-se de bibliografia semelhante¹.

Mesmo tendo escrito mais de vinte livros, Boal não deixou uma sistematização de seu trabalho dramático ou didático. No entanto, muito das anotações sobre esse período estão dispersas por livros como *O Teatro do Oprimido* e *200 Exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*². No entanto, os livros foram escritos com uma distância de cerca de dez anos desse período. É da experiência do exílio que Boal reflete sobre sua prática anterior.

Nesse sentido, não é possível avaliar com exatidão o que foi pensado nos anos de trabalho na EAD e que seria modificado pela vivência posterior, após Boal ter sido torturado pelo exército brasileiro e exilado do país. De qualquer

¹ Nanci Fernandes comenta: "Para uma verificação do que foi a essência teórica da matéria dramaturgia na EAD remetemos a Pallottini, Renata, *Introdução à Dramaturgia*... obra em que ela retoma e amplia conceitos formulados por Boal em seu curso". (1989, p.116). Lauro César Muniz também comenta: "*O livro da Renata também se apoia naquilo que assimilamos de Boal*". (apud FERNANDES, 1989, p. 125).

² Os dois livros, junto com *Técnicas de Teatro Latino Americanas* foram denominados pelo pesquisador Fernando Peixoto como trilogia orgânica. (apud BOAL, 1979, p. 10). Boal também comenta o assunto: "Este livro é o terceiro de uma série que começa com o *Teatro do Oprimido*... Segue-se *Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular*... Finalmente *200 Exercícios e Jogos Para o Ator e o não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro* completa o ciclo". (1982, p. 9).

modo, é interessante notar como as aulas de Boal reverberam, muitas vezes integralmente, em seus escritos da década de 70.

A principal conjunção entre as duas experiências está contida nos ensaios sobre as teorias de Aristóteles, Hegel e Brecht, centrais no livro *Teatro do Oprimido*, e que eram assuntos recorrentes em suas aulas. O paralelo entre o livro e as anotações constitui, assim, um caminho inevitável para o qual a pesquisa nos levou³. Menos do que a comparação sistemática, nos deixamos guiar pelos grandes temas tratados por Boal nos momentos distintos. E é a partir dessa perspectiva que a pesquisa foi estruturada, com os capítulos sendo organizados a partir dessa comparação.

Além desse material, há também três aulas de Boal da década de 60 nos arquivos do Instituto Augusto Boal, mantido pela esposa do dramaturgo, Cecília Boal. Ali há a indicação de que as aulas pertenceriam aos debates do Seminário de Dramaturgia. Entretanto, pela similaridade de assuntos e estilo acreditamos que são aulas transcritas de alunos de Boal da EAD. Foram utilizadas como material auxiliar para analisarmos as aulas do curso final de Dramaturgia e Crítica da EAD, nos anos de 1965 e 1966.

Esses anos finais foram conturbados na escola. A partir de 1965 a prática teatral intensa de Boal o impediu de continuar indo com frequência à EAD e Lauro César Muniz é chamado para substituí-lo. No entanto, Boal não se afasta totalmente da escola e continua a frequentá-la esporadicamente. O curso de Boal tem assim uma extensão em 1967, “nos moldes de um curso livre” (FERNANDES, 1989, pg. 110). É o ano em que também organiza a teoria de seu Sistema Coringa, em meio às aulas de Lauro César e Anatol Rosenfeld. A convivência com grandes intelectuais, professores da escola, sobretudo

³ Nanci Fernandes comenta o paralelo: “Para uma verificação do que foi a essência teórica da matéria dramaturgia na EAD remetemos a Boal, Augusto, Teatro do oprimido e Outras poéticas políticas. Cap. 1,2 e 3 que constituem o roteiro do seu curso”. (1989, pp. 116, 125). Renata Pallottini corrobora a informação: “O livro [...] era, em grande parte, correspondente às lições que nos tinha dado. Escusa dizer que meu exemplar de Teatro do oprimido e outras poéticas políticas, edição da Civilização Brasileira, está todo anotado, riscado e rabiscado; ali eu encontrava de novo o meu mestre e as aulas, as quais tinha tido a sorte de assistir”. (2010, p. 44).

Rosenfeld, mas também Jacó Guinsburg e outros, teve importância indiscutível em sua trajetória.

Boal foi um pesquisador ligado a seu tempo, aliando a teoria à uma prática política intensa. Nessa relação, a dramaturgia se tornou uma medidora fundamental de seu trabalho teatral. Seu papel como professor ampliou o espectro de sua atuação e possibilitou que continuasse a exercer sua vivência dialética. Como ele mesmo afirmou: “Só é possível ensinar alguma coisa a alguém que a nós alguma coisa ensina. O ensino é um processo transitivo...um diálogo, como deviam ser diálogos todas as relações humanas”. (1996, pg. 103).

Capítulo 1

Uma visão dramatúrgica em movimento

Em novembro de 1954 no *Malin Studio*⁴, em Nova York, estreava a peça *The Horse and the Saint*⁵, produzida coletivamente pelo grupo extra-acadêmico de autores teatrais *Writers' Group*. Iniciava-se ali a carreira de Augusto Boal como autor e diretor teatral. A montagem era decorrente de um prêmio conquistado em um concurso informal de peças teatrais em um ato, promovido pela Universidade de Columbia, da qual Boal era aluno. Apesar de a estreia ser com essa peça, ele ganhara o concurso com outro texto: *Martim Pescador*, cuja encenação foi vetada pela direção da escola. Segundo Boal eles consideravam “que o texto, apesar de bem escrito e teatral, não era adequado, nem pelo tema — pescadores brasileiros, nem pela forma — cru naturalismo”. (2000, p. 131).

Considerando o fato uma injustiça, os integrantes do *Writers' Group*⁶ decidem levar a montagem adiante. A carreira de Boal como diretor e autor já começa assim, por meio de um esforço coletivo, no qual os autores fazem as vezes de atores, produtores, técnicos e diretores. Essa foi a última experiência de Boal nos EUA, pois na semana seguinte deixaria o país onde vivera por dois anos.

A ideia de estudar *playwriting* em solo norte-americano nascera alguns anos antes, em 1952, quando Boal encontrou, na livraria Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro, a antologia *European Theories of The Drama*, organizada por Barret Clark. Foi o interesse pelo texto *Catharsis and Modern Theatre*, de John Gassner, que o levou a procurar seu autor, pesquisador e crítico teatral norteamericano, dos mais influentes da cena teatral daquele período, professor de autores como Arthur Miller e Tennessee Williams.

Boal escreve uma carta a Gassner dizendo que queria estudar dramaturgia com ele. O professor, para espanto de Boal, responde e dá sinal

⁴ Boal comenta sobre o local: “Com os cem dólares... fizemos cenário, alugamos o Malin Studio — o mesmo onde se reunia temporariamente o *Actor's Studio*”. (2000, p. 132).

⁵ O pesquisador Geraldo Brito em sua dissertação de mestrado afirma: “[...] essa peça *O Santo e o Cavalo*, a mesma que ele fez para o TEN (Teatro Experimental do Negro) antes de ir para os Estados Unidos”. (2015, p. 109).

⁶ Grupo de dramaturgia experimental do bairro do Brooklin, em Nova Iorque, do qual Boal fazia parte, e com o qual entrou em contato por meio do dramaturgo Sidney Howard. (BOAL, 2000, p.127).

verde para sua ida. Boal chega nos EUA em 1953 e fica por lá até 1955. Quem possibilitou sua ida foi o pai, que lhe pagou um ano de estudo para que se especializasse em plásticos e petróleo na Universidade de Columbia, curso que Boal — que à essa altura acabara de se formar em química na Universidade do Brasil (atual UFRJ) — frequentou paralelamente aos estudos de teatro na mesma universidade. (2000, p.117)

O paralelo peculiar entre estudos de química e teatro não era novidade. Iniciou-se a partir de 1949, quando Boal entrou na universidade ao mesmo tempo em que travava contato com o universo teatral por meio do grêmio estudantil, onde foi diretor e promovia eventos culturais. Em uma dessas iniciativas, convidou o dramaturgo Nelson Rodrigues para uma conferência.⁷ Os dois tornaram-se próximos e Boal passou a mostrar seus textos dramatúrgicos para ele, de quem recebia conselhos e dicas. Foi Nelson Rodrigues que lhe apresentou ao crítico e pesquisador Sábato Magaldi, que mais tarde teria papel decisivo em sua vida ao indicá-lo como diretor a José Renato, fundador do Teatro de Arena.

Além de Nelson Rodrigues, outro interlocutor constante de Boal nessa época foi Abdias do Nascimento, diretor e autor teatral, ativista político, e criador do Teatro Experimental do Negro. Os dois se conheceram no bar Vermelhinho, local de encontro de diversos intelectuais da época, como o escritor Manuel Bandeira, os artistas plásticos Di Cavalcanti e Djanira, entre outros. Nesse período, Boal passou a frequentar o bar que ficava em frente à Associação Brasileira de Imprensa (ABI), onde eram ministradas as aulas do Sistema Nacional de Teatro, curso que frequentou como ouvinte, e no qual, por intermédio dos professores Luiza Barreto Leite e Sadi Cabral, entrou em contato com a teoria do russo Constantin Stanislavski pela primeira vez.

⁷ Boal comenta sobre o período: “Diretor cultural tinha a responsabilidade de organizar conferências, exposições, debates, o que fosse, desde que pudesse nomear cultural. Vi duas oportunidades: encontrar pessoas importantes que eu admirava e ver de graça espetáculos, as companhias convidavam universitários [...] Eu queria ver peças e artistas, falar teatro: ficava triste quando descia o pano e ia para casa pensar sozinho; queria fazer perguntas, aprender. Resolvi organizar um Ciclo de Conferências. Para começar, convidei o dramaturgo que mais admirava, Nelson Rodrigues”. (2000, pp. 109, 110).

Mas foi nos EUA, primordialmente no *Actor's Studio*, principal escola de formação de atores para teatro e cinema na época, que Boal pôde ver a teoria do diretor russo em movimento, ao observar as aulas nas quais eram utilizadas suas técnicas como foram transmitidas por alguns de seus discípulos e reelaboradas por Elia Kazan e Lee Strasberg.⁸

Já no Estados Unidos, Boal chegou ao *Actor's Studio* por intermédio de John Gassner, que além de professor foi também crítico, editor de textos teatrais e chefe do departamento de repertório do *Guild Theater*.¹⁰ Na década de 40, Gassner deu aulas de dramaturgia no *Dramatic Workshop*, dirigido por Erwin Piscator, que fazia parte da grade de estudos da *New School for Social Research*, onde atuava ao lado de professores como Lee Strasber, Stela Adler, Kurt Weill, Barrett H. Clark, entre outros. O pesquisador Geraldo Brito, em sua dissertação de mestrado, comenta o projeto:

A proposta do *Dramatic Workshop* não era somente de ser um curso isolado de ator ou de diretor ou outra função no teatro, mas sobretudo um curso no qual qualquer pessoa que entrasse teria acesso a um processo de formação coletiva e teria aula de noção de todas as etapas do processo de produção das diferentes funções do trabalho no teatro... E, desde o começo, realizando montagens e conduzindo ensaios sob a supervisão dos instrutores. Os alunos são convidados a se integrarem ativamente. A proposta era de que as aulas de dramaturgia, direção e atuação estivessem totalmente integradas e fossem feitas produções coletivas. (2015, pp.68, 69).

Essa experiência de autonomia dos estudantes e de uma troca verticalizada de saberes entre estes e os professores parece ter sido uma característica fundamental da carreira didática de John Gassner, que, segundo a pesquisadora Maria Silvia Betti, “Ao invés de aulas convencionais, preferia

⁸ “O Actor's Studio foi fundado em Nova York por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, em 1947. As raízes do Actor's Studio remontam ao Group Theater (1931-1941), cujo trabalho foi inspirado pelas descobertas do ator e diretor russo Constantin Stanislavski e seu melhor aluno Eugene Vakhtangov. O lendário Teatro de Arte de Moscou viajou à América em 1923. Quando terminou a turnê americana, vários membros ficaram e treinaram vários artistas, incluindo Lee Strasberg, Clurman Harold e Stella Adler, que viriam a formar o Group Theater, juntamente com Elia Kazan, Sanford Meisner e Robert Lewis. Estes artistas desenvolveram um trabalho baseado nos mestres russos e um novo tipo de atuação nasceu”. In www.theactorsstudio.org ¹⁰ Sociedade teatral das mais prestigiadas nos EUA.

orientar os alunos, aí incluídos Tennessee Williams e Arthur Miller, a partir de análises dos textos escritos por eles”. (apud. AUTRAN, 2016) Assim, Boal encontrou nele, mais do que um professor, uma espécie de mentor, que sugeria bibliografia, analisava seus textos e o encaminhava para locais e atividades que julgava interessantes para sua formação. Em uma entrevista ao pesquisador Fernando Peixoto, Boal descreve:

Mas o que eu mais fazia neste período era ler, estudar. Lia de manhã à noite. Passava dias nas bibliotecas. Foi a partir daí que realmente comecei a encarar o teatro como uma coisa séria. Comecei a compreendê-lo como um fenômeno social. Senti uma verdadeira importância. E explorei Gassner, até o fim: eu escrevia, ele lia, discutia, não concordava, etc. Eu queria que ele dissesse tudo, e realmente aprendi muito. (BOAL apud PEIXOTO, 1980, pg. 29.)

Apesar de Gassner ter sido sua principal referência nesse período, outros professores também tiveram presença determinante na sua formação, tais como, Milton Smith, Maurice Valency, Theodore Apstein e Norris Houghton, especificamente citados por ele em sua autobiografia. Dos demais professores ele diz não se lembrar quem foram, mas faz a ressalva: “lembro que eram bons”. (2000, p.123).

Apesar de interesses acadêmicos diversos, como encenação e crítica teatral, os professores citados por Boal tinham em comum o interesse pela dramaturgia. Maurice Valency era dramaturgo, tradutor e professor de literatura comparada. O ucraniano Theodore Apstein era professor de dramaturgia e atuava como dramaturgo e roteirista de televisão e cinema.⁹

Já Norris Houghton, além do interesse por dramaturgia e de seu papel como professor, teve uma profícua atividade tanto de pesquisa como de prática teatral. Durante a década de 30 empreendeu uma viagem a Moscou, onde desenvolveu uma relação de trabalho direta com Stanislavsky e Mayerhold, e escreveu o livro *Moscow rehearsals: the golden age of the soviet theatre* [Ensaio

⁹ Sobre o assunto ver (BETTI, 2015 pp. 158-160).

de Moscou: a era de ouro do teatro soviético], que impactou decisivamente a cena teatral estadunidense à época.

De volta aos EUA, na década de 40, Houghton viajou por todo o país, conhecendo mais de setenta teatros. (BRITTO, 2015, p.66). Após essa experiência fundou, em 1953, o *Phoenix Theatre*, fundamental para o movimento *off-Broadway* em Nova York. No mesmo ano, Boal chegou à cidade, e, segundo o pesquisador Geraldo Britto, “teve acesso ao teatro, assistindo a várias peças ali”. (ibid. p.67).

Milton Smith dirigia a *School of Dramatic Arts* e o *Brander Matthews Theater*, pertencentes à Universidade de Columbia. Foi ele que recebeu Boal na universidade e o auxiliou a escolher a grade de matérias que deveria fazer no seu primeiro ano de curso ali¹⁰ — constituída de Drama Moderno, Direção, Teatro Grego e *Playwriting*. (BOAL, 2000, p.123)

Como podemos ver, os professores que mais influenciaram Boal em sua passagem pela Universidade de Columbia transitavam entre a prática e teoria da dramaturgia, em particular, e do teatro, de modo geral. Tinham interesse pela cena teatral alternativa (*off-Broadway*) e pela produção de tendência política à esquerda, pulsante na cena da época. Foi esse cabedal que Boal incorporou e trouxe consigo quando voltou ao Brasil, em 1955.

Boal e a encenação Laboratorial: *Ratos e homens*.

No ano seguinte, 1956, Boal passou a integrar o Teatro de Arena, justamente por intermédio de Sábato Magaldi, que o apresentou a José Renato, um dos fundadores do grupo, que estava em busca de um diretor. Ali iniciou uma

¹⁰ Em sua autobiografia Boal conta por que a viagem inicialmente programada para durar um ano acabou durando dois: “Fui me despedir de Gassner, o papa da dramaturgia. Sentou-se num banco no corredor, lembrou minhas peças, elogiou meu progresso, desejou-me felicidades [...]. Levantou-se, disse a frase fulminante que me comoveu até a raiz do cabelo. — Mr. Boal, you are a playwright! Eu tinha dois caminhos [...] ou desmaiava... ou tomava resolução heroica. Prevaleceu o heroísmo. — Sabe [...] Mr. Gassner, eu acho que posso melhorar e para isso preciso estudar com o senhor um ano mais, inteiro [...] Resolvi que não volto pro Brasil, não: fico também no ano que vem [...]” (2000. p. 128).

trajetória que prosseguiu pelos quinze anos seguintes, nos quais fez trabalhos como dramaturgo, diretor e professor teatral.

A peça que Boal dirigiu em sua primeira incursão como diretor, e que estreou em 26 de setembro do mesmo ano, foi *Of Mice and Men*, adaptação do próprio autor John Steinbeck de um de seus mais conhecidos romances da década de 30, que na tradução de Brutus Pereira tornou-se *Ratos e Homens*. A peça ficou um ano em cartaz e foi sucesso de público e crítica, dando a Boal o Prêmio de Diretor Revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Por Boal ser recém-chegado dos EUA, sempre se acreditou que ele havia escolhido a peça. No entanto, em sua autobiografia, afirma que sua escolha recaía sobre outro texto: “Sonhava dirigir Hamlet, mas a primeira peça já tinha contrato assinado: *Ratos e Homens*, de John Steinbeck”. (2000, p.100). Apesar de a escolha da peça ir ao encontro do tipo de repertório procurado nessa época para o Teatro de Arena por José Renato, que privilegiava textos com destaque em temporadas no exterior, principalmente em países da Europa e nos EUA, ela marcava uma novidade ao trazer para aquele palco a tradição do drama social norte-americano e sua procura por uma linguagem marcadamente realista.

É importante ressaltar que o Teatro de Arena não surgiu a partir de um plano estético organizado, mas como uma opção teatral definida por um formato de palco que se disseminava no pós-guerra. As primeiras peças ali apresentadas sucediam-se sem maior planejamento estético (ou ético-político), sendo a definição dos espetáculos guiada por uma escolha de um repertório de “teatro moderno”,¹¹ com tendência a uma dramaturgia realista que facilitasse o diálogo com uma cena íntima do ponto de vista espacial.

¹¹ Aqui, *teatro moderno* é entendido conforme o proposto por Iná Camargo Costa: “Antes de mais nada, pode ser útil dar alguns dos motivos que justificam a escolha da incômoda expressão ‘teatro moderno’. Em primeiro lugar, ela é a mais frequentemente usada não só por estabelecer uma oposição ao ‘velho’ teatro profissional das companhias de atores como Procópio Ferreira e Jayme Costa, como também, por identificar uma postura em relação ao teatro bastante afinada com o período (de modernização) que se abre no Brasil com o pós-guerra e a queda da ditadura de Vargas”. (1998, pp.12,13).

O Arena, fundado em 1953,¹² foi o primeiro teatro do tipo na América Latina, e modificou profundamente as relações entre palco e plateia, ainda que em um primeiro momento essa relação não fosse percebida em toda a sua dimensão, como reflete a pesquisadora Mariângela Alves de Lima:

Não se pode dizer também que a proposta original do Arena fosse muito inovadora. Mas havia a ideia do teatro de arena. Na linguagem teatral as alterações de espaço provocam profundas alterações de significado. (LIMA, 1980, p.26)

Na medida em que as “alterações de espaço provocam profundas alterações de significado”, é importante assinalar que o espaço do Arena — pequeno e refratário às grandes cenografias — como que impunha um padrão anti-ilusionista da encenação (e nesse sentido épico), pela intimidade da relação entre palco e plateia e pela ausência de cenários figurativos. Desse modo, a tendência à linguagem realista dada pela escolha do repertório era como que contrabalançada pelas supressões épicas de encenação em formato de arena,¹³ numa espécie de distanciamento constitutivo que necessariamente exigia do ator uma nova postura em cena.¹⁴

Essas novas perspectivas cênicas e de atuação trazidas pelo palco em arena não haviam, até então, sido exploradas de maneira significativa pelo

¹² “Em 1953, saindo da EAD, José Renato se propõe a organizar uma companhia permanente de teatro de arena. Reunindo um grupo de jovens atores ainda desligados do novo mercado de trabalho, José Renato começou a discussão para formar as bases de uma nova companhia... A estreia da “Companhia Teatro de Arena” acontece no dia 11 de abril de 1953, com a peça Esta Noite é Nossa”. (LIMA, 1978, pp. 31 a 33).

¹³ “Qualquer estilo que possa ser ensaiado fora do prosclênio do palco pode ser usado no teatro de arena. A peça pode ser feita em um estilo completamente naturalista, ou completamente estilizada. Não há restrição quanto ao estilo, podemos criar um realismo tanto quanto um simbolismo, expressionismo ou surrealismo, dependendo dos requisitos da peça”. (JONES, 1965, p. 109).

¹⁴ “Por mais que haja comunicação, a arena, por sua disposição formal, em que torna os personagens mais vulneráveis pela presença próxima do ator, mantém uma tensão extremamente rica para o teatro: a aproximação e o distanciamento. Assim, ela pode configurar a forma ideal para um teatro que se deseje transformador da realidade”. (SOARES, 1980, p. 19).

grupo, o que se modificará já na primeira direção de Boal, que percebeu que a peça se encaixava perfeitamente em seu intuito de trabalhar com o arcabouço de referências com o qual havia entrado em contato nos EUA, ou seja, à obra do teórico russo Constantin Stanislavski e sua pesquisa sobre a atuação realista.

Apesar de os ensinamentos do teórico russo terem sido trazidos ao país por meio de alguns outros atores e diretores antes de Boal, tais como Ziembinski, Eugenio Kusnet e Sadi Cabral,¹⁵ a montagem de *Ratos e Homens* foi, nas palavras do próprio diretor, “o primeiro estudo sistemático de Stanislavski no contexto brasileiro”. (2000, p.142). Boal deixa isso claro quando comenta em sua autobiografia sobre o processo de direção de *Ratos e Homens*:

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 estudar no primeiro ensaio [...] Cada dia estudávamos um capítulo de Stanislavski e analisávamos o texto [...] não servilmente, mas aplicando-o à nossa realidade — começamos a criar um estilo brasileiro. (ibid).

Ao contrário dos diretores tradicionais, que criam os movimentos do palco segundo “marcas”, após os atores decorarem suas falas, Boal põe em prática um tipo de ensaio em que o processo teatral parte do estudo do material feito em grupo. Essa exigência formativa, frequente em tantos outros trabalhos experimentais, não era só impulsionada pela história acadêmica de Boal, mas vinha também como uma necessidade provocada pelo novo formato do palco do Arena, que não tolerava a velha empostação teatral e pedia outra forma de representar. Boal percebia que o trato específico com aquela teatralidade impunha a pesquisa sobre uma nova atuação, que deveria partir da reflexão sobre possibilidades diferentes de trânsito entre palco e plateia.

A característica do Teatro de Arena de exigir uma maneira mais comedida e intimista de atuação – que depois se associa a uma imagem de “atuação brasileira” – leva seus integrantes a uma busca, de qualquer modo crítica, por

¹⁵ Sobre o assunto ver (PIACENTINI, 2011).

novas ferramentas de interpretação. É na encenação de *Ratos e Homens* que Boal dá os primeiros passos para sistematizar uma técnica de atuação, que tinha como principal motivação a busca de uma representação realista de qualidade. Nesse primeiro momento, o conceito era utilizado por Boal em seu sentido mais genérico: *realismo* era uma linguagem por meio da qual os atores poderiam alcançar a “*verdade física e emocional*” de qualquer personagem, sem precisar explicitar a representação. Era preciso se afastar das estilizações do velho teatro.

No programa da peça, Boal sugere a utilização de poucos recursos cênicos: “Na encenação de *Ratos e Homens* uso o que se pode chamar de realismo seletivo: os detalhes essenciais dão a ideia do todo”. (1956, p.8). Essa maneira de encenar a peça foi possível também por conta das características intrínsecas à própria narrativa, que nas palavras da pesquisadora Iná Camargo Costa “Expõe o beco sem saída em que se encontra o proletariado rural americano durante a depressão. Steinbeck expõe a luta de classes em seu caráter mais clamoroso”. (2012, p.1)

Apesar do prêmio recebido por Boal, alguns críticos da época parecem ter sentido falta de maior ambientação dramática no contraponto entre o tema social explícito e a materialidade do palco do Teatro de Arena, que exigia uma escassez de recursos cenográficos. É difícil dizer se a dimensão épica daquele “realismo seletivo” estava ainda pouco realizada ou se era um projeto de difícil assimilação, como sugere o texto de Miroel Silveira na época:

Todas as qualidades da encenação de Augusto Boal, bem como a importância literária, teatral e humana do texto de Steinbeck, não eliminam o fato de não ser *Ratos e Homens* uma peça indicada para arena [...] Sentimos a falta dos ambientes que caracterizam *Ratos e Homens*, aquela natureza física e social tão específica das fazendas do Oeste [...] Pode-se imaginar tudo em arena, evidentemente, tendo como um ponto de partida um pormenor, um detalhe, uma síntese. Mas não se pode imaginar contra uma realidade diferente, sem que nessa operação não se sofra pelo esforço e pela carência de material emotivo. (1976, pp. 222-223).

Outro diferencial da montagem é que pela primeira vez os jovens atores egressos do Teatro Paulista do Estudante (TPE), que haviam entrado no Arena no ano anterior e entre os quais estavam Guarnieri e Vianinha, passam a ser o elenco principal do grupo.¹⁶ O TPE não entrava no Arena apenas com atores em busca de profissionalização, mas com artistas politizados e militantes, influenciados pela visão crítica de um grande intelectual favorável ao nacionalpopular como Ruggero Jacobbi, que fez a ponte do jovem grupo teatral com José Renato, e pela influência relativa do Partido Comunista, ao qual parte do elenco era filiado.

Anos depois, Guarnieri reflete sobre as mudanças que a primeira direção de Boal impôs ao grupo:

A proposta dele (Boal) foi montar *Ratos e Homens*, de Steinbeck, que nos permitiria fazer um trabalho de aprofundamento em nível de interpretação. Era uma peça realista, que dava elementos para esse trabalho de laboratório e aprofundamento. Foi aí que começamos a definir novas linhas de trabalho para o Arena. O espetáculo nos permitiu pôr em questão tudo o que era feito antes. Questionava o método de trabalho. Aprofundou-se uma discussão e se encontrou uma metodologia para examinar criticamente o que vinha sendo feito. O que era antes encarado apenas de maneira subjetiva passou a ser alvo de uma investigação objetiva, não intuitiva, mas coerente e mais organizada. (1981, p.50).

Boal afirma que a partir de então o texto passou a ser estudado na sua relação dialética com a encenação, o que implicava experimentação por parte dos atores e do diretor: “Os atores tinham tomado gosto pelos exercícios de

¹⁶ Boal comenta em sua autobiografia a mudança do elenco: “Os atores do Arena não eram ruins, mas, como se dizia na época, eram estilizados. Como eu tinha visto *Escola de maridos*, de Molière, com jovens atores egressos do teatro Paulista dos Estudantes, disse ao Renato: Pra ser franco, como você comigo, prefiro o TPE. Vou me sentir mais à vontade trabalhando com gente inexperiente como eu, não com quem sabe mais”. (2000, p. 140). Guarnieri dá sua versão para a questão: “Já nesta época (da chegada de Boal) havia uma certa divisão dentro do Arena, uma certa contradição. Já havia elementos mais velhos que não afinavam com nossas ideias, e a gente não compreendia bem por que eles ainda continuavam lá. A vinda de Boal reforçou nossa posição. Ele preferiu trabalhar com o nosso grupo, com os mais jovens”. (apud. PEIXOTO, 1989, p. 50).

Stanislavski e pelos que eu inventava, já naquele tempo... Nós institucionalizamos o Laboratório de Interpretação”. (2000, p.147).

Laboratório de Interpretação e Curso de dramaturgia.

O Laboratório de Interpretação foi fundado por Augusto Boal em 1956 e instaurou uma nova fase no Teatro de Arena, a partir da qual o foco do trabalho do grupo deixou de ser apenas levar ao palco peças do teatro moderno, mas também pesquisar a encenação brasileira a partir de uma lógica laboratorial — o que incluía a ênfase no processo de ensaios e não somente no resultado final. Boal passou a estudar diretamente a obra de Stanislavski. A partir daí a ideia de um Teatro Estúdio ou Teatro Laboratório, tão central na experiência do modernismo teatral,¹⁷ encontrava, salvo engano, sua primeira formulação crítica no Brasil.

Para que a pesquisa se aprofundasse, era necessária maior autonomia dos integrantes do Arena em relação à dramaturgia. O chamado Curso de Dramaturgia do Arena, inicia-se em 1956 como uma formação complementar aos exercícios dos laboratórios, seguindo um pedido dos próprios atores, que propõem a Boal a formulação de um curso para dividir com a equipe seu aprendizado técnico em dramaturgia na Universidade de Columbia.¹⁸ Assim nasce o primeiro curso de dramaturgia do Arena, aberto ao público, e que, por conta do grande número de interessados, foi repetido no ano seguinte.¹⁹

¹⁷ Sobre essa questão, o pesquisador do período Camilo Scandolara faz a seguinte observação: “Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou inserem-se em um movimento característico do processo de renovação teatral do início do século XX: o afastamento em relação aos centros da produção com o objetivo de reconstruir o ofício do ator e do diretor desde as suas bases. Partindo da constatação de que renovar o teatro implicava, antes de tudo, em criar uma pedagogia teatral sólida, Leopold Sulerjitski, Evguiêni Vakhtângov e Konstantin Stanislávski geraram espaços de experimentação nos quais a pedagogia era concebida como ato criativo, como atividade de invenção de possibilidades de teatro”. (2006, p. VI).

¹⁸ Boal relata o fato: “O elenco me pediu para contar como eram as aulas do Gassner. Queriam que eu fizesse um curso de dramaturgia, aberto ao público. Achei a ideia boa”. (2000, p. 147).

¹⁹ No ano seguinte, 1957, organizamos outro curso de dramaturgia, aberto”. (2000, pp. 148, 149).

Em formato de conferências ministradas por Boal, o Curso de Dramaturgia recebia também a influência dos alunos de fora do Arena. Sua razão fundamental, entretanto, era instrumentalizar o próprio elenco, o que justifica a predominância dos debates sobre aspectos técnicos da escrita teatral, como enfatiza Boal em suas memórias:

Durante semanas, reuniam-se cinquenta pessoas assíduas e eu dava aulas mostrando que as leis em dramaturgia são instrumentos de trabalho, para serem utilizadas, não obedecidas. Leis extraídas de obras-primas, Sófocles, Shakespeare, Molière. Se quiser, use; se não, corra riscos[...] (2000, p.148).

Naquele núcleo, naquela época, formava-se um dos mais importantes ciclos de pedagogia dramatúrgica do país. Em sua forma inicial, as aulas eram expositivas, seguidas de debates que se estendiam à pesquisa laboratorial do grupo. Tudo indica que no Curso os temas técnicos eram priorizados em relação aos debates, pois visava-se o aprendizado de supostas *leis* gerais do drama universal, descritas numa perspectiva abrangente o suficiente para permitir que certos procedimentos muito gerais da dialética dramática pudessem ser observados em textos de épocas diversas.

Em suas conferências, Boal trata ainda da ligação dialética entre a atuação e os estudos de dramaturgia, dando ênfase à interação entre “estrutura teatral” e “dinâmica dramática”. Os outros tópicos das conferências eram “Introdução; teorias de dramaturgia; caracterização psicológica; diálogo; e análise de peças”. (LIMA, 1978, p. 42).

De modo semelhante ao que já fazia no Laboratório de Atuação, Boal se servia de alguns conceitos da dialética hegeliana – aplicados ao debate sobre o *drama* – que o acompanhariam por muito tempo e em leituras cada vez mais pessoais, a ponto de se converterem em princípios fundamentais de sua própria visão sobre o teatro. Seu programa pedagógico nesses cursos de 1956 e 1957, no que se refere aos temas descritos, acompanhavam o programa da Universidade de Columbia.

Por meio desse estímulo, Gianfrancesco Guarnieri e os outros integrantes do Arena começaram a escrever peças, levando adiante as orientações de dialética dramática do Curso de Dramaturgia e a busca por uma gestualidade brasileira do Laboratório de Atuação. Foi a primeira incursão do ator pela dramaturgia, com a peça *Eles não usam black tie*, que abre uma nova fase de trabalho no grupo e na história do teatro moderno em São Paulo.

Em contraste com as peças anteriores do Arena, *Black tie* deve ser considerada um marco. Entretanto, a tarefa de Guarnieri era também coletivizada, resultante de um processo partilhado em que o texto era discutido com os outros integrantes durante sua produção. O projeto estético do qual a peça fazia parte demonstra sua força. Mais do que uma salvação, *Black tie* mostrou que o caminho de aplicação livre de uma dialética entre teoria e prática poderia se modelar como nova dramaturgia e interessar aos novos públicos do teatro da cidade.

Para representar o grupo de novos personagens que a peça trazia – moradores dos morros cariocas, trabalhadores, sindicalistas, entre outros – era necessário um novo tipo de encenação capaz de gerar imagens também diversas. E a união entre a pesquisa laboratorial e a encenação era facilitada por estar, de certo modo, prevista no próprio texto.

Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena.

O trabalho coletivo de escrita passou a ser o principal meio de agregação do projeto agora assumidamente nacional-popular do Teatro de Arena. A busca pelo texto nacional politizado, voltada para uma interpretação brasileira, precisava de um laboratório próprio, menos técnico e mais criativo do que um curso. São essas as coordenadas fundamentais que o Seminário de Dramaturgia extrai da experiência de uma peça que confirma a aposta da linha mais combativa da pesquisa do grupo.

O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena foi organizado como um laboratório de escrita, capaz de aprofundar a politização crescente do grupo e a necessidade de interação dialética entre a dramaturgia e a interpretação. Destinava-se apenas aos integrantes do Arena e a escritores convidados.

O Seminário não seguia o mesmo programa das aulas que Boal havia trazido da Universidade de Columbia, utilizado nos cursos anteriores. Seu formato era constituído de encontros semanais de debates sobre escrita dramática com vistas a estimular a produção, como descreve Boal em suas memórias:

Em 1958, depois da estreia de *Eles não usam black tie*, resolvemos fundar o Seminário de Dramaturgia para aprofundar nosso estudo, agora em pequeno grupo. O Seminário seria para convidados, e o Curso, para todos. Reunimos doze futuros autores profissionais, alguns já tendo escrito, outros nem uma linha. Reuniões aos sábados de manhã para analisarmos peças com, no mínimo dois relatores – um dos quais sempre eu, já que me supunham conhecedor de carpintaria teatral: para isso tinha estudado na Columbia University. (2000, p.149).

A rigor, o modelo metodológico do Seminário não vinha de Columbia, mas do grupo extra-acadêmico *Writers' group*. Essa experiência anterior é descrita pelo próprio Boal em termos semelhantes ao comentário sobre o Seminário: “Nos reuníamos e líamos nossas peças. Um relator tinha a obrigação de ler e fazer relatório escrito, antes dos debates. Continuávamos juntos, duas, três horas, conversando”. (2000, p.127)

Será esse modelo de produção livre que Boal adaptará ao Arena. Assim, a estrutura de cada encontro do Seminário, tal como idealizada por Boal, obedecia à seguinte ordem programática:

I Prática:

a- Técnicas de dramaturgia b- análise e debates de peças.

II Teoria:

a- problemas estéticos de teatro; b- características e tendências do moderno teatro brasileiro; c- estudo da realidade artística e social brasileira; d- entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro.

III Burocrática:

a- seleção e encaminhamento de peças escritas no Seminário;
b- divulgação de teses e resumo dos debates.

(GUIMARÃES, 1978, p.67)

Em torno dos integrantes do Seminário parecia haver um consenso de que para se discutir teatro era necessário se discutir também a realidade nacional. Essa tomada de posição vai além dos temas e influencia diretamente a feitura das peças que serão discutidas. Radicaliza-se o projeto de um teatro engajado socialmente, de sentido nacional-popular, que traz para dentro da sala de ensaio a discussão política e a reflexão sobre o momento social.

Os artistas do Arena fazem viagens para conhecer de perto a realidade nacional, escrevem textos teóricos e estudam o desenvolvimento histórico da dramaturgia ocidental. Nessa perspectiva leram e discutiram a *Poética*, de Aristóteles, e a *Estética*, de Hegel, além de vários outros teóricos selecionados por Boal, como John Howard Lawson, Ferdinand Brunetière e Henri Bergson. Quando o Laboratório de Atuação começou a pautar a mudança metodológica do grupo, sua base foi formada a partir de uma leitura livre da dialética hegeliana.

A Dialética, esse método das contradições, tornava-se a grande ferramenta de trabalho dos jovens integrantes, tanto para a escrita como para a atuação:

E aplicou-se as leis da dialética: o conflito de vontades opostas desenvolve-se quantitativa e qualitativamente dentro de uma estrutura conflitual interdependente. Assim, Stanislavski foi posto dentro de um sistema. BOAL. 1980, pp. 149, 150).

Para que Stanislavski pudesse ser “hegelianizado”, era também preciso pensar o drama do ponto de vista da relação com os atores. O Arena não

estudava os dois teóricos de maneira estanque, mas fazia um uso livre das teorias através de um fluxo constante entre elas.

A prática do Seminário ia muito além da mera aquisição de técnica literária. O texto era um meio de estudos para o grupo. Os integrantes permitiam-se levar ao palco peças que não tinham uma estrutura de obra acabada, mas cujo tema ou personagem central os interessava do ponto de vista político. Não havia, nesse sentido, uma fórmula de resultados preestabelecida. A pesquisa se dava por tentativa e erro, como salienta Boal em uma entrevista da época:

Não existe o que vulgarmente se chamou de *playwriting* americano aqui, né? Nós não tentamos fazer peça bem-feita, não tentamos descobrir uma maneira, um formulário de como escrever uma peça, uma receita, não tem nada disso. Nós procuramos justamente uma pesquisa. (apud PEIXOTO 1983, p.41).

Portanto, o Seminário superava a mera aplicação das estudadas leis do drama, em favor de uma perspectiva laboratorial. Mesmo aqueles que não tinham o intuito de seguir carreira como dramaturgo deveriam participar do processo. Do processo resultaram sete textos, entre os quais *Revolução na América do Sul*, de Boal, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha. A grande descoberta do Seminário era simples e rara: o trabalho do dramaturgo é sempre coletivo, mesmo que ele escreva em casa, sozinho.

Mais que o estudo da dialética aplicada ao teatro, a contribuição modelar do Seminário se forma a partir de sua mobilidade constante entre aprendizagem e produção, entre teoria e prática, entre arte e história. Com sua prática teatral, os integrantes do Arena tentavam desnudar as diferenças de classe e as fissuras sociais do país²⁰ o que levaria o próprio grupo a rachar. Desse Seminário inicial

²⁰ Esse viés será apontado pela filósofa Marilena Chauí em seu estudo sobre o nacional-popular na cultura: “[...] a imagem da unidade social trazida pelo Estado também pode ser negada pelo nacional-popular e não apenas afirmada por ele. Essa negação ocorre quando o nacional reenvia à nação como unidade, mas o popular reenvia à sociedade, e, portanto, à divisão social das classes e não mais ao povo como unidade jurídica e política. Enquanto, no caso anterior, a unidade do nacional absorvia a divisão entre popular e não-popular na identidade nacional e no

frutificaram outros, como os que realizaram em Sindicatos de Metalúrgicos na cidade de Santo André e em diferentes movimentos sociais, como o Movimento de Cultura Popular, em Recife. Foram essas as coordenadas que o Seminário forneceu ao CPC, gerando uma nova pesquisa laboratorial nas ruas, que seria interrompida com o golpe de 1964.

O Seminário de Dramaturgia do Teatro Estudantil.

Sem que haja maior registro historiográfico sobre essas experiências, Boal passou a partir do Seminário do Arena a se comunicar com diversos coletivos interessados em procedimento formativo semelhante. O dramaturgo Lauro César Muniz acompanhou no início dos anos 1960, por exemplo, uma *Conferência de Augusto Boal na abertura das atividades do Teatro Estudantil e seu Seminário de Dramaturgia*.²¹ A anotação não está datada mas contém um exercício prático proposto aos ouvintes, em torno do tema da Guerra Fria, no qual cita a tensão entre o presidente norte-americano Eisenhower (Ike) e Fidel Castro, de Cuba, relativa a fatos do final de 1960 a começo de 1961.

As anotações de Lauro César Muniz estão divididas em duas partes, o que sugere dois dias diferentes de aulas. Na primeira há um “apanhado geral sobre o teatro brasileiro”, (MUNIZ, s.d.), resumo da história da dramaturgia nacional moderna que vai de Oduvaldo Vianna, em 1930, até Abílio Pereira de Almeida. Na segunda parte ele discute o que chama de “problemas da dramaturgia”, (ibid) e ressalta o fato de que, diferentemente da época da tragédia grega, na contemporaneidade não é necessário seguir regras e o autor deve ter liberdade para criar. Boal, segundo Muniz, acrescenta que essa liberdade vai até onde a

Estado nacional, agora a divisão das classes impede essa absorção. É esse o sentido que Gramsci atribuía ao nacional-popular como contra-hegemonia”. (2010, p. 26).

²¹ Em uma outra anotação, sobre uma crítica de Boal à sua peça *O Santo Milagroso*, Muniz comenta: “O *Santo Milagroso* foi lido no Seminário de Dramaturgia do Departamento Estudantil do Teatro de Arena...a peça fará parte da primeira montagem do Departamento (duas peças em um ato: O Santo e *Billbao Via Copacabana*, de Vianinha)”. A montagem não aconteceu, mas as

técnica teatral permite, e, a seguir, cita dois tipos de peças que classifica como *possíveis*:

- 1- Onde o objeto é o ponto visado; 2- Onde o indivíduo é o ponto visado.

No primeiro caso, o indivíduo é instrumento para se chegar a um objeto visado, e no segundo, o objeto conduz o indivíduo. (ibid).

Nas anotações, Muniz comenta o exemplo prático proposto por Boal:

Como exemplo pegou um comentário do jornal *O Estado de São Paulo* sobre a situação de Cuba. Tomando o problema pelo prisma do primeiro caso, teríamos Fidel Castro e Ike como condutores da Guerra Fria, situação política existente entre os dois países. Nesse caso não importaria a pessoa de Fidel Castro ou Ike, e sim a consequência de suas atitudes. No segundo caso, a política existente entre os dois países serviria de fundo para uma análise psicológica individual de Fidel Castro e Ike. (MUNIZ, s.d.).

anotações dão indícios desse projeto do Arena, sobre o qual não encontramos, até o momento, outras menções.

Aqui Boal discute com um vocabulário simplificado, de claro intuito didático, exemplos que refletem questões iniciais sobre conceitos que ele já havia desenvolvido anteriormente, como as relações intersubjetivas dos personagens *versus* a objetividade histórica.

As anotações contêm ainda o tópico das “leis da dialética”, tema que Boal desenvolveria ao longo dos anos. Elas aparecem ali formuladas da seguinte maneira:

As leis da dramaturgia, assim como as demais artes, estão sujeitas à interferência da logística. Assim, com base na dialética, formulou quatro leis:

1- Da interligação das partes

2- Da vontade (conflito)

3- Do obstáculo

4- Da variação qualitativa

5- Movimento

(ibid.).

De acordo com as anotações um tanto truncadas, Boal discorreu apenas sobre as duas primeiras, dando ênfase à questão das vontades em conflito, tanto entre si quanto entre si e o mundo externo, afirmando também que “não há peça sem conflito” e que “alguns autores substituem o conceito de conflito por crise” (ibid.). Novamente, podemos notar nesses breves comentários que Boal parece querer facilitar o entendimento dos conceitos utilizando uma linguagem simplificada. Mais adiante, quando discutirmos a retomada desses debates nas aulas da EAD, veremos que uma reflexão como essa, que contrasta “crise” e “conflito”, ganhará ainda outros sentidos. Na ocasião, Boal chega a definir o conceito de alienação da seguinte forma:

A propriedade de se separar o meio estranho do meio em que estamos. Assim, para a produção de um teatro essencialmente brasileiro, há a necessidade que alienemos do texto as influências estrangeiras possíveis. (MUNIZ, s.d.).

Dentre as diversas atividades existentes no Teatro de Arena nessa época talvez possa ter havido, em algum momento, uma parceria com estudantes secundaristas ou recém-admitidos em faculdades. De qualquer modo, o material demonstra que Boal estava sempre às voltas com as regras da dialética aplicadas à dramaturgia, com a questão da vontade do sujeito livre em contraponto ao mundo externo, e sempre buscando aliar a teoria a um exemplo prático que articule eventos políticos do momento às questões estéticas.

Sistematização dos laboratórios: Livros do Teatro do Oprimido.

Apesar de Boal não ter deixado uma sistematização sobre sua teoria e prática de dramaturgia, grande parte dessa experiência foi descrita anos depois em seus livros *Teatro do oprimido* e *200 exercícios e jogos para o ator e o nãoator com vontade de dizer algo através do teatro*. Os dois livros, junto com *Técnicas de teatro latino americanas*, são uma espécie de resumo das ideias do autor sobre o teatro popular. Nos dois primeiros Boal informa que analisará tanto exercícios e peças como excertos da teoria que desenvolveu em seu trabalho no Teatro de Arena. No *Teatro do oprimido*, uma das seções do capítulo em que conceitua o Sistema Coringa chama-se *Etapas do Teatro de Arena de São Paulo*, (BOAL, 1980, p.173), mas todos os outros capítulos reverberam essa experiência de algum modo.

Já o livro *200 Exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* registra a prática empreendida no Laboratório de atuação. Além de exercícios desenvolvidos pelo diretor e atores com quem trabalhava no Teatro de Arena, utilizavam-se também de alguns já realizados por outros grupos e autores, que eram continuamente reelaborados.²²

Se por um lado sabemos que seu estudo de Hegel, Aristóteles, Brecht e Stanislavski corresponde ao período de pesquisas do Teatro de Arena (e também ao das aulas da EAD), como escreve o próprio autor nos prefácios dos livros,²³ por outro, há uma síntese desse pensamento feita posteriormente, e, portanto, inspirada em questões da época seguinte. Por isso é difícil precisar o momento em que Boal começa a criticar os limites das teorias que tanto inspiram sua fase inicial.

²² Boal comenta: “O propósito deste livro é sistematizar todos os exercícios utilizados pelo Teatro de Arena de São Paulo (Brasil) [...] Também se incluem exercícios inventados por Stanislavski e Brecht (as nossas principais fontes em todas as nossas etapas) e por outros diretores e grupos, especialmente latino-americanos. Nestes casos, explicamos os exercícios tal como eram praticados no nosso teatro, e não nas suas versões originais”. (1982, p. 10).

²³ Diz Boal no prefácio de *200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*: “O propósito deste livro é sistematizar todos os exercícios utilizados pelo Teatro de Arena de São Paulo (Brasil) entre 1956 e 1971, período durante o qual fui seu diretor artístico”. (1982, p. 10). E Boal escreve na *Explicação* do livro *Teatro do Oprimido*: “Esse livro reúne ensaios escritos com diferentes propósitos, desde 1962 em São Paulo, até fins de 1973, em Buenos Aires”. (1980, p. 1)

É do exílio que Boal reescreve o material que desenvolveu no Teatro de Arena e analisa sua trajetória no grupo. Esse foi um dos fatos que certamente o levaram a centrar seus esforços no aprofundamento de questões relativas ao teatro do oprimido, por meio do qual sistematizou uma série de exercícios, tais como teatro fórum, teatro invisível, teatro jornal, entre outros, experimentos que desembocaram em uma teoria que visava eminentemente, segundo ele, ao “exercício da liberdade”. (2000, p.304)

Essa liberdade estava atrelada a uma prática constante da qual não era possível abdicar nem mesmo da perspectiva do espectador. Isso está apenas sugerido nos anos 60, mas depois torna-se a questão central no Teatro do Oprimido: Boal afirma não ser mais possível ter uma vivência contemplativa, pois, de acordo com o andamento da história, passou a ser necessário ter uma atividade. Nos anos 60 ele não classificava a contemplação como pura passividade, como veio a fazer depois. Boal nesse momento não faz essa diferenciação que no fundo é da filosofia burguesa entre os ativos e os contemplativos²⁴.

A característica de reescrever suas obras no calor do momento faz que algumas das ideias pregressas se enfraqueçam (ou mesmo se percam) no desenvolvimento da argumentação. Isso se deu em relação ao seu trabalho como professor de dramaturgia tanto no Teatro de Arena como na EAD, que acabaram não sendo diretamente relacionadas por ele ao desenvolvimento de suas ideias da década de 70, mas segundo o professor Sérgio de Carvalho havia entre os dois momentos mais continuidade do que rupturas:

Pouca gente que pratica o Teatro do oprimido dá a devida atenção ao fato de a grande maioria das técnicas descritas nos livros dos anos 1970 terem sido criadas nos anos 1950 e 1960, pressionadas pela politização do grupo. Naquele momento inicial eram dois os principais horizontes de estudo do Arena: o trabalho de atuação e o de dramaturgia. (apud, BOAL, 2015, pp. 398, 399).

²⁴ Sobre essa questão ver (ARANTES, 1996, pp. 21 a 62).

Ainda que não tenha deixado uma reflexão diretamente relacionada à sua experiência como professor de dramaturgia, é possível dizer que essa foi uma de suas contribuições mais notáveis, seja como diretor, escritor ou ativista político. Ao fim das contas, Boal foi sempre um organizador do trabalho coletivo, sabendo que isso exigia alguma perspectiva de pedagogia, não no sentido de reprodução do já conhecido, mas de produção de novos meios estéticos. Nesse sentido, a pedagogia de uma dramaturgia dialética atravessaria o conjunto de seu trabalho, sendo uma espécie de mediação fundamental entre a teoria e a prática teatral.

Capítulo 2

Trabalho de Boal na EAD

É o próprio Boal quem afirma, em um depoimento dado à pesquisadora Ilka Zanotto na década de 1990, a importância de seu trabalho como professor de dramaturgia durante os anos em que colaborou com a Escola de Arte Dramática:

O fato de [...] coordenar o curso de dramaturgia me obrigava também a coordenar as ideias na cabeça. A sistematizar. Eu acho que os livros que escrevi [...] têm um pouco origem também nessa metodização [...] A escola me obrigou a metodizar mais, a sistematizar, a ter claras as coisas porque não eram só para mim. Era escrever claro para que outros pudessem compreender e utilizar eventualmente [...]. Eu acho que isso foi para mim um efeito muito salutar que eu devo ao Alfredo e aos outros professores. (apud BRITTO, 2015, p.174).

Antes da entrada efetiva de Boal na EAD, o trânsito entre o Teatro de Arena e a escola já existia. A própria origem do grupo está estritamente ligada à escola: seus fundadores, como José Renato e Emilio Fontana, eram alunos egressos da escola.²⁵ O crítico Décio de Almeida Prado, à época professor da EAD, incentivou a curiosidade de José Renato, que, em 1951, começou a especular sobre o formato do palco de arena, como lembra Geraldo Mateos, um dos fundadores da companhia:

Zé Renato começa a ter certa inquietação... E um dia ele convidou três ou quatro pessoas: “Vocês estão dispostos a fazer comigo um exercício? Eu quero fazer umas coisas (...) como se fosse círculo. Estou interessado em ver como é que dá para a gente representar redondo. E começou a arrumar as coisas. Dr. Décio observou: “O que você está procurando é uma coisa que já existe”. Levou um livro, mostrou, já havia teatro de arena em universidades norte-americanas²⁶ (VARGAS, 1989, p.54).

²⁵ “A origem do Teatro de Arena liga-se a uma nova prática teatral e acadêmica, já que seus fundadores José Renato, Emílio Fontana, Geraldo Mateos e Sérgio Sampaio eram oriundos das primeiras turmas da Escola de Arte Dramática (EAD), o que muito os influenciou na elaboração dessa nova concepção de teatro e de encenação”. (Autran, 2015, p. 25).

²⁶ O contato com essa concepção de espaço havia surgido através de Décio de Almeida Prado, que havia lido na revista *Theatre Arts* parte do livro *Theater-in-the-Round*, de Margo Jones, a grande divulgadora da encenação em arena nos Estados Unidos”. (BETTI, 2011, p. 1).

No mesmo ano, foi organizada a montagem da peça *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams no formato de arena, com direção de José Renato, que afirmava querer chegar a uma encenação tão intimista “a ponto de o ator poder pedir ao espectador para lhe acender um cigarro”. (ibid). Essa primeira experiência de teatro de arena deu-se ainda no segundo andar do prédio ocupado pelo TBC, onde os cursos da EAD eram ministrados de maneira temporária. Assim, a encenação deve ter acontecido como José Renato sugeriu no início, com um espaço circular dentro da sala onde apresentavam suas cenas escolares.

Alfredo Mesquita também tentou, durante o ano de 1952, ter uma companhia teatral da escola de arte dramática, associando-se ao SESC.²⁷ Chamou José Renato para a direção. A experiência não foi adiante, mas ao sair da escola, no ano seguinte (quando funda o Teatro de Arena), José Renato já havia tido vivência como diretor teatral e testado na prática o palco em formato de arena, o que foi decisivo para seu desenvolvimento como diretor teatral.

No fim da década de 1950, por meio das atividades paralelas à grade curricular, o trânsito entre os integrantes do Teatro de Arena e a EAD começou a se intensificar. A pesquisadora Nanci Fernandes menciona o fato de Boal ministrar aulas de interpretação no curso de Décio de Almeida Prado, (1989, p.104), além de realizar algumas outras atividades na escola, junto com membros da companhia:

Mesmo antes da oficialização do curso (de dramaturgia e crítica) já em 1959, [...] alguns alunos, (entre eles Haroldo Santiago e Carlos de Moura) mostraram preocupação com o problema da criação de textos brasileiros e organizaram por conta própria, nos fins de semana, reuniões onde estiveram presentes Jorge Andrade e alguns membros do Teatro de Arena, na ocasião ferrenhamente empenhados no assunto. Augusto Boal chegou mesmo a coordenar uma discussão. (VARGAS, 1989, p.61).

²⁷ Quem comenta o assunto é a pesquisadora Maria Thereza Vargas. (1989, pp.54, 55).

Em entrevista recente, o ator Juca de Oliveira recordou-se da presença de Boal na EAD aos fins de semana durante um ano para ministrar aulas de dramaturgia a quem estivesse interessado. Segundo ele, “dr. Alfredo deixava, mas tínhamos de ir à casa dele pegar as chaves da EAD para poder entrar”. Mesmo assim, afirma que as aulas “ficavam cheias”. (apud AUTRAN, 2015).

A pesquisadora Maria Teresa Vargas comenta que Alfredo Mesquita não só “não proibia” esse contato dos novos autores com a escola, como os incentivava: em 1958, permitiu que o aluno Milton Baccarelli encenasse a peça *Quarto de empregada*, de Roberto Freire — médico e futuro professor de psicologia da EAD —, que havia sido censurada. (A peça foi encenada no Arena, na programação do Teatro das Segundas-feiras, apenas no ano seguinte).

Segundo a pesquisadora, “O texto era um dentre os mais dignos representantes das novas teorias do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo”. (VARGAS, 1989, p.60). Por conta da censura não puderam apresentá-la junto com as outras montagens dos alunos que ocorriam no Teatro João Caetano, mas o fizeram no “teatrinho” da EAD, pois à essa época já tinham sede própria, na Rua Maranhão, em Higienópolis²⁸.

Segundo o jornalista Jeferson Gonçalves, “a peça foi vetada no seu ano de lançamento, acusada de deturpar a imagem da sociedade e da família brasileira da época”. (JORNAL DO CAMPUS, 2016.) A obra retrata a vida de duas empregadas domésticas, Rosa, que é negra; e Suely, branca. As duas dividem um quarto onde dormem na casa em que trabalham. Segundo Gonçalves, “O espaço compartilhado pelas personagens é a luta de classes”. (Ibid.) Na montagem da EAD a atriz Assumpta Perez teve de ser pintada de preto, porque, “Não havia atriz negra para o papel”. (VARGAS, 1989, p.60).

Apesar de Roberto Freire não ser efetivamente membro do Teatro de Arena, frequentava na época o Seminário de Dramaturgia, onde seu texto *Gente como a gente* foi encenado, em 1960. Freire em um depoimento, anos depois,

²⁸ Na década de 1960, a EAD ocupa o prédio do Liceu de Artes e Ofícios (onde atualmente se encontra a Pinacoteca do Estado de São Paulo). De onde sai no final da década de 60, quando é incorporada pela USP.

destaca a função pedagógica de sua estada no Seminário, em sua formação de escritor:

Minha peça *Gente como a gente* tinha um personagem que era um revolucionário cristão. E o pessoal não gostou nada disso, pois os revolucionários só podiam ser marxistas. As críticas foram tão violentas [...] que eu acabei por entender o porquê do teatro que eles queriam fazer[...] Mais tarde, aproveitando muito do que foi dito, fiz uma nova versão da peça. Eles estavam precisando de textos [...] que mantivessem o conteúdo ideológico e revolucionário proposto pelo grupo, com personagens saídos do povo. A minha peça se passava entre ferroviários e pizzaiolos [...] Quando fui ver os ensaios, descobri que poderia ser um autor de teatro[...] E fiquei eternamente grato, mesmo depois de ter levado tanta porrada na primeira versão[...] mandei uma carta ao José Renato, dizendo que eles não tinham ideia do bem que faziam ao possibilitar o surgimento de um novo autor. (apud ALMADA, 2004, pp.90, 91).

Vargas afirma que, “Ainda em 1958, a professora Cândida Teixeira²⁹ preparava com os alunos do terceiro ano o *Telescópio*, de Jorge Andrade. Algum tempo depois, cenas de *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, seriam incluídas nos exercícios de classe do primeiro ano”. (1989, p.60). *Chapetuba* foi lida novamente nesse mesmo ano, como descrito no relatório de atividades extraacadêmicas da escola: “Leitura da peça *Chapetuba Futebol Clube*, pelo autor Oduvaldo Vianna Filho”. (SILVA, 1989, p. 68).

O que podemos notar é que, por meio de atividades paralelas, realizadas por professores e pelos próprios alunos, a partir do final da década de 50 os textos de jovens autores nacionais politizados, entre eles os do Teatro de Arena, conseguiam espaço dentro da escola que em modo geral, até aquele momento, não punha ênfase em produções engajadas, reverberando talvez o início de sua

²⁹ O curioso é que Teixeira aparece no programa dos cursos da EAD como ministrante da cadeira de mímica. Talvez, como os professores tinham bastante trânsito entre as diferentes áreas, ela tenha trabalhando com esses textos em outra matéria — ou curso extracurricular — que tenha ministrado na época. São especulações, pois não encontramos menção a este fato.

fundação, quando estava ligada ao tipo de produção de outro teatro, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

A EAD no seu início e sua ligação com o TBC.

O trânsito entre a EAD e o Arena, de certo modo, substitui a parceria existente desde a fundação da escola, em 1948, com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Não por acaso, este foi inaugurado no mesmo ano da EAD, pelo industrial Franco Zampari, que assim como Alfredo Mesquita, tinha o intuito de que o teatro brasileiro ascendesse a um nível de “teatro cultural e moderno”, em um momento em que houve um “esforço coordenado (LIMA, 1989, p.79) de parte da elite nacional para que isso ocorresse.

O TBC seria o local onde as peças do moderno teatro mundial poderiam ser encenadas e da onde saiu parte dos professores da EAD. Além disso, era esse o palco que os alunos da EAD almejavam alcançar após (ou mesmo durante) seus estudos. Assim, a escola surge como uma necessidade formativa de um novo teatro nascente na cidade de São Paulo e no país como um todo, em um projeto com um claro recorte de classe, como lembra o professor Antonio Cândido em seu artigo *O Contexto da EAD*:

Concebida, fundada, amparada materialmente por Alfredo Mesquita, a EAD faz parte da etapa final de um grande movimento cultural começado em São Paulo na altura de 1920 pela instrução pública, manifestando-se depois na literatura e nas artes [...] Há diversos fatores na origem desses movimentos. Um deles, nos anos de 20 e 30, foi o desejo de ampliar o universo das elites sociais e culturais, aumentando as possibilidades de cultura e diversificando a sua institucionalização. (apud VARGAS, 1985, p.9).

Dentro desse processo a EAD nasce quase como um local de preparação de mão de obra qualificada para o TBC, o qual forneceu parte dos professores que a escola precisava. Além destes, Mesquita diz ter “apelado” a seus amigos ilustrados: “O corpo docente, no princípio, surgiu de um apelo que fiz aos amigos”.(1977, p.30). O interessante no processo foi a vontade de Mesquita de

que a escola não fosse para “diletantes” o que fez com que privilegiasse cursos noturnos para que a escola também recebesse quem precisava trabalhar durante o dia.

Sendo o próprio Mesquita oriundo de uma elite cultural e econômica devia conhecer bem esse perfil do qual queria ver sua escola livre. Assim, houve ali um amálgama de classes sociais e interesses diversos, que deu à escola uma feição que ia muito além do que poderia sugerir a forma inicial como foi concebida. Antonio Cândido, complementa:

Os setores esclarecidos da classe dominante tinham patrocinado ou tomado a iniciativa de quase todos esses empreendimentos, com a intenção de recrutar e formar pessoal renovado para expandir sua concepção de vida. Mas ao fazer isso [...] as classes dominantes propiciaram algo mais: um alargamento da própria visão [...] e certa democratização do saber e do fazer cultural. A despeito dos projetos de cunho liberal, instalaram-se em São Paulo fermentos curiosos de renovação e revisão que permitiram modificar bastante o conceito e o papel do artista e do intelectual. (apud VARGAS, 1985, p.9).

Esse “alargamento de visão” se expandiu também para os alunos que após a primeira década de existência da escola passaram a almejar que ali fosse um local que não apenas “tornava acessível à cena brasileira os grandes textos da dramaturgia universal na sua diversidade”, (LIMA, 1989, p.79), como o era em sua fundação, mas também retratasse em sua estrutura as mudanças significativas que ocorreram na cena teatral brasileira entre os anos de 1948 e o início da década de 1960. Essas mudanças não estavam apenas na cena teatral, mas dentro das próprias salas de aula da escola, formadas por pessoas vindas das mais variadas classes sociais. Essa mistura tão rara, acarretava cenas improváveis, como o encontro de uma filha da burguesia com um feirante, como relata o próprio Alfredo Mesquita:

Eu me lembro da história de uma aluna, Cecília Carneiro da Cunha, que foi com a mãe à feira. Lá para as tantas a mãe viu a filha conversando com um feirante: “Bom, então, a gente se

encontra à noite”. A mãe reagiu: “Que é isso, você marcando encontro com um feirante”. Era Francisco Cuoco, colega dela de escola. E todos eram iguais. (1989, p.269).

Obviamente não eram todos iguais, e isso ficava claro na necessidade que Mesquita diz ter sentido, de dar aos alunos comida antes das aulas, pois muitos chegavam famintos depois de um dia de trabalho, sem dinheiro ou tempo para fazer uma refeição. Não havia ali uma política de bolsas de estudos ou de ajuda de custos para esses alunos, já que as finanças da escola eram primordialmente fruto do investimento privado do próprio Mesquita e, assim como toda a estrutura da escola, sofriam de um certo improviso, o que não permitia projetos de longo prazo. Para dirimir o problema, Mesquita resolve, então, dar sopa aos alunos antes das aulas.

Na mesma direção foram formuladas as regras para o ingresso de alunos, que não precisavam ter formação pregressa, fazendo apenas testes práticos de leitura de texto e a apresentação de uma cena para serem admitidos na EAD. Também havia a preocupação de que integrantes de trupes circenses pudessem vir a fazer parte da escola e esses, em sua maioria, não tinham ensino formal, apesar de uma grande prática como artistas. (VARGAS, 1989, p.48).

Será esse amálgama de classes e formações diversas que constituirá os alunos da EAD. O mesmo ecletismo se dará na configuração de seus professores. Mas se podemos dizer que houve um pensamento de Mesquita anterior à fundação da escola quanto ao perfil desejado dos alunos, em relação ao corpo docente, desde o início ele espelhou uma das marcas da escola: o improviso, como deixa claro Alfredo Mesquita em um depoimento dado anos depois: “Quando convidava um professor para a escola revelava a ele minhas ideias e depois o soltava. A partir daí ele fazia o que queria. Cada um tinha seu método”. (1989, p.257)

Por paradoxal que seja, mesmo tendo nascido como uma espécie de “apêndice” do TBC, a EAD com o tempo vai se autonomizando dessa ideia de “teatro moderno e cultural” e vai se tornando um local no qual não há a necessidade de criação de um produto cultural, ou seja, torna-se progressivamente um espaço de experimentação para onde confluem as

pessoas que ainda não estão comprometidas com uma cena teatral profissional, no sentido do trabalho artístico especializado que separa cada uma das funções desempenhadas no palco, e nos bastidores, como se dava no TBC com sua lógica empresarial e nas outras companhias profissionais que precisavam da bilheteria para sobreviver. Com o passar dos anos essa diferença fica cada vez mais evidenciada, como observa Mariângela Alves de Lima:

Enquanto a educação informal que se processa efetivamente no interior das companhias, objetiva a manutenção de um *métier*, a EAD tem que esclarecer a sua diferença para estabelecer um diálogo com seus candidatos. Não é uma escola que ensinará os atores a executar um teatro existente, mas que intenciona preparar pessoas para um outro tipo de teatro. [...] (1989, p.79).

Essa característica de experimentação, ainda que ocorresse de certo modo à revelia de Alfredo Mesquita, vai fazendo surgir uma nova motivação nos alunos que também incorporam as demandas da época que traz cada vez mais uma crescente politização e a entrada em cena das questões sociais do país, em grupos como o Teatro de Arena ou mesmo o Oficina e outras companhias que surgem nessa época em diálogo direto com a EAD. Assim, em uma década a escola já passara a interferir de maneira direta na mudança de feição da cena teatral paulista e nacional como um todo.

O ingresso de Boal na EAD.

Em 1959, Boal foi convidado por Alfredo Mesquita para ministrar aulas de dramaturgia no novo curso de Dramaturgia e Crítica que será inaugurado na EAD no ano seguinte. Desde a sua fundação, em 1948, a escola tinha como eixo apenas o curso de interpretação. Essa expansão na grade curricular já fazia parte

do projeto original da escola, que previa ainda a implementação de um curso de direção.³⁰

Mas é possível que o convite tenha surgido também por conta da reverberação que o trabalho do Seminário de Dramaturgia do Arena atingiu, como já vimos. (FERNANDES, 1989, p.103). Essa ideia é reforçada pelos depoimentos de alunos como a própria Nanci, que afirmava ser o curso “centrado e estruturado em torno da personalidade de Boal” (1989, p.115), e Renata Pallottini, que afirmava que Boal era “o cerne, a base, o fulcro do curso”. (apud FERNANDES, 1989, p.116).

Além disso, naquele momento os palcos brasileiros reverberavam as novas questões estéticas trazidas pelas vanguardas artísticas marcadamente europeias e norte-americanas, e havia a reivindicação dos alunos da EAD para que elas também fossem contempladas nas salas de aula — principalmente o método de Stanislavski, como afirma Mariângela Alves de Lima em um artigo sobre a escola: “Os alunos da década de 1960, que veem essas práticas adotadas pelo Arena e pelo Oficina, ressentem-se da sua ausência no currículo da Escola”. (1989, p.89).

Apesar de, por vezes, ter passado a imagem de certo atraso em relação a essas vanguardas pedagógicas e artísticas, a pesquisadora Mariângela Alves de Lima pontua que a ausência delas nas aulas fazia parte de uma visão de teatro de Alfredo Mesquita:

Por mais interessante que pudesse ser a esfera da experiência pessoal, a Escola procurará afastar o aluno da autoexpressão, em direção à reelaboração da arte e à construção de um código. A transposição da vida para o palco [...] entra em contradição com o objetivo da Escola, ou seja, com a sua ideia da autonomia da arte. A omissão parcial ou a pouca importância que atribui ao método não é meramente circunstancial. Basta examinar o repertório da escola para constatar a inexpressiva presença do realismo psicológico

³⁰ O final do curso seria a formação de diretor, “porque mais importante”, nas palavras de Mesquita, que para isso considerava imprescindível a formação no exterior. Por causa do custo alto do empreendimento que tinha em mente, essa fase da escola jamais vingou. (MESQUITA, 1977. p. 30).

quando ombreado a Kafka, Pirandello, Ionesco, Strindberg, entre outros autores que privilegiam a evidência do símbolo. Não se trata, portanto, de um atraso da Escola em relação ao teatro que lhe é contemporâneo, mas de outra concepção de teatro. (Ibid. pp.89, 90)

Além do papel de Boal como coordenador do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, a sua contratação parece ter sido a mais adequada para o momento, pois ele poderia dar conta do trabalho artístico e do trabalho pedagógico, envolvendo tanto os temas sociais e políticos, ligados a questões nacionais, quanto a busca por uma atuação realista brasileira calcada na pesquisa da linguagem *stanislaviskiana*. Boal aceitou o convite, começou a ministrar aulas na EAD em 1960 e permaneceu na escola até 1967, último ano do curso de Dramaturgia e Crítica.³¹

Se, por um lado, ele parecia ter o perfil ideal para o cargo de primeiro professor de dramaturgia da EAD, por outro, era uma figura estranha à imagem que a escola propagara até então, como um local que, nas palavras de Mariângela Alves de Lima, pretendia formar “atores aptos para uma produção metafórica” que defenderiam “a autonomia do objeto estético em relação ao tempo e ao espaço em que se originou”. (1989, pp.81, 82).

Além de Boal, nos anos seguintes foram contratados também Flávio Império (em 1962), Roberto Freire e Heleny Guariba (1965), artistas com posturas políticas semelhantes à de Boal. No entanto, a entrada deles não mudou significativamente a maneira como a escola funcionava, como mostra Mariângela Alves de Lima em seu artigo *A Formação do Ator*.

O interesse contínuo pelo novo permanece e permite assimilar, nos diferentes cursos, artistas dos novos grupos teatrais: Augusto Boal, Flávio Império, Heleny Guariba e Roberto Freire. As visões particulares desses artistas não chegam, entretanto, a modificar o rumo da escola. Seus ensinamentos devem corresponder ao ecletismo dominante que estimula o

³¹ O processo de incorporação da EAD pela USP tem início em 1966, mas só se efetiva em 1968, quando o Curso de Dramaturgia e Crítica é incorporado pela ECA e a EAD segue como um curso técnico de formação de atores.

exame e a experiência das mais variadas correntes estéticas. (1989, p. 92).

A relativa liberdade de atuação dentro da escola parece ter ficado clara para Boal desde o começo: “Alfredo Mesquita me convidou para inaugurar dramaturgia na EAD, o que tornou desnecessário os cursos do Arena: quem quisesse que fosse para a EAD”. (2000, p.150). Desse seu breve comentário pode-se apreender que, para ele, o curso na escola teria “o mesmo espírito” dos cursos livres que ministrava no Teatro de Arena, antes do Seminário. Ali também seria o local ideal para que ingressassem os novatos no estudo da linguagem dramática, já que no Seminário, segundo Boal, estavam “muito avançados”. (MUNIZ apud AUTRAN, 2016).

Ainda que essa breve afirmação de Boal indicie que seu curso na EAD teria o mesmo caráter de seu curso livre do Arena, havia uma diferença estrutural fundamental: a falta do suporte de um palco para auxiliar a sua didática. No Teatro de Arena, Boal não tinha exatamente alunos em seus cursos, mas colegas de trabalho que eram também atores de suas próprias peças, ou seja, existia até então a dialética entre o estudo do texto e sua feitura no palco em sua dinâmica pedagógica. Na EAD, ele ministra, pela primeira vez, um curso de dramaturgia que não teve o palco como suporte e nem atores como alunos.

A peculiaridade da postura de Boal como professor é lembrada até hoje por Lauro César Muniz: “Ele dava aulas sempre em pé, andando pela sala, fumando e conversando com os alunos”. (ibid). Nanci Fernandes, que teve aulas com ele em turma posterior, nos anos de 1965/1966, afirmou que “Suas aulas jamais eram monótonas e funcionavam em mão dupla: na medida em que conseguia a atenção da classe, revestia seus argumentos com roupagens inesperadas”. (1989, p.115).

Até mesmo quanto à duração das aulas Boal se diferenciava dos demais professores. O horário letivo na EAD era das 19:30 às 22:50, e nesse período eram distribuídas normalmente três aulas de diferentes matérias, ministradas três dias por semana. As aulas de Boal, por sua vez, eram concentradas em um dia inteiro na semana e em outro dia, por um período mais curto.

Havia também um envolvimento dos alunos com Boal, que muitas vezes ia além do horário de aula, o que fazia com que ele: “Tivesse de ser enxotado da sala de aula com seus alunos”, (VARGAS apud AUTRAN, 2016). “Ele envolvia os alunos como poucos professores faziam”, (ibid). Muniz afirma que isso também acontecia por conta da forma inovadora como dava essas aulas, nas quais desenvolvia seu método dialético da mesma forma que fazia em seus ensaios: “Boal queria que houvesse dissenso, confronto, discussão”, garante Muniz. “E isso era absolutamente inédito para nós, alunos do primeiro ano do curso de dramaturgia”. (MUNIZ, apud AUTRAN, 2016).

Além disso, Muniz afirma que suas aulas não eram expositivas, com o professor falando e anotando na lousa. Ao contrário: ele sugeria conversas e debates, mas sem a exigência formal das leituras:

Ele propunha leituras, não as impunha. Quanto às peças, sempre supunha que já tínhamos lido as principais peças do teatro universal e ia utilizando-as como exemplos ao longo das aulas, por conta disso tínhamos que correr atrás e ler muito, pois ele ia usando os exemplos à medida que surgia a necessidade ou a lembrança em meio às aulas. Dessa forma, dava aulas por instigação, ao invés de invocar a obrigação dos alunos. Com os teóricos fazia um pouco diferente, pedia a leitura para a aula seguinte, mas apenas a sugeria, não obrigava. (MUNIZ, apud AUTRAN, 2016).

Além dos debates e da leitura de peças e textos teóricos, Boal pedia para os alunos fazerem exercícios, principalmente de peças curtas, com cerca de quinze minutos cada. Segundo Lauro César Muniz, ele normalmente sugeria situações como motes para os exercícios dos alunos, tais como: “dois personagens conhecidos e um terceiro que entrava e estabelecia o conflito na cena”. (MUNIZ, apud AUTRAN, 2016). Esses exercícios eram parte importante da maneira de Boal organizar e conceber suas aulas:

Para mim foi um período muito importante porque na medida que eu ensinava eu começava a entender muito mais coisas também. Aquela estória de que o professor aprende mais que o aluno ensinando [...] Normalmente existe a relação

intransitiva — que o professor dá e o aluno recebe —, existe um que produz e um que consome. E na dramaturgia não era assim porque obrigatoriamente eles tinham que escrever. Eles tinham que produzir peças de teatro. (BOAL, apud BRITTO p.175, 2015).

Assim podemos ver como Boal exercia em seu ofício na EAD a mesma dinâmica de seu trabalho no Teatro de Arena, tanto como professor do Seminário e dos Laboratórios como no de diretor teatral, nos quais buscava não estabelecer uma hierarquia rígida, procurando sempre dinamizar as relações, com todos podendo criar, discutir, dividir experiências e refletir sobre elas por meio de exercícios. A cena cultural também ganhava espaço em suas aulas:

No segundo ano passamos a ter uma prática teatral e artística muito maior fora da sala de aula. Ele passou a nos levar mais para ver peças, ver filmes, trazia fotos de quadros [...] Líamos muitas peças e ele trazia isso para dentro da sala de aula por meio de discussões, exercícios e debates. (MUNIZ, apud AUTRAN, 2016).

Muniz conta que, no segundo ano, os alunos saíam com Boal para ir ao cinema assistir a filmes expressionistas e Charles Chaplin. Tiveram uma aula no Museu de Arte Moderna e viram Cacilda Becker em cena fazendo *A Noite do Iguana*, de Tennessee Williams, que leram antes de ver a montagem. Iam às peças e filmes à tarde ou fora do horário das aulas, preferencialmente.

Nas anotações de Lauro César Muniz sobre as aulas de Boal há um exercício de análise cênica que faz referência a uma montagem da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, a qual deveriam analisar levando em conta O Método de Stanislavski:

Um Bonde Chamado Desejo

³²IC- Nesta atividade as pessoas não encontram solução por permanecerem inconscientes. Vivem apoiados em valores ultrapassados, anacrônicos.

Ação: Todas as personagens presas a valores morais.

- 1- Se é válida a aplicação do Método, na peça.
- 2- Analisar se a ideia foi traduzida plenamente na direção, interpretação e montagem. (MUNIZ, 1960)

A hipótese de terem ido ver a peça é reforçada, pois houve uma montagem do texto no Teatro Oficina, com direção de Boal, que estreou em 12 de abril de 1962. A atriz Maria Fernanda fez o papel de Blanche Dubois, e Mauro Mendonça, Stanley Kowalski. A tradução do texto foi de Brutus Pedreira. (RODRIGUES, 2011, p.88). No exercício, além da análise do método, Boal fomenta a análise da ideia contida (ou não) nos elementos extratextuais presentes na montagem.

O relato de Muniz indica que a ênfase das análises dessas peças e filmes eram sempre na dramaturgia. Cenários e figurinos, por exemplo, só entravam em pauta quando impactavam diretamente a dramaturgia da peça, do filme ou do personagem:

Boal não falava muito de cenário e figurino, a não ser em casos em que estes eram determinantes para o caráter do personagem, como em Chaplin, em que Carlitos pensa que está bem vestido em seus farrapos e isso já demonstra características importantes do personagem. (MUNIZ, apud AUTRAN, 2016).

Por ter dirigido a montagem de *Um Bonde Chamado Desejo*, talvez Boal estivesse querendo discutir, por meio da análise pedida aos alunos, algum ponto específico, mas infelizmente não há nada nas anotações de Muniz sobre essa questão. Mesmo assim, é interessante notar como Boal propunha a relação direta entre o seu trabalho nos palcos e sua prática didática. A pesquisadora

³² Não sabemos o que esse IC significa, e não há menção a isso nas anotações.

Nanci Fernandes reforça essa característica: “As aulas de dramaturgia sempre foram permeadas pelo relato e comentário da experiência profissional de Augusto Boal à frente do Teatro de Arena”. (1989, p.115).

Boal e o paralelo entre o trabalho teatral e a prática didática.

A prática teatral intensa que Boal empreendia no Teatro de Arena nesse início da década de 1960 por vezes impedia o seu comparecimento às aulas da EAD, como comenta Lauro César Muniz: “Ele foi maravilhoso no primeiro ano, no segundo (1961) ele quase não apareceu. Estava envolvido com o Teatro de Arena”. (apud FERNANDES, 1989, p. 115). Renata Pallottini confirma:

Tivemos sorte, na época, com a implementação do curso, e acho que Boal estava dedicando-se inteiramente, ou quase, a ele. Quando, por problemas profissionais, ele afastava-se de alguma forma das aulas, a gente sentia muito a falta desse ponto de apoio. (apud FERNANDES, 1989, p.115).

O ano de 1961 marcou um momento de abertura do Teatro de Arena para a vivência teatral em seu viés mais explicitamente social, quando o grupo saiu do espaço cênico limitado para os principais movimentos sociais do país. Já haviam realizado viagens com peças para diferentes estados e cidades, mas aquele foi um momento em que, além de levar as montagens a outros públicos, eles empreendem um projeto efetivo de prática política.

Logo no início de 1961, Boal, Nelson Xavier e mais alguns convidados, como o professor Modesto Carone, entrevistaram Jofre Correa Neto, presidente da Associação dos Lavradores de Santa Fé do Sul, que, segundo o professor

Sérgio de Carvalho, “tornou-se nacionalmente conhecido após a rebelião do Arranca Capim, episódio em que um grupo de camponeses resistiu aos desmandos de latifundiários da região”. (2015, p.7). O líder camponês acabara de ser solto após cumprir pena por incitar a primeira grande revolta camponesa do país.

A partir dessa entrevista, Nelson Xavier, com a colaboração de Boal, escreveu *Mutirão em Novo Sol*, primeira peça nacional a falar da insurgência no campo. No ano seguinte ela foi apresentada em Pernambuco, junto com integrantes do Movimento de Cultura Popular (MCP). A montagem resultou da aproximação do Teatro de Arena com o MCP, cujas lideranças culturais os convidaram, para montar por lá a já antológica *Eles não usam black tie*. Muito mais do que a apresentação da peça, o grupo encontra um dos mais belos esforços políticos de que se tem notícia no país para a erradicação do analfabetismo e da fome. À frente do projeto estava o pedagogo Paulo Freire, cuja obra *Pedagogia do oprimido* influenciou Boal na autoria de sua obra mais conhecida, *Teatro do oprimido*.

No mesmo ano fizeram temporada com a peça *Revolução na América do Sul*, no Rio de Janeiro, onde empreenderam intenso contato com a União Nacional dos Estudantes, outro movimento social atuante à época. Esse contato provocou a dissidência do Arena: Vianinha e Chico de Assis ficaram na capital fluminense e fundaram o Centro Popular de Cultura. Boal voltou a São Paulo para coordenar a montagem das duas últimas peças do Seminário de Dramaturgia, que encerrou as atividades após essas apresentações.

Tudo isso aconteceu no ano em que Boal tentou conciliar a espantosa quantidade de trabalho teatral em diferentes partes do país às aulas que ministrava na EAD. A importância que essas aulas tinham para ele fica ainda mais evidente quando levamos em conta a informação de Renata Pallottini (SITE MEMÓRIA ECA. 50 ANOS, 2011), que os professores não recebiam remuneração pelas aulas na escola, talvez por ser custeada unicamente por seu fundador Alfredo Mesquita.

Último Curso de Dramaturgia e Crítica da EAD, 1965/1967.³³

Os anos entre 1962 e 65, dos quais não temos documentos, foram muito conturbados politicamente, com o golpe militar, a polarização e o endurecimento político do país. O Teatro de Arena intensificou suas atividades e sua atuação política nesses anos, além de desenvolver diferentes projetos relacionados à dramaturgia, como a Nacionalização dos Clássicos. Mesmo com a atividade teatral frenética, Boal seguiu à frente do curso de dramaturgia da EAD nas turmas de 1962 a 1964.

Em 1965, Boal ausentou-se tantas vezes da EAD que teve de ser substituído. Foi um ano de intensa atividade no Teatro de Arena, com a estreia de três musicais e a pré-estreia de outro, que marcaram época ao unir de forma inédita conteúdo político, música e encenação teatral.

Em abril estreou o show *Opinião*, que obteve grande sucesso e abriu as portas do Arena para os musicais que se sucederiam ali. Em maio foi a vez de *Arena Conta Zumbi* subir aos palcos. Em agosto, foi encenado *Este Mundo é Meu*, e em setembro, a pré-estreia de *Arena Canta Bahia*. Outubro, por fim, marcou a temporada de *Tempo de Guerra*.

Lauro César Muniz foi chamado para substituir o professor, já que havia feito o curso cinco anos antes. Heleny Telles Guariba, da Faculdade de Filosofia da USP, veio complementar suas aulas. No entanto, segundo a ex-aluna Nanci Fernandes, Heleny, “[...] não tendo de início maiores conhecimentos de dramaturgia, propôs-se a fazer conosco uma incursão histórico-literária em profundidade ao teatro grego”. (1989, p.110).

A turma de 1965/66 foi a última do curso da EAD com sua configuração inicial, gerida por Alfredo Mesquita. Por conta das pendências de sua transferência para a USP, o último ano na escola foi caótico, o que gerou uma

³³ As anotações de Lauro César Muniz, como dito anteriormente, são do curso inaugural que fez como aluno, e que ocorreu nos anos de 1960/1961. O restante do material que conseguimos, já é decorrente do curso final da EAD, de 1965/1966, que se estendeu até 1967.

greve dos alunos, que exigiam a reposição do ano letivo de 1966. A greve surtiu efeito e em 1967 houve uma extensão do curso, que foi ministrado não apenas em sua sede, mas também em outros locais, como o escritório da Editora Perspectiva, de Jacó Guinsburg.

Mesmo substituído, Boal continuava a ir esporadicamente à EAD, e parece ter encontrado uma forma proveitosa de aprofundar o trânsito entre sua prática artística e didática, pois em 1967, estreitou a parceria com Lauro César Muniz, que analisou em sala a sua peça *Arena Conta Tiradentes*, além de organizar, com Anatol Rosenfeld e Muniz, uma discussão sobre o Sistema Coringa em que se baseava essa encenação³⁴.

A parceria de Boal com Rosenfeld na EAD foi profícua e resultou em um curso “inovador”, como comenta Nanci Fernandes:

No ano de 1967, dando seu curso fora do recinto da EAD (na sede da Editora Perspectiva), Anatol Rosenfeld brindou-nos com um curso inovador. Certamente estimulado pelo trabalho de Augusto Boal no Arena e pelos ecos de suas aulas de teoria dramática — que envolvia uma visão e interpretação *sui generis* tanto da poética aristotélica quanto da hegeliana, bem como uma elaboração teórica a partir da poética de Maquiavel e dos postulados brechtianos — Rosenfeld desafiou-nos à pesquisa do tema do herói no teatro moderno. Nesse sentido, tanto Boal, com suas teorizações instigadoras, quanto Rosenfeld, com seu aporte crítico-teórico, não podem ser dissociados de uma das tentativas mais promissoras de renovação da dramaturgia brasileira. (FERNANDES, 1989, p.116).

Anos depois, esse curso acabou por gerar o livro *O Mito e o Herói no Moderno teatro Brasileiro*, de autoria de Anatol Rosenfeld e organização de Nanci Fernandes, publicado pela editora Perspectiva, de Jacó Guinsburg. Um marco na teoria estética e no estudo do personagem no Brasil.

³⁴ Nanci Fernandes comenta a parceria: “Os alunos puderam partilhar como ouvintes da preparação teórica de seu Sistema Coringa, que foi igualmente comentado e analisado nas aulas de dois outros professores: Anatol Rosenfeld (estética) e Lauro César Muniz (dramaturgia)”. (1989, pg. 116).

O intelectual Jacó Guinsburg comenta que essa troca acadêmica era muito estimulante, e que, mesmo com divergências teóricas, era possível estabelecer parcerias fraternas, como as que havia entre ele, Boal e Rosenfeld:

[...] No debate de ideias com homens como Anatol, como Boal, esse clima era muito estimulante. E meu papel era, às vezes — justamente o papel da crítica — sobretudo nas propostas de Boal, tentar segurar um pouco as coisas. Então o pessoal vinha, por exemplo, e dizia: “Boal disse isso. O que você acha? Eu dizia: “Bom, ele é diretor, pode dizer isto. Concordo com ele enquanto artista, enquanto diretor, mas enquanto crítico, enquanto teórico, aí tenho minhas dúvidas”. Então a gente começava a discutir. (apud FERNANDES, 1989, p.276).

Guinsburg também comenta o papel fundamental de Anatol Rosenfeld como fomentador intelectual na EAD nesse período:

Creio que era o papel do Anatol, embora ele fosse um brigão de outro tipo — ele era cerebral e muito irônico, às vezes as pessoas não atingiam o nível da contestação dele; quando era muito aparente aquele leve sorriso dele, ajudava as pessoas a saber que ele estava na fase irônica, mas, em geral, ele vinha pelo avesso. Anatol era um homem que não deixava passar. Primeiro, porque era a formação que ele tinha, por ser alemão e por ser um homem que enfrentava qualquer parada no palco da discussão e ideias. Anatol semeou muito na EAD durante o seu curso. (ibid.).

Anatol foi um pensador muito importante para a cena teatral e teórica estética. Guinsburg destaca seu grande carisma, confirmado pela dramaturga Renata Pallottini, que, mesmo depois de se formar na primeira turma do curso de Dramaturgia e Crítica, em 1961, voltou a frequentar a escola no ano seguinte só para assistir novamente às aulas de Anatol. (SITE MEMÓRIA ECA. 50 anos, 2011).

Alunos que se tornaram professores³⁵.

Além de Muniz, Renata Pallottini, ex-aluna, tornou-se professora da EAD. Em 1964, foi convidada por Sábato Magaldi para ministrar aulas de História do Teatro em seu lugar e permaneceu na escola mesmo depois de sua incorporação pela USP. Os dois ex-alunos da escola já tinham graduações anteriores, ela em Direito e Filosofia, e Muniz em Engenharia Civil. Além da carreira de professores, também começaram a atuar, na década de 1960, como dramaturgos do circuito profissional.

Já na estreia, os dois ganharam prêmios importantes. Em 1963, a peça *O Santo Milagroso*, encenada pela companhia de Cacilda Becker com direção de Walmor Chagas, valeu a Muniz o Prêmio de autor-revelação da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Em 1965, com *O Crime da Cabra*, Renata ganhou o Prêmio Molière. A dramaturga afirma que Boal teve grande influência nessa trajetória:

Nós, os alunos, extasiados, bebíamos as palavras dele e íamos, conforme as oportunidades e as solicitações, escrevendo e reescrevendo nossos textos. Com certeza, a versão definitiva de *O Santo Milagroso*, grande sucesso de Lauro Cesar Muniz, e também a de *O Crime da Cabra*, meu texto, depois premiado, devem muito a essas verdadeiras fontes de conhecimento e reconhecimento. (2010, p.44).

Ainda na época de alunos, Muniz e Renata já procuravam a interdisciplinaridade na escola. Mesmo que de forma não oficial, havia a possibilidade de alunos e professores empreenderem essa troca. Além do curso

³⁵ Além dos ex-alunos, outro integrante do Teatro de Arena, também teve papel importante como professor de dramaturgia ao longo da vida. Chico de Assis, que ingressou no Arena em 1958 e integrou o Seminário de Dramaturgia. Durante muitos anos, inclusive, nomeou seus cursos como Seminário de Dramaturgia do Arena (SEMDA), mesmo que nem sempre o curso fosse ministrado naquele espaço. Chico garante em uma entrevista da década de 1990 que sua didática era semelhante à que seguiam no Seminário da década de 50: “O Seminário de Dramaturgia (é) inspirado no modelo do original do Arena... As minhas aulas se realizam baseadas no próprio texto que os participantes estão escrevendo. Eles vão redigindo as cenas e as vão trazendo para serem lidas e discutidas. Em cima delas, dou aulas de dramaturgia... até o momento (em que) a peça fica pronta para ser montada numa leitura dramática. A sugestão [...] para jovens interessados em dramaturgia se fixam em três pontos básicos: ir ao teatro, ler muitos textos e ir tentando escrever. (1998, p. 8).

de dramaturgia, os dois dedicaram-se a outras disciplinas, como cenografia e interpretação:

Eu me decidi a dirigir — espontaneamente, não era obrigada a isso — vendo o exemplo dos alunos de interpretação, refletindo sobre a importância de pôr a mão na massa — como diretor e, eventualmente, também como ator. Procurei meus colegas do curso de interpretação, pessoas de minha faixa de idade [...] e mostrei minha peça. Eles se interessaram e começamos a trabalhar, fora do nosso horário normal. (apud FERNANDES. 1989, p. 120).

Muniz afirma ter passado pela mesma experiência:

A gente trocava ideias [...] Havia um intercâmbio entre os cursos, cenografia, inclusive. O que aconteceu de mais forte, para valer mesmo, foi a montagem dos exercícios. Fiz a montagem de um exercício em que dirigi alunos da escola, no teatrinho. Foi uma experiência importantíssima [...] (MUNIZ, apud FERNANDES, 1989, pp 120, 121).

Como professores, os dois seguiram uma linha parecida com a de Boal, alternando teoria, exercícios e a vida cultural da cidade dentro da sala de aula com outras linguagens, como o cinema. Na opinião da aluna Nanci Fernandes, Muniz veio a ser um dos professores “de maior rendimento do curso”:

Motivando os alunos a escreverem [...] várias peças ou exercícios que passaram pelo crivo de sua leitura. Profissional aberto às várias correntes teatrais, além de peças dos alunos trouxe textos seus e de Renata Pallottini para as aulas e, o que foi mais marcante, trouxe dois cineastas para suas aulas: Roberto Santos e Luiz Person, este último com o roteiro ainda não filmado de *O Caso dos Irmãos Naves*, que por dois dias foi discutido e comentado em classe. (FERNANDES, 1989, pp 120, 121).

Mesmo sendo sobre história do teatro brasileiro, o curso de Renata seguia a mesma linha entre a teoria e a prática do teatro, como afirma Fernandes:

Deve-se salientar o interesse de Renata Pallottini em motivar os alunos para o trabalho prático de dramaturgia ao abrir espaço em suas aulas para intercâmbio com escritores — como no caso de Walter George Durst, na época escrevendo para a televisão. (1989, p.117).

Novas tentativas de continuidade dos Seminários.

A importância que Boal dava para seu trabalho didático fica clara quando constatamos que, em 1966 e 1967, ele tentou instituir novamente Seminários de Dramaturgia em parceria com professores e alunos da EAD. Sobre a tentativa de 1966, há uma nota de Maria Teresa Vargas na revista *Dionysos*:

Planejado novo seminário de dramaturgia no Arena. Compareceram à primeira reunião: Augusto Boal, Antunes Filho, Walter George Durst, Anatol Rosenfeld, Renata Pallottini, Carlos Murinho, Walter Negrão. Será esse o núcleo essencial do seminário, que deverá, no decorrer da semana, convidar dramaturgos, encenadores, críticos e empresários para participarem das próximas reuniões-notícia enviada a jornais. (1989, p.23).

Até o momento não encontramos outras referências a este seminário, e os artistas citados com os quais conversamos não se recordam do fato. De qualquer modo, a nota demonstra o desejo de Boal de prosseguir com debates sobre dramaturgia com outros professores da EAD, como Anatol Rosenfeld e Renata Pallottini, e profissionais de outras áreas, como o audiovisual, caso de Walter Negrão e Walter George Durst.

Em 1967, Boal, Heleny Guariba e Flávio Império redigem um documento por meio do qual propõem uma nova organização para a EAD em módulos nos quais disciplinas e professores se intercambiariam com artistas de renome em seminários e laboratórios como os que Boal ministrava no Teatro de Arena. Para isso, propunham juntar em um mesmo curso os alunos do segundo ano e os que já haviam finalizado os cursos, tanto de dramaturgia e crítica como de cenografia.

O documento foi encaminhado para Alfredo Mesquita, em 12 de março de 1967:

Proposta de Reformulação da EAD

O curso será dividido em quatro setores especiais:

1- Seminário: (Responsabilidade do prof. Augusto Boal)

Neste setor seriam realizados todos os trabalhos teóricos necessários ao bom andamento dos temas que seriam estudados nos dois semestres. Os alunos receberiam aulas de dramaturgia, interpretação, cenografia, etc., sempre segundo as necessidades específicas dos temas propostos e não cursos básicos e gerais. O seminário seria eminentemente objetivo. (LIMA, 1989, p.94).

Os outros tópicos seriam Laboratório, a cargo de Flávio Império; Documentação e pesquisa, a cargo de Heleny Guariba; e Montagem, sob a responsabilidade de José Celso Martinez Corrêa. Os estudos teóricos que propunham, eram:

- 1- Estudo da Liberdade da personagem: análise da personagem como objeto (teatro sacro medieval, teatro épico, etc.) e como sujeito (teatro isabelino, teatro romântico, etc.). Estudo das teorias que informaram cada técnica (Aristóteles, Hegel, Brecht, Ionesco, Breton, Maquiavel, etc.). (ibid. pg. 95).

Boal pretendia continuar seus estudos em torno da constituição do personagem como objeto ou como sujeito, baseando-se nos mesmos autores que estudava constantemente. O restante do documento esclarece que trariam para aulas e palestras profissionais de outras áreas, tais como Roberto Schwartz, Rui Fausto, Jacó Guinsburg, Guarnieri, entre outros.

Segundo a pesquisadora Mariângela Alves de Lima: “Nada se sabe sobre a tramitação desse documento dentro da escola”. (ibid.). De qualquer modo fica claro que, mais do que uma reformulação da EAD, a proposta visava praticamente uma nova escola, sem a participação de Alfredo Mesquita.

Ainda que a proposta não tenha vingado, a incorporação da EAD à USP no ano seguinte proporcionou as mudanças inevitáveis em meio ao conturbado momento político. Mesmo em meio à ditadura militar e ao fechamento progressivo do país, no pré-AI-5, esses artistas e intelectuais tentavam unir forças e seguir com a pesquisa e a prática teatral, tendo a teoria da dramaturgia como eixo, baseada na bibliografia e na experiência didática de Boal.

Programa do curso de dramaturgia.

Em seus programas os professores da EAD detalhavam bem as suas aulas, organizando-as entre os dois anos de duração do curso. Boal apresentou um programa bem sucinto, sem separação por ano e com ênfase nos exercícios dos alunos. Isso denota uma abertura para que o espaço fosse preenchido também pelo que poderia surgir entre o que ele propunha e o que seria trazido pelos alunos, em uma clara alusão a um programa de curso teórico-prático:

Dramaturgia

Teatro e Sociedade (Arnold Hauser). A “Poética”, de Aristóteles. A “Poética”, de Hegel. A “Lei de Brunetiere” (discussão) Dramaturgia dialética (Interdependência de elementos dramáticos, conflito, ação dramática, variação qualitativa). A “poética” de Bertolt Brecht. Leitura e comentário de peças preparadas pelos alunos. Leitura e Comentário das peças “A Casa de Bonecas”, de Ibsen e “A Alma Boa de Setsuan” de Bertolt Brecht. (ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA, 1962, p. 18)

Apesar de pouco detalhado, o programa mostra a confluência entre a leitura de peças, textos teóricos e exercícios feitos pelos alunos, e uma grande abertura para que essas ideias iniciais pudessem ser testadas e remodeladas ao longo do curso. O programa de Boal é o de uma aula de abertura. É difícil reconstituí-lo integralmente, pois tem um lado experimental que não está

totalmente enunciado. Mas é possível projetarmos o trabalho do professor de dramaturgia que também era um artista, algo que o próprio Boal deixa claro quando comenta o currículo que elaborou para a EAD:

Os currículos foram se modificando na medida em que quando eu comecei. A minha preocupação maior era transmitir o aprendido. Tentar passar para todos os outros uma bagagem que eu tinha recolhido — isso no começo, já no Arena, porque na Escola de Artes Dramáticas comecei a codificar um pouco mais. Depois, fui avançando. Quer dizer, a principal modificação que eu acho que aconteceu foi a minha tentativa de sistematizar todas as técnicas de dramaturgia que eu tinha aprendido — seja através de livros, seja através de minha experiência pessoal. Tentei essa sistematização [...] usando as leis da dialética, nas quais eu creio, não por uma questão de fé, mas por uma questão de prática. (apud FERNANDES, 1989, p.116).

Portanto, Boal conseguiu fazer uma espécie de síntese entre aquilo que tinha aprendido na prática e o que havia lido nos livros, tudo sempre mediado pelas regras da dialética — regras que ele testou e pôde incorporar de maneira definitiva em sua didática dramatúrgica. Com esse currículo, ele implementou um programa experimental no qual a ênfase teórica se deslocava para a prática, e esta realizava-se na fricção com a teoria. Boal buscou, em Ibsen e Brecht, os exemplos para serem debatidos em sala — autores que já trabalhavam com o drama-limite. Ele queria chegar na dialética do drama por meio de um programa de concepção teórico-prático, no qual a teoria tem o limite de sua prática inaugural.

O que Boal chama de *leis da dialética*, formuladas nos debates da época, era uma ferramenta muito geral, um conjunto de categorias que parecem estar mais próximas dos manuais de materialismo histórico. De qualquer modo, no pensamento didático de Boal essa ferramenta ajudava a desenvolver um olhar concretizador para as aulas que ministrava e o gosto pelas contradições. É interessante notar que ele chama as teorias de Aristóteles, Hegel e Brecht de poéticas, o que indica que as analisará a partir da ideia de que cada um dos autores criou uma forma original de olhar para o mundo.

Esse programa é inaugural e seria remodelado a todo instante, também a partir do universo referencial de cada turma de alunos que passasse pelo curso, num claro diálogo com a pedagogia do oprimido, de Paulo Freire. Não por acaso, serão as anotações dessas aulas que servirão de base para Boal escrever *Teatro do oprimido*³⁶, uma década depois. Ao que parece, esse programa não foi modificado durante os anos em que Boal deu aula na EAD,³⁷ o que corrobora seu caráter de abertura para a prática que o complementa.

³⁶ “O Teatro do oprimido, antes de editado, não se chamava assim... Livreiros argumentavam que ninguém compraria um livro chamado Poéticas políticas. Poesia ou política? Mudei para Poéticas do Oprimido, em homenagem a Paulo Freire. Outra recusa. Em qual estante colocar? Ficou como é... Teatro do Oprimido”. (2000, p.299).

³⁷ Nanci Fernandes em seu *texto O Curso de Dramaturgia e Crítica da EAD*, ao falar do curso de 1965, reproduz o mesmo programa. (1989, pg. 114).

Capítulo 3

Visão sobre a Poética de Aristóteles.

Como grande parte daqueles que se põem a estudar ou ensinar dramaturgia, Boal abre suas aulas na EAD discutindo conceitos extraídos da *Poética* de Aristóteles. Uma anotação de Lauro César Muniz, entretanto, contém uma ressalva que pode ser considerada uma inclinação de método, uma orientação geral para seu percurso didático:

Os conceitos de técnica de dramaturgia têm base na poética de Aristóteles. Assim, diversos conceitos poderão, baseados na *Poética*, ser estudados de forma experimental, não dogmática. (1960).

Logo na primeira aula, assim, Boal deixa claro que não se pautará por uma obediência às ideias do filósofo grego, mas realizará uma análise experimental na qual os conceitos aristotélicos sobre as técnicas da dramaturgia serão utilizados com base em sua aplicação, conforme servirem aos estudos desenvolvidos em seu curso.

Essa tendência de uso experimental do pensamento aristotélico, num certo sentido, já se anuncia no próprio caráter sintético da obra do filósofo grego, redigida na forma de notas, não de diálogo, o que sugere uma necessidade de “completamento” externo de acordo com seu uso pedagógico original. De certo modo, é essa a opinião de John Gassner, grande estudioso e historiador do teatro que também foi um dos *mestres*³⁸ de Boal. Em seu prefácio intitulado *Crítica Literária Aristotélica* à tradução da *Poética* de Samuel Butcher, ele

³⁸ O termo foi utilizado pela pesquisadora Maria Silvia Betti: “Durante o período de estudos de Boal em Nova York, Gassner foi convidado, a fazer parte, como colaborador, do corpo docente da School of Dramatic Arts de Columbia, ministrando creative playwriting (criação de dramaturgia), disciplina que mais diretamente interessava aos objetivos de Boal naquele momento. Se isso já não fosse suficiente para situá-lo como o principal mestre e interlocutor de Boal, foi ele, também, quem intermediou os contatos que permitiram a Boal assistir a ensaios e oficinas de interpretação no Actors’ Studio, o mais importante centro de preparação interpretativa de atores dos Estados Unidos, conhecido por sua peculiar abordagem das técnicas interpretativas desenvolvidas por Stanislavski”. (2015, p. 161)

ênfatiza o que considera um caráter exploratório constitutivo da obra do filósofo grego:³⁹

A poética é o primeiro ensaio existente sobre arte que é honestamente exploratório. Essa crítica era incomum no tempo de Aristóteles, e continuava a ser rara muito tempo depois da morte dele, quando ele foi considerado o árbitro supremo no julgamento estético [...] É, de fato, uma das ironias da história que os admiradores de Aristóteles tenham tentado converter o explorador em um legislador absoluto. .(GASSNER, 1951, pp. xxxviii, xxxix).

Gassner entende *A Poética* como o primeiro ensaio sobre arte *honestamente exploratório*. Apesar disso, e por decorrência do papel de Filósofo central que Aristóteles assumiu ao longo da era cristã, seus escritos sobre arte o tornaram uma espécie de *árbitro supremo* sobre o assunto. Na letra e no espírito da *Poética*, contudo, sua busca por conhecimento passa menos por dogmas e mais pela intenção de “conhecer as causas daquilo que se quer conhecer”, nas palavras do comentador Jorge Ferigolo. (2014, p.44). Como decorrência, Gassner também afirma que uma das grandes contribuições da *Poética* foi o fato de Aristóteles ter postulado a arte como criação racional do homem, o que colocou “a humanidade diretamente no centro de sua estética”. (GASSNER, 1951, p. xxxviii). Por ser gerada a partir de um procedimento racional, a obra de arte envolveria “uma sensação de adequação, medida e organização”, (Ibid.), o que não pressupõe necessariamente a exigência de um padrão a ser seguido. Assim, a similaridade na maneira como Boal se aproxima da teoria aristotélica — experimentalmente, sem levar os dogmas em conta — e a forma como o próprio filósofo grego encaminhava suas análises passa a organizar o procedimento das aulas de Boal na EAD. Isso se vê mesmo quando ele adota um ponto de partida ideal, o estudo de um conceito como o de Empatia, questão

³⁹ Há indícios de que Boal se utilizou de uma tradução específica da *Poética*, do tradutor e comentarista, *Samuel. H. Butcher*, em uma edição que vem acompanhada do ensaio *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* feita pelo tradutor. Além de diversas referências ao autor feitas por Boal no livro *Teatro do Oprimido*, há anotação de aula nas quais é citado. É interessante notar que uma das edições desse livro foi prefaciada por John Gassner.

que abria com frequência seus cursos segundo pudemos observar. A definição registrada no caderno do então estudante Lauro César Muniz era a seguinte:

A empatia consiste no “transporte” do espectador ao personagem. Estabelece-se durante o espetáculo uma identificação do espectador com a personagem. Essa identificação é feita de forma VICÁRIA, ou seja, a emoção da cena nos atinge, não em plena força, mas o suficiente para provocar uma PURGAÇÃO ou uma CATARSIS. (1960)

É interessante notar que Boal começa sua análise por meio da empatia e não da *mimese*, como faz o próprio Aristóteles na *Poética*. Sua escolha analítica procura entender primeiro não o ponto de vista da produção poética, mas sim o da recepção e do efeito no público, o que nos faz supor que ele estava fortemente interessado, naquele início dos anos 1960, por alguns dos debates centrais do teatro épico concernentes ao problema da identificação. A ideia de Empatia atribuída a Aristóteles se associa à de identificação entre espectador e personagem. A opção, sem que isso seja nomeado aos alunos, contém um eco da crítica ao teatro dramático feita por Brecht, quando diz que essa forma teatral, “ao envolver o espectador na ação, consome-lhe a atividade”. (2005, p. 31)

A definição de Boal da empatia se interessa pelo sentido de uma vivência substitutiva em que o espectador se projeta na personagem, com especial atenção ao caráter *vicário* dessa relação, termo de origem latina, que significa “o que faz às vezes de outro” ou “o que substitui outra coisa ou pessoa”. (FERREIRA, 1979, p. 1244). Muito antes de qualquer reflexão que sugerisse o projeto posterior do *Teatro do Oprimido*, esboça-se na primeira aula a crítica ao sentido de uma vivência passiva.

A afirmação de Boal de que a empatia consiste em um *transporte* do espectador ao personagem coloca essa qualidade como mediadora da relação entre os dois. Ao longo do espetáculo, concretiza-se a *identificação*. Aqui está implícito que o espectador estabelece a troca empática com a personagem, e não com o ator, atestando, assim, o poder que a personagem deve conter em si mesma. A relação será mediada pelo ator, mas ele serve apenas como uma

espécie de condutor do poder empático que já existe na ficção. O papel do ator nessa relação não entra em questão, pois é a personagem que proporciona a emoção projetada do palco em direção ao espectador.

Ao afirmar que “a emoção não nos atinge em plena força”, ” (MUNIZ, 1960), Boal – segundo o registro impreciso da sala de aula –, passa a conjugar o verbo na primeira pessoa, atento ao momento de realização da emoção, aspecto que concretiza a empatia.

Há uma sugestão sutil, porém, de que a empatia pode esvaziar a potência da cena, fazendo que ela nos atinja apenas o suficiente para provocar a *purgação* ou a *catarse*. É como se o foco na emoção da personagem iluminasse apenas essa reação e ignorasse o restante. Tudo o que a personagem pode nos dar é purgação ou catarse: momento final da empatia. Se ela tivesse algo a mais a *nos* proporcionar, esse algo não chegaria a nós. Ao mesmo tempo, o diretor observa que a empatia é um ponto fundamental na produção da vivência de emoções destinadas à purgação (racionalizante).

Em seu livro *Teatro do oprimido*, em que essas reflexões anteriores surgem já reelaboradas, as questões da vivência vicária e das emoções continuam atreladas à definição de empatia, o que aparece na subseção *Dicionário de palavras simples*⁴⁰:

Empatia: Quando o espetáculo começa se estabelece uma relação entre o personagem (especialmente o protagonista) e o espectador. Esta relação tem características bem definidas: o espectador assume uma atitude passiva e delega o poder de ação ao personagem. Como o personagem se parece a nós mesmos, como indica Aristóteles, nós vivemos, vicariamente, tudo que vive o personagem. Sem agir, sentimos que estamos agindo; sem viver, sentimos que estamos vivendo. Amamos e odiamos quando odeia e ama o personagem. (BOAL, 1980, p. 37).

⁴⁰ *Dicionário de palavras simples* é uma subseção do capítulo sobre Aristóteles na qual Boal define alguns termos utilizados pelo filósofo grego de maneira mais pormenorizada. (1980, pp. 36 a 38).

Ao compararmos o trecho do livro e as aulas é possível identificar uma diferença de ênfase, ao observar que “quando o espetáculo começa, inicia-se uma relação entre o personagem e o espectador”. (BOAL, 1980, p. 37). Nos debates de aula, ele preferia assinalar que a relação empática entre espectador e personagem é sempre estabelecida gradativamente durante a evolução da cena, não se dando de imediato. Afirmava também que assim se construía uma *identificação* do espectador com a personagem. No livro posterior, dirá já nos termos do projeto do Teatro do oprimido que “o espectador assume uma atitude passiva em relação ao personagem e delega o seu poder de ação a ele”. (ibid).

Outro termo que aparece no livro e não está nas anotações da aula de Boal é o *protagonista*⁴¹. Segundo ele, é a personagem com a qual preferencialmente o espectador estabelecerá uma relação de *características bem definidas*, que não acontece de maneira livre, mas obedece a um padrão determinado a partir de dois pressupostos: a atitude passiva do espectador e a transferência de seu poder de ação à personagem.

Essas ações do espectador, porém, se dão em uma chave paradoxal: ele age para perder o poder de agir. Ao assumir uma atitude passiva, age. E, ao delegar seu poder de ação, age novamente. Mas ao fim das contas se abstém da capacidade de ação, delegada à personagem. Pode-se afirmar, assim, que a ação do espectador, na visão de Boal, quando centrada na relação empática com o protagonista, acaba por o paralisar, deixa-o preso e sem capacidade de agir.

Na sequência de seu texto, Boal segue afirmando que, “como o personagem se parece a nós mesmos, como afirma Aristóteles, nós vivemos vicariamente tudo o que vive o personagem”. (ibid.). Essa mudança de termos, altera a profundidade da relação. Boal adota a ideia de uma relação *vicária* sugerindo que na empatia o espectador já não mais vive, apenas sente que está vivendo. E que a relação de empatia não se dá por meio de qualquer personagem, mas principalmente por meio de um protagonista que se parece

⁴¹ Boal analisará o processo de criação do protagonista no teatro grego no texto *O protagonista insubmisso*, que foi publicado em dois livros distintos: *Hamlet e o filho do padeiro* (2000, pp. 304,313) e *O teatro como arte marcial* (2003, pp.24 a 39).

conosco. Novamente, por meio da modificação de pessoa (também feita na aula), ele deixa claro que a empatia transforma o leitor de Aristóteles e o leitor contemporâneo em um *nós* algo abstrato, sem distinção de época e lugar.

Podemos constatar, à essa altura, que apesar das diferenças entre seus comentários sobre Empatia, o que os aproxima é uma ambivalência entre reconhecer e questionar a importância dos processos identificatórios. Algo dessa ambiguidade, que aparece em momentos posteriores dos escritos de Boal, decorre do fato de que sua abordagem de Aristóteles tende a se interessar muito mais por questões formais do que pela substância específica dos conceitos que a *Poética* trata. Surge assim uma espécie de tendência a compreender o debate fora de sua historicidade, como ferramentas para debates estéticos gerais.

Quando Boal afirma que a empatia é o mesmo que *viver as emoções vicariamente*, poderíamos perguntar: quais são essas emoções da tragédia passíveis de vivência e de purgação? Segundo Aristóteles, não são emoções quaisquer, mas duas que entram numa relação contraditória, o terror e a piedade. Elas são como que o penúltimo passo no processo da tragédia, segundo os termos da célebre síntese feita pelo próprio Aristóteles:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por ser narrativa, mas mediante atores e que, suscitando o terror e a piedade, têm por efeito a catarse dessas emoções⁴². (1979, p. 245)

⁴² Há entre os comentadores de Aristóteles uma discussão acirrada sobre o significado de catarse, palavra ligada à ideia de “purgação” no sentido médico, tal como ocorre em tentativas de depuração do sangue na forma de sangrias. A dificuldade do debate está anotada também pelo pesquisador Fernando Gazoni: “Acho que a fantasia inicial de quem se propõe a comentar a *Poética* é chegar a uma conclusão definitiva do que seja a catarse. No meu caso, essa fantasia se viu logo esvaziada por uma espécie de dúvida cética, suscitada pela enorme quantidade de interpretações disponíveis a respeito dela. A variedade é tamanha que o foco de atenção logo se desvia da pergunta “o que é afinal a catarse?” para a questão, mas por que, afinal, não se chega a um consenso do que é a catarse?”. (2006, p. 8).

A catarse dessas emoções, sua purificação ou purgação, não é um conceito desenvolvido na *Poética*. Aparece, como se sabe, brevemente em uma passagem na *Política* em que Aristóteles a relaciona com a experiência de pessoas enfermas que, por meio da música sacra, conseguem recobrar a calma:

É o que vemos no canto sacro, quando pessoas afetadas por esses cantos que arrebatam a alma recobram a calma como se estivessem sob a ação de um tratamento ou de uma catarse [...] É precisamente o mesmo efeito que devem sentir as pessoas inclinadas à piedade ou sujeitas ao terror e os temperamentos emotivos em geral, e outros na medida em que essas emoções podem afetar cada um deles, e para todos se produz uma certa purificação e um alívio acompanhado de prazer. (Apud Silva, 2009. p. 56).

Assim como na experiência do canto religioso, em suas vivências intensas de êxtase, as emoções da tragédia podem ser terríveis ou piedosas na medida em que se vinculam à experiência ou imaginação religiosa, de sentido transcendental à vida comum. Na tradição da tragédia ateniense, essas emoções se relacionam a uma tensão entre a religião e a política, que ocorria na pólis antiga, em um momento de embate de sentimentos díspares relacionados ao mundo dos deveres familiares em atrito com novo mundo da cidadania instável. Um exemplo desse embate se dá na tragédia *Antígona*, de Sófocles, entre a personagem-título, que representa o dever da religião ao ter de cumprir o rito de enterrar o irmão morto, e Creonte, representante do mundo da política que organiza a pólis e não pode permitir o enterro de um inimigo. São sentimentos relacionados à operação complexa da tradição em relação à cidade, que só podem ser entendidos quando historicizados.

Essa característica da tragédia grega está em oposição à forma como Boal vai tratar da questão no *Teatro do oprimido*, onde ele afirma que as emoções, ao serem purgadas por meio da catarse, poderão ser o terror, a piedade ou quaisquer outras:

A única coisa importante a observar na empatia é que o espectador assume uma atitude passiva delegando sua capacidade de ação. Mas a emoção, ou as emoções que provocam esse fenômeno, podem ser quaisquer: medo (ver filmes de vampiros), sadismo, desejo sexual pela estrela, ou o que seja. (1980, p. 109).

Quando Boal diz que o terror e a piedade podem ser substituídos por quaisquer emoções já está dessubstancializando a questão da identificação emocional, que se torna genérica. O conceito de empatia passa a ser algo abstrato, indicando uma relação que pode servir a coisas muito diferentes. Seu interesse no formal do problema, entretanto, facilita sua utilização pedagógica no estudo da dramaturgia. O risco do procedimento é que sua visão da tragédia se confunde com o modelo do universo dramático posterior, específico à era burguesa.

Se a escolha teórica de Boal é discutível, não podemos deixar de entender sua aplicação didática, num momento em que interessava produzir formas novas do drama social no Brasil, em tensão com outras possibilidades épicas de formação dramatúrgica. Por outro lado, seu curso assumia também uma vertente mais operativa, mesmo técnica, que seria complementada, segundo a proposta da EAD, por disciplinas de história do teatro universal e estética.

De acordo com as anotações de Lauro César Muniz, numa uma aula de história do teatro universal, ministrada por Alberto D'Aversa, os efeitos da tragédia grega eram discutidos de modo mais concreto “O aspecto fundamental parece estar no efeito que a tragédia tem no público, ou seja, provocar a piedade e o terror”, (1960) e numa aula de estética, ministrada por Anatol Rosenfeld, o sentido religioso daquele teatro era associado à sua concepção centrada no conceito de Mito: “Definição de mito: é uma forma de poesia que ultrapassa a poesia, pelo fato de proclamar uma verdade religiosa”. (1960).

Além disso, há relatos de alunos de que houve um momento, em um curso entre 1965 e 1967, em que Boal trabalhou junto a Anatol Rosenfeld em uma espécie de seminário no qual ambos davam aulas comparando suas visões sobre a *Poética*.⁴⁵

⁴⁵ “[...] Não se deve deixar de mencionar o excelente arcabouço teórico, que nunca deixou de ser transmitido, a partir inclusive da *Poética*, de Aristóteles, dada simultaneamente por Boal e Rosenfeld no curso de 1965/67, juntando-se os dois professores depois em seminário para que os alunos pudessem confrontar as duas posições de análise”. (FERNANDES, 1989, pp. 116, 117).

É preciso registrar, a despeito dessas observações, que nas aulas iniciais o debate sobre a natureza das emoções de terror e piedade, não era ignorado. Mas seu esforço constante era expandi-lo a frentes diversas de Aristóteles:

Herói trágico - O herói trágico não é o herói que percorre um caminho da prosperidade para a adversidade, estando anteriormente cumprindo um bem. Assim, não seriam considerados heróis trágicos nem Jesus nem Jó.

Personagem trágico - Uma personagem é trágica à medida que inspira piedade e terror. (MUNIZ, 1960).

Nesses comentários, podemos verificar que Boal estava particularmente interessado em compreender o movimento do herói rumo à infelicidade já entendido do ângulo da interiorização dos processo do erro. Para ele, Jó e Jesus são antes objetos de uma grande força superior externa, que os afasta do tempo do Bem possível. Se para Aristóteles, interessava sobretudo o processo geral da peça do qual o herói faz parte, Boal, já sob a influência do mundo do drama, está atento à participação do herói no processo da adversidade.

Alguns de seus comentários, sugerem que o professor de dramaturgia Boal tem a ideia de que esses sentimentos deveriam estar associados a um caráter individual que se relaciona (e num certo sentido predomina) em relação ao caráter social e histórico. Esta ideia é reforçada pelo fato de um dos únicos exercícios que tratam da teoria aristotélica diretamente, encontrado nas anotações de suas aulas, ser exatamente sobre o herói trágico:

Aristóteles

Quais são as características do herói trágico?
(ibid.)

Se os alunos deveriam compor uma listagem de características do herói, necessariamente as procurariam em traços individualizantes, ligados ao pensamento e tendências de espírito. Fica claro que, para Boal, uma concepção do indivíduo em cena é fundamental, o que nos sugere que ele estava impregnado da visão dramática a ponto de considerá-la em suas dimensões mais gerais.

As anotações de aula de Lauro César Muniz indicam que grande parte de suas análises de peças adotam como ponto fundante o comentário sobre as dimensões de caráter e visão de mundo das personagens. Procurava, de modo talvez consciente, um método geral capaz de ajudar os jovens escritores a concretizar figuras com base em estruturas de conflito em desenvolvimento.

Era inevitável, contudo, que essa abordagem tendesse a uma visão muito geral de ação dramática como entrelaço de vontades, seja entre as personagens, seja entre a vontade individual e obstáculos variados do mundo:

“Tragédia - Obstáculo insuperável.

Drama - Obstáculo pode ser superado.

Quanto mais intensa a vontade, maior o obstáculo e maior a ação dramática. Um drama é superior a outro na medida em que a vontade é maior, o obstáculo é maior, e menor a chance de vencer, e a necessidade de vitória é maior.

Exemplo: Peça do pai que volta depois de quinze anos de preso. (Motivo do fracasso.)

Exercício: Ação dramática com conflito, sendo a vontade necessária”. (MUNIZ, 1960)

Para Boal, o obstáculo é proporcional ao tamanho da vontade. Ele procura mesmo sugerir uma dialética entre ambos: no fundo a vontade cria os obstáculos. Na tragédia, interessa a dimensão intransponível desse conflito. Ao professor interessava sugerir procedimentos e estimular a prática a partir dessas observações. Os alunos não deveriam só entender os conceitos, mas criar cenas com eles. Importa que a teoria funcione como ferramenta didática. Numa aula anterior a essa, ele discute mais profundamente o mesmo exemplo da peça em que o pai volta à casa depois de quinze anos preso:

Exemplo: Uma peça que apresentava uma estrutura (do ponto de vista da vontade) boa teve um total fracasso e foi retirada de cartaz uma semana após a estreia. Nessa peça, a história de um homem que depois de quinze anos de prisão volta à sua casa. Desconhecendo praticamente a família, não se adapta ao modo de vida dos filhos e da esposa, advindo daí um choque (conflito) entre eles. Com bastante movimento e ação dramática, a peça, aparentando um problema importante humano, não interessou ao público porque não havia nenhuma necessidade de aquele homem continuar a viver com a família: não amava a esposa e os filhos lhe eram praticamente desconhecidos. (MUNIZ, 1960).

Mesmo com uma boa “estrutura” do ponto de vista do conflito da vontade, Boal parece entender que a empatia não se deu na medida em que essa vontade pessoal do protagonista não se realizava como necessária. Não interessa a seu comentário a análise social das motivações, que poderia enveredar pela questão do sistema carcerário e do desajuste do personagem em relação ao meio, mas sim a força (nesse caso interessa sim a substância emocional) de sua Vontade no que se refere ao amor em relação a esposas e filhos.

Parece claro que Boal estava consciente dessas questões. Preferia, ao que parece, criar compromissos subjetivos verdadeiros nas personagens como primeiro passo para uma boa dramaturgia, diante do intuito didático maior: ensinar os alunos a imaginar e escrever.

Em outra aula, continua a tratar da questão do conflito interior:

Conflito interior: Além de apresentar um conflito entre duas partes (personagens ou grupos) deve uma personagem ter um conflito interno e deste resultar a sua vontade.

Uma personagem por melhor que seja não pode ser um exemplo de virtude. Deve ser humana, antes de tudo, apresentando a parte boa e a má coligada. (MUNIZ, 1960)

Aqui, novamente, o diretor demonstra como o conceito fundamental do Drama para ele (nesse sentido, sempre um hegeliano) é a vontade. E que ela deve ser cindida para conter seu obstáculo que se externalizará. O conflito interno gera os externos e é por eles alimentado. O conflito interno se impõe e

constitui a personagem, em sua vontade. A constituição da personagem é pensada, assim, por seu viés psicológico, que permitirá que ele aja de acordo com a sua escolha individual, de sujeito livre.

Esse caráter *dramatizante* nunca inteiramente abandonado na obra de Boal continua presente na abordagem de dois conceitos fundantes para Aristóteles na definição de uma personagem: o *ethos*, caráter, e a *dianoia*, o pensamento. Nas anotações de suas aulas esses conceitos estão mencionados como parte das definições básicas da *Poética*, ainda que não haja a análise deles:

Definições: Poética.

Empatia
Catarsis Ethos
Dianoia
Arte imita a natureza
Tragédia imita ação

Aristóteles

Estética - Poética
Retórica
Ética-*Ethos*
-*Dianoia*.

(MUNIZ, 1960)

Fica claro que os dois conceitos estavam entre aqueles que Boal considerava essenciais dentro da *Poética* de Aristóteles, ainda que nas anotações de Lauro César Muniz não haja maior explicação deles. Mesmo assim, podemos observar que na segunda anotação eles aparecem relacionados à ética, o que sinaliza que Boal os situava no âmbito das características relacionadas ao sentido da representação por meio de personagens. Em uma anotação de uma aula posterior os conceitos aparecem novamente em um exercício comparativo entre Aristóteles e Hegel:

Exercício:

Hegel e Aristóteles

Universal -*Ethos*-particular
Dianoia-universal.
(Analisar).

(MUNIZ, 1960)

Nas anotações não há, novamente, um desenvolvimento dos conceitos, nem a realização do exercício solicitado por Boal, mas podemos observar que ele entendia, como Aristóteles, que uma personagem se define por esses dois atributos: tendência moral e tendência de pensamento. A nota sugere, entretanto, que Boal relacionava, no que parece acompanhar Hegel, o *ethos* ao âmbito particular (um traço moral especificador da personagem) e relacionava a *dianoia*, sua visão de mundo, a uma inscrição num âmbito mais geral, mesmo universalizante.

A definição de *ethos* nos escritos do próprio Aristóteles é um tanto vaga e foi tema de discussão entre seus tradutores ao longo da história. A tradição clássica, que acompanhamos aqui, optou por denominá-lo *caráter*, (Souza, 1979, pp. 281 a 284) escolha devida à associação da palavra ao processo de individualização. A palavra *ethos*, que resulta em *ética*, remete a tendências e traços fundamentais de comportamento do herói, pois se realiza através de suas ações. No *Ética a Nicômaco*⁴³, Aristóteles está interessado em provar que o *ethos* já comporta uma dimensão de decisão, de escolha:

A origem da ação — sua causa eficiente, não final — é a escolha, e a da escolha é o desejo e o raciocínio com um fim em vista. Eis aí por que a escolha não pode existir nem sem razão e intelecto, nem sem uma disposição moral; pois a boa ação e o seu contrário não podem existir sem uma combinação de intelecto e caráter. O intelecto em si mesmo, porém, não move coisa alguma [...] portanto, a escolha ou é raciocínio desiderativo ou desejo raciocinativo, e a origem de uma ação dessa espécie é um homem. (1979. p. 142).

⁴³ Agradeço essa observação - sobre o esforço de individualização do erro na *Ética a Nicômaco*, - a Sérgio de Carvalho. Em seu livro *Teatro do oprimido* Boal comenta: "Aristóteles utiliza em sua Poética certos conceitos que são melhor explicados em suas outras obras. Palavras que conhecemos por suas conotações mais usuais mudam completamente o sentido se são entendidas através da *Ética a Nicômaco ou da grande Moral*". (1980, p. 6).

No trecho, Aristóteles introduz o primeiro esforço histórico de responsabilização individual pelos processos. Se ele está fazendo isso é porque aquela sociedade entendia que a dimensão dos erros individuais era muito relativa, pois estes estavam ligados à tradição. Antígona erra porque tem de cumprir um dever, não porque tem vontade de fazê-lo. A escolha não é um conceito totalmente ligado à vontade. A vontade é um esboço: o herói antigo age mais por dever do que por vontade, como anotam os comentadores do idealismo alemão.

Em Aristóteles já existe uma espécie de demarcação do caráter individualizante, mas ele é sugerido como possibilidade. Em sua teoria serão *ethos* e *dianoia*, dois atributos centrais da personagem, que se manifestam no momento da ação trágica. Aristóteles, porém, está interessado no acontecimento trágico, não no caráter:

O elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade (e infelicidade; mas felicidade) ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é tudo o que mais importa [...] Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres. (1979, p.246)

Assim, não é o caráter (*ethos*) que faz uma boa dinâmica trágica, e sim uma boa ação. Ou seja, é nuclear no pensamento aristotélico a distinção entre ação e *ethos*, ação e caráter. No entanto, em *Teatro do oprimido*, Boal vai dizer que o *ethos* é, entre outras coisas, também ação:

Ethos: O personagem atua e sua atuação apresenta dois aspectos: *ethos* e *dianoia*. Juntos, constituem a ação desenvolvida pelo personagem. São inseparáveis. Porém, para

fins didáticos, poderíamos dizer que *ethos* é a própria ação, e *dianoia*, a justificação dessa ação, o discurso. O *ethos* seria o próprio ato e a *dianoia* o pensamento que determina o ato. Convém esclarecer que o discurso é, em si mesmo, ação, e que, por outro lado, não pode existir ação, por mais física e restrita que seja, que não suponha uma razão. Podemos igualmente definir *ethos* como o conjunto de faculdades, paixões e hábitos. (1980, p. 37).

Boal, “para fins didáticos”, deliberadamente associa *ethos* com ação pois nota que modernamente, no mundo dramático, as ações de fato estão ligadas ao caráter do indivíduo, numa dialética entre conflitos internos e externos. Ele opta, portanto, por uma espécie de zona nebulosa que permite estruturar uma ideia de drama mais geral (o que Hegel também faz, em certa medida). Desistoriciza Aristóteles novamente para tentar demonstrar a universalidade de uma forma em que as ações derivam do caráter dos heróis. Nesse sentido, é sintomático que ele não dê à *dianoia* a mesma ênfase que dá ao *ethos*: a *dianoia* é importante para Aristóteles pois é o ponto em que o personagem manifesta a potência da consciência racional.

Boal não define *dianoia* individualmente, como faz com *ethos*, mas deixa claro que *ethos* e *dianoia* têm uma relação inseparável, também “só distinguível para fins didáticos”.⁴⁴ De fato, a tradição dos comentadores de Aristóteles também muito especula sobre o sentido do conceito.⁴⁵ É consenso que o filósofo grego define *dianoia* como pensamento, mas para ele há certa ambiguidade na medida em que a visão reflexiva está ligada ao caráter. Creonte, por exemplo, encarna o pensamento de que o governante tem de ter um inimigo, o que não tem a ver com caráter, mas com o pensamento dado pela sua própria condição. Também na tragédia antiga ele não nasce porque o personagem é autônomo, mas nasce, assim como o *ethos*, de uma dialética entre condição individual e inscrição no coletivo.

⁴⁴ Sobre a mesma questão Samuel Butcher diz que: “a *dianoia* é separável do *ethos* por um processo de abstração”. Mais do que apenas inseparável, ou separável apenas por razões didáticas ou por abstração, a relação *ethos-dianoia* nos parece ser uma relação dialética de dupla determinação, na qual um dos conceitos determina o outro, na mesma medida em que é determinado por ele. (1951. p. 45).

⁴⁵ Sobre a discussão ver FERIGOLO, *A Epistemologia de Aristóteles*. (2014, pp. 45, 46).

Em uma de suas aulas iniciais Boal discute dois conceitos ligados à questão da personagem que se apresenta por meio de um pensamento:

Irreversibilidade

Uma personagem deve ser o mais possível irreversível. Tanto mais ação dramática produzirá quanto mais irreversível for; tomada uma posição frente à uma crise, tanto mais teatral será a personagem quanto menor a possibilidade dessa posição ser alterada.

Consistência

Valor que deve aparecer numa personagem. Uma personagem é tanto mais consistente quanto maior for a sua coerência no desenrolar da peça. Assim, Maria, de *Eles não usam black tie*, é uma personagem inconsistente, pois durante a peça toda demonstra uma certa indecisão e submissão, contrariando esta posição no final, quando (para satisfazer a ideologia da peça) toma uma atitude abandonando Tião para dedicar-se aos seus amigos da favela. (MUNIZ, 1960).

Segundo as anotações de aula, Boal parecia entender que o drama exigia uma fixação ou coerência ideológica associada à tomada de posições frente a um problema, reflexão em que no fundo analisa a personagem por meio de seu pensamento (*dianoia*), pois, se ele fosse permeável ao *ethos* social em que está inserido, não haveria problema em mudar. No entanto, tendo de ser irreversível, a personagem é guiada apenas por um pensamento que a determina de dentro para fora, sem levar em conta o entorno ou eventos que fujam a essa autodeterminação.

Da mesma maneira, o conceito de consistência se relaciona a uma construção da personagem que parte de seu próprio pensamento. Nas anotações da aula há o exemplo de Maria, da peça *Eles não usam black tie*, que deixou-se influenciar por um pensamento externo a ela (nas anotações isso está designado como “*ideologia da peça*”) e modificou-se. Segundo as anotações, Boal teria considerado Maria uma personagem inconsistente por conta dessa mudança ocorrida a partir de uma ação dada pelo grupo e não apenas pela *dianoia* interna a ela. Em outros termos, ressentia-se de uma falta de conflito interno que prepararia uma eventual mudança que seria dramaticamente mais potente se originada e conduzida pela própria subjetividade.

Em uma aula de 1966, Boal analisa os personagens Hamlet e Otelo, das peças homônimas, de Shakespeare, pelo viés da concepção do herói como resultado de um pensamento interno a ele:

Hamlet quer vingar o pai. Todos os seus atos são no sentido de realizar esta vingança. Tudo faz para que isto se concretize. Obstáculo: dúvida.

O caso de Otelo: Ele sabe o que quer; ele quer matar Desdêmona, porque ele pensa que ela o traiu, por isso quer matá-la. Está consciente dos meios que emprega para matar Desdêmona e luta contra diversos obstáculos.⁴⁶ (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

No caso de *Hamlet* não só as ações são determinadas pelo pensamento maior do personagem — a vingança —, mas o próprio obstáculo para que ela ocorra vem desse pensamento — a dúvida. Assim, importam na peça menos as questões de cunho externo ao personagem, dadas pelo *ethos* social e mais aquelas que configuram uma vontade em crise, originada da *dianoia* (pensamento) complexa. Da mesma forma, analisa *Otelo* como resultado de um pensamento que o toma e o define por completo: a vingança, que o leva ao desejo de assassinar Desdêmona. Nas anotações da aula de Boal não estão definidos os obstáculos que Otelo enfrenta para cumprir o seu intuito, mas consta que ele está *consciente dos meios que emprega* para matá-la. Esses meios, portanto, também advêm do campo da racionalidade do personagem, de onde deriva seu pensamento (*dianoia*) conflituado.

Ao tratar de *ethos* e *dianoia* Boal parece novamente querer uma tradução didática que torne os conceitos em ferramenta, para que pudessem ser utilizados tanto na escrita e análise dramatúrgica como para auxiliar a prática da encenação teatral. Essa utilização direta dos conceitos aparece em uma passagem de sua

⁴⁶ No site do Instituto Augusto Boal a passagem está marcada como fazendo parte de uma aula do Seminário de Dramaturgia, de 1966. Mas na própria anotação datilografada o título é apenas: “Aula de 11/3/1966”. Os responsáveis pelo Instituto não sabem quem datilografou. Acreditamos que essas anotações são de aulas da EAD. No Teatro de Arena o Seminário se dissolveu em 1961, e a terminologia *aula* não se aplica ao que ele realizava nesses encontros. De qualquer modo, essas anotações vão ao encontro dos debates que realizava em suas aulas na EAD nesse período, por isso a analisamos aqui.

autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro*, quando comenta uma direção que fez na Alemanha e afirma ter atingido o que definiu como *tríade essencial* para que os atores entendessem o texto e, ao mesmo tempo, o interpretassem melhor. A tríade seria: “ideia, emoção, forma”. (2000, p. 145)

Em uma aula de 1966, Boal já começava a enunciar esse modo de utilizar os conceitos:

Ideia-emoção: O ator procura criar tal emoção para transmitir tal ideia, só que a emoção é a ideia. Uma nova emoção acrescentada trará uma nova ideia que a do conceito expresso no texto. Essa nova emoção colidirá com a ideia-conceito contida no texto. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

O centro dessa análise estava nas forças em interação dialética (ideia e emoção) gerando um movimento, que, por sua vez, gerava mais interações, e assim sucessivamente. Esse movimento faria que os conceitos contidos no texto se modificassem no contato com as ideias trazidas pelos atores. Em *Hamlet e o filho do padeiro* Boal já havia entendido ser necessário que esse movimento gerasse uma forma, para que os conceitos pudessem ser utilizados como ferramentas do trabalho teatral. Para que isso acontecesse, Boal entende a *dianoia* como uma ideia dramatúrgica sendo veiculada pelo personagem que encarnaria um ponto de vista e seria modificado por conta de sua emoção.

É claro que essas posições podem e devem mudar e se dialetizar, mas seria importante para os alunos entenderem que a personagem pode ser caracterizada por uma tensão entre aspectos racionais e emocionais, por uma dialética entre pensamento e caráter, relação contraditória que contribuiu, em suas lutas internas, para o crescimento do problema externo a ser superado. Surgia assim uma espécie de *esquema* que possibilitava a construção de cenas.

O que se poderia objetar nessa apropriação dos conceitos da *Poética* de Aristóteles é que ela desloca o centro de força da tragédia para lugares que não interessavam ao mundo antigo. Para Aristóteles, a ação não nasce do *ethos*, mas se realiza na própria configuração de relações em torno do Mito. A ideia de mito corresponde à de organização dramatúrgica (o mito de *Édipo Rei* não é o material

mítico, o chamado “mito tradicional”, que começa na infância, e sim a organização das ações dos personagens em torno da investigação das causas da peste). É evidente que esse mito é composto de ações variadas, de episódios articulados. Mas, para Aristóteles, a unidade dessas várias ações não surge do fato possível de serem realizadas pela mesma personagem (isso não configura um mito), mas de se referirem ao mesmo processo crítico, à mesma ação geral — o mito.⁴⁷

Esse mito se organiza segundo uma necessidade interna de verossimilhança (extraíndo dessa interação seu sentido uno e completo). Para ele, é o mito complexo que importa — não aquele mito em que ocorre qualquer mudança de estado, mas aquele em que as mudanças correspondem à reversão plena do ocorrido, a chamada peripécia, em que as personagens se reconhecem e, ao final da peça compreendem a sua condição, sem esquecer de que se trata de uma dinâmica de catástrofe. A situação trágica por excelência será a da trajetória em que a desdita provém do “erro de uma personagem” que tinha “propensão para o melhor”, cujo infortúnio não decorre do caráter, mas do mito.

Em sua análise da teoria aristotélica essa é a grande omissão de Boal. Ele não trata do mito em suas aulas na EAD, segundo as anotações de Lauro César Muniz, tampouco em seu livro *Teatro do oprimido*. No entanto, dará ênfase à importante questão do *erro* na trajetória do herói, como faz em uma das aulas de seu curso inicial na EAD, quando analisa *Fedra, de Racine*⁴⁸:

Phedra, rainha de Athenas, possui posição para liberdade de ação [...] No entanto, mantém-se em conflito íntimo, por amar Hipólito, seu enteado. É um problema de moral ética que prende Phedra. Phedra não é livre em suas ações por dever moral... e

⁴⁷ Neste parágrafo e no seguinte, transcrevo observações feitas por Sérgio de Carvalho em suas aulas de Dramaturgia na Universidade de São Paulo.

⁴⁸ Nas anotações da aula não há menção ao autor da versão de *Phedra* que Boal analisa, no entanto, em outro trecho de sua análise da peça ele menciona a personagem Arícia “A liberdade de Phedra propicia a liberdade de Arícia”. Essa é uma personagem que não estava no texto escrito pelo autor grego Eurípedes, que trata do mito na peça intitulada *Hipólito*, nem na versão do autor romano Sêneca, cujo título é também *Phedra*. A personagem aparece apenas na versão escrita pelo dramaturgo francês Racine. Por isso, pensamos que Boal se refere à essa última versão, ainda que na anotação de aula o título esteja grafado como *Phedra*, e o título de Racine seja *Fedra*.

busca esse amor inclusive confessando-o ao próprio Hipólito. Hipólito a repele: princípios éticos [...] (MUNIZ, 1960).

Em uma análise de *Édipo Rei*, de Sófocles, encontrada em anotações de um curso posterior, de 1966, o diretor também ressalta a questão do erro do herói:

Em Édipo ele tem uma vontade definida: ele quer saber quem matou Laio. Esta é sua meta: quer punir o assassino. Não é consciente que o criminoso é ele mesmo. Mas ele é consciente dos meios que emprega para saber quem foi. A tragédia só se move porque há uma sequência de conflitos entre ele e Tirésias, por exemplo. A cena é teatral porque há um conflito de vontades. A peça existe porque há um conflito. O conflito seria entre ele e deus, mas Tirésias é um preposto de Deus. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

Nos dois trechos citados, Boal não discute diretamente o conceito aristotélico de erro, mas este perpassa os dois comentários. São erros que constituem a ação de ambas as peças. Segundo sua visão, porém, o erro está inserido em uma trajetória gerida pelo indivíduo livre, que pode escolher e tem os conflitos desenhados na relação intersubjetiva. Não há menção ao fato do erro, da desmedida do herói, poder surgir de aspectos variados que remetam às determinações de sua condição social ou religiosa.

Em nenhum momento, no exemplo de *Phedra*, Boal relaciona o erro da personagem a seu papel social, ao fato de ela ser uma rainha e, por isso, ter obrigações religiosas e morais com o povo. Ao contrário, afirma que o que se apresenta em primeiro plano são suas aflições meramente individuais, como quando diz que ela “mantém-se em conflito íntimo por amar Hipólito”.

Do mesmo modo, quando comenta sobre Édipo, afirma que o conflito dele seria com Deus, o que poderia eventualmente atribuir um caráter transcendente ao erro do personagem. Porém, em seguida, individualiza o caso novamente, dizendo que Tirésias é um *preposto* desse mesmo Deus.

Se, por um lado, a análise de Boal individualiza e dramatiza questões que são de outra ordem, como as da tragédia, por outro começa a delinear uma espécie de fórmula estruturante para o estudo e produção de peças, em que o autor deve buscar delinear o conflito interior do personagem, constitutivo de sua vontade em crise, em sua capacidade de aprofundar o problema externo, que também se materializa a partir de suas próprias contradições objetivo-subjetivas. Boal parece olhar para as peças tentando desvendar uma espécie de “esqueleto formal” ou de princípio operativo. Do mesmo modo, parece ter lido Aristóteles buscando em sua teoria certas fórmulas estruturais de ampla utilização.

Ainda que em suas aulas Boal tenha buscado, por meio desses conceitos, constituir um método estruturante, não chegou a nomeá-lo ou sistematizá-lo em detalhes, como fez com o Sistema Coringa. Uma rápida tentativa disso surge, porém, no livro *Teatro do oprimido*, exatamente no capítulo em que trata do *Sistema trágico coercitivo de Aristóteles*. O cerne do sistema criado por Boal a partir da obra de Aristóteles é a *harmatia* (erro) em contraposição ao *ethos*. Em *Teatro do oprimido* a *harmatia* está definida da seguinte maneira:

Harmatia: É também conhecida como falha trágica. É a única impureza que existe no personagem. A *harmatia* é, portanto, a única coisa que pode e deve ser destruída para que a totalidade do *ethos* do personagem se conforme com a totalidade do *ethos* da sociedade. Nesta confrontação de tendências, de *ethos* (social e individual) a *harmatia* é a causadora do conflito. É a única tendência que não se harmoniza com a sociedade, com o que quer a sociedade. (Boal, 1980, p. 37).

O entendimento de Boal sobre a *harmatia* é muito peculiar. É como se aqui a ideia de erro se tornasse uma imanente, uma potência interna do sujeito dramático. De novo a opção teórica incorre na adulteração do sentido histórico

do conceito, ao esvaziar o sentido específico do erro na tragédia de Atenas, em que o erro do herói trágico é transcendente, e não imanente; e não nasce do caráter, mas do fato de ele estar em uma cadeia de deveres e pressões externas que já geraram erros anteriores e que, mesmo sem querer, ele irá atualizar. Ele tenta fugir e os aprofunda, tenta se opor, e os aprofunda, mas o erro não nasce da deliberação íntima. Boal não apenas trata isso em abstrato, mas o converte numa potência do caráter (tal como a *dianóia*), contraposta a uma noção mais ampla de *ethos*. Extraí daí uma série de possibilidades de combinações de uso didático.

No *Teatro do oprimido*, Boal faz o que quase poderíamos chamar de um *esquema geral do erro*, elaborando cinco tipos de *harmatias* dos personagens, em contraposição a diferentes tipos de *ethos*:

Primeiro tipo harmatia X *ethos* social perfeito
(tipo clássico)

Segundo tipo: harmatia X *ethos* social perfeito X
Harmatia

Terceiro tipo: harmatia negativa X *ethos*
social perfeito”

Quarto tipo: harmatia negativa X *ethos* social
negativo

Quinto tipo: *ethos* individual anacrônico x
ethos social contemporâneo.

((BOAL, 1980, pp. 43 a 49).

O núcleo de sua visão dramatúrgica, segundo essa síntese dos anos 1970, se dá através da uma dialética do *ethos* com o erro (o *ethos* sendo considerado como um análogo da vontade do indivíduo, e o erro, como o potencial de falha do indivíduo) diante de uma perspectiva externa qualquer. No

fundo, de forma intrínseca, parece haver um choque entre a vontade individual contraditória e o impedimento social que se expande conforme essa contradição se move. Boal analisa peças de diferentes períodos históricos, demonstrando como essas possibilidades estruturantes ressurgem ao longo do tempo.

Inicialmente o diretor expõe a dramaturgia de *tipo clássico*, que confronta *harmatia* e *ethos* social, no qual situa *Édipo*. Isto é, o centro da ação dramática está na falha de Édipo contraposta à exigência do mundo. Já em *Antígona*, tragédia que segundo ele seria do tipo *harmatia x ethos social x harmatia*, a ação se dá através de duas dialéticas de erro, apresentadas por dois heróis trágicos, cada um com sua falha, diante de uma sociedade eticamente perfeita (ideal projetado acima dos deveres parciais da família ou do Estado):

É o caso típico de Antígona e Creonte: ambos excelentes pessoas em tudo e por tudo, menos nas suas respectivas falhas. Nestes casos, o espectador deve necessariamente empatizar com ambos os personagens, e não com apenas um, já que o processo trágico deve purificá-lo de ambas *harmatias*. Um espectador que empatize apenas com Antígona poderá ser levado a pensar que Creonte possui a verdade, ou vice-versa. O espectador deve purificar-se do “excesso”, seja qual for a sua direção: excesso de amor ao bem do Estado em detrimento da família ou excesso de amor à família em detrimento do bem do Estado. (BOAL, 1980, pp. 43, 44).

Boal analisa a *harmatia* como se fosse algo referente ao aspecto íntimo das personagens: “ambos bons em tudo, menos nas suas respectivas falhas”. Porém, ainda que faça essa leitura individualizante (e, nesse sentido, dramatizante) da *harmatia* e do *ethos* trágicos, ele o faz de maneira a destacar a dinâmica relacional que existe entre eles. A leitura dele não passa por desenvolver os tópicos em separado, mas em buscar uma interação contraditória, para além dos dualismos do conflito, o que se dá tanto na peça, quanto nas expectativas dos próprios espectadores. Ainda na mesma citação, Boal relaciona essas interações à geração da *anagnorisis*, do reconhecimento, e da *catástrofe*:

Muitas vezes, quando a *anagnorisis* não é suficiente para convencer o espectador, o autor trágico utiliza diretamente o raciocínio do Coro, que é o possuidor do “sentido comum”, da moderação, e de outras qualidades. Também nesse caso a catástrofe é necessária para produzir, através do terror, a catarse, a purificação do mal. (ibid.)

A *anagnorisis* seria o reconhecimento da dinâmica geral da tragédia, e num certo sentido o pensamento total do problema visto pelo ângulo da recepção, Boal a define como “explicação através do discurso de sua falha”. (ibid.) Trata-se de uma espécie de discurso do herói que reconhece o significado de sua falha — o exemplo clássico é Édipo, que se reconhece como a encarnação do problema da cidade. Se o pensamento de Édipo em relação a si mesmo mudou, o mesmo aconteceu com o público, que reconheceu em si essa característica. Se a *anagnorisis* da personagem não acontece, o coro pode entrar como mediador dessa relação, porque já estamos diante da catástrofe, principal desencadeadora das emoções trágicas.

Assim como em *Édipo* e *Antígona*, Boal anota mais três exemplos de dialéticas entre *harmatia* e *ethos* como exemplos de narrativas que passam por Ibsen e *Dom Quixote* e chegam até *José do parto à sepultura*, peça de sua autoria. Dessa forma, segundo o próprio autor, ele confirma como, em sua essência, “o sistema (aristotélico) continua sendo usado até os nossos dias, com modificações determinadas pelas novas sociedades”. (1980, p. 43).

Como podemos ver, o que ele denomina *Sistema trágico coercitivo* corresponde antes a uma visão dramática extraída pela posteridade da teoria do filósofo grego que num certo sentido adultera suas formulações ao não considerar a centralidade do mito como um processo de erro que se realiza a partir de pressões de vários tipos, muitas delas sem origem nos indivíduos, em suas falhas morais, nem nas crises psíquicas da vontade cindida, nem nos processos de conscientização parcial.

Aristóteles propôs um conjunto de categorias ensaísticas, que podem ser utilizados para a escrita da arte de uma forma “honestamente exploratória”, como lembrou Gassner, (1951, p. xxxviii), desde que compreendidas em suas

limitações históricas. É possível dizer que a leitura de Boal está muito mais próxima da leitura de Hegel, que também dá ênfase à ação dramática como decorrente da dialética de sujeitos contraditórios, dotados do potencial da livre vontade. E num certo sentido, toda a crítica de Brecht ao teatro aristotélico se volta antes ao Drama convencional do que a Aristóteles.

Aristóteles (como Hegel) é filósofo. Seu interesse no drama era, por sua vez, instrumental, como forma do movimento da razão. O tom sentencioso e sistematizante da *Poética* vem não apenas de sua incompletude e caráter de manual para iniciados, mas dessa característica de elemento parcial para uma visão filosófica, aspecto que Boal não absorve. É sintomático que os três autores citados, Aristóteles, Hegel e Brecht forneçam a base para as reflexões de suas aulas na EAD e em seu livro *Teatro do oprimido*.

A exagerada ênfase na questão da coercitividade da *Poética* se insere num contexto específico que pedia essa ênfase politizante. É inegável que a forma da tragédia grega almejava uma conciliação que pode inspirar modalidades conservadoras de resolução dos embates. Essa crítica justa de Boal se radicaliza e se aprofunda, ao longo dos anos. De qualquer modo, por mais que critique o sistema aristotélico, Boal está ao mesmo tempo propondo um uso para ele.

Alterna momentos em que a avalia positivamente, como quando diz que o filósofo grego teria desenvolvido uma teoria “completamente orgânica, e que não poderia ser resumida a seus aspectos estruturais” (1980, p. 29), com momentos em que confere a essa mesma teoria um caráter puramente repressor. O fato de conceitualizar a obra como um *sistema* já implica enxergá-la de modo diferente da maneira experimental como a abordara no início de suas aulas na EAD. Ainda assim, seria possível levar em conta certas lacunas que dariam espaço para experimentos feitos por meio de tentativa e erro.⁴⁹ Boal admite, entretanto, que deixa de lado grande parte da argumentação do filósofo:

⁴⁹ Em seu comentário sobre *A Poética*, a pesquisadora portuguesa Alexandra Abranches comenta a questão: “O conceito de sistema em filosofia encontra-se pela primeira vez explicitado nos estoicos — portanto, depois de Aristóteles. Mas também é verdade que Aristóteles enumerou várias vezes (de forma, de resto, nem sempre coincidentes) as divisões a que sua filosofia obedecia. Não é, portanto, abusivo falar aqui de sistema, pelo menos no sentido lato. Tal sistema

Na verdade, o sistema apresentado por Aristóteles em sua *Poética* [...] não são (sic) apenas um sistema de repressão: é claro que outros fatores mais estéticos também intervêm, e devem igualmente ser considerados. Neste ensaio, porém, pretendo analisar fundamentalmente este aspecto, a meu ver, central: a função repressiva do sistema proposto por Aristóteles. (1980, p.28).

Apesar disso tudo, o pensamento de Boal está conformado pelas categorias de Aristóteles, que dão as matrizes para sua visão de uma dialética dramática. É apenas num sentido muito específico que o *Teatro do oprimido* se entenderá como anti-aristotélico. O oprimido que sobe ao palco para se tornar um protagonista da ação dramática não deixa de ser uma busca de peripécia e reconhecimento diante dos próprios erros, a partir da compreensão do próprio caráter e pensamento, aspectos que se dialetizam em muitos níveis como exemplifica Boal em seu livro *O Teatro como arte marcial*, quando relata a experiência de uma empregada doméstica que redescobre a própria subjetividade em contato com exercícios de teatro do oprimido. (2003, pp. 12 a 14).

O livro *Teatro do Oprimido* contém uma síntese de uma época anterior e um esboço de futuro que pede uma prática, que solicita exercícios ativados pelo contexto histórico e o contato com o mundo real. Boal sempre seguiu atento à necessidade de contribuir para a organização do trabalho coletivo, mesmo em momentos de dificuldade extrema, em meio ao exílio, como reflete o professor Sérgio de Carvalho em texto recente:

Na melhor tradição ensaística da cena moderna, aquela que procura lançar a arte para a vida social e se modificar nessa interação, Boal entende o teatro do oprimido como um ensaio da revolução. A ação simbólica

não pressupõe que todas as dificuldades — todas as aporias, como se diz em grego, se encontrem nele resolvidas. Não há contradição de base entre sistema e aporia. Todo o pensamento de Aristóteles é prova viva disso. Há sem dúvida incompatibilidade entre aporia e dogmatismo. Mas Aristóteles, é, entre os filósofos, um dos menos dogmáticos. Apesar de correntes posteriores que nele se inspiraram ou criticaram tê-lo apresentado como tal". (2012, p. 32).

não tem valor emancipatório em si, mas se dá como proposição coletiva, como tentativa e erro, como trânsito, preparo de plano e gestos modificadores, inventiva em relação à cultura e à sociedade por melhorar. (20018, p.6)

Da mesma forma, nas aulas da EAD anos antes, o autor buscava um equilíbrio entre a teoria e sua interferência no real. Para isso utilizava-se de uma prática laboratorial sempre atenta ao instante no qual se configurava, como afirma em uma aula de 1966: “Nosso curso de dramaturgia é meio jornalístico. Discute-se o fato do dia, os fatos que surgem e que devem ser discutidos no momento”. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016). É a partir dessa perspectiva de atuação urgente na realidade que Boal se utilizava da tradição. Interessou-se pela filosofia estética como agente da prática teatral e política.

Capítulo 4

Diálogo com a Poética de Hegel

Antes de ser compreendido como o formulador de uma poética do sujeito – em que o ideal da ação dramática é o de uma dialética de subjetividades contraditórias –, Hegel é, na visão de Boal, um pensador de leis do movimento.

Em suas aulas na EAD, Boal iniciou sua aproximação livre com a teoria dramática hegeliana fazendo uma espécie de esquema conceitual ao qual deu o nome de “Leis da Dialética aplicadas à Dramaturgia”:

1-Variação quantitativa ou qualitativa da ação dramática.

2-Movimento interior e não acidental, exterior.

3- Esse movimento só pode ser provocado por um conflito de vontades. Esse conflito de vontades no seu desenvolvimento deve atingir um ponto em que haja variação qualitativa do sistema de vontade em conflito.

4-Todos os elementos dramáticos, quer de vontade, quer de caracterização ou de ideia, devem ser interligados por uma ação central. (MUNIZ, 1960).

Surge aí uma espécie de síntese teórica de Boal para a dramaturgia, como afirma Renata Pallottini, que resumiu as aulas do professor em seu livro *O que é dramaturgia*:

“Daquele curso [...] de dramaturgia emergiu então, para todos nós, alunos e professor, um conjunto de leis do drama, extraídos de Hegel e de sua Lógica Dialética, por Augusto Boal, e aplicáveis ao drama aristotélico. Essas leis passaram a ser utilizadas por todos nós para a análise de textos importantes e criação de novos textos”. (2006 p. 70)

Quando Renata redigia seu livro, em 1981 — exatamente vinte anos após essa aula anotada por Muniz — enviou uma carta para Boal e pediu que ele lembrasse as leis que havia elaborado. Na resposta, enviada a ela de Paris, há modificações em relação ao esquema original:

Pelo que me lembro, tentei adaptar, ou sistematizar, os conceitos hegelianos dentro das quatro leis da dialética, e deu nisso:

- 1- Lei do conflito
- 2- Da variação quantitativa (ação dramática)
- 3- Variação qualitativa 4- Interdependência.

(ibid.)

É possível notar uma diferença na ordem e no aprofundamento entre os elementos. Há, aqui, uma mudança significativa em relação à aula. O interesse original no conceito de *movimento* dá lugar ao conceito de *interdependência*, que anteriormente aparecia como *interligação*. Essa diferença parece sutil, mas mostra algumas diferenças em relação à teoria hegeliana que merecem ser discutidas.

A separação em tópicos é um recurso didático, mas, para além da forma de sua explanação, Boal parece compreender a dialética, em um primeiro momento, como uma teoria que põe em movimento conceitos em oposição, gerando um terceiro conceito. No segundo momento em que expõe as suas leis, Boal já deixa claro que em Hegel o movimento só se dá em processo.

Em sua aula, ele colocava os dois conceitos de variação em oposição: “Variação quantitativa ou qualitativa da ação dramática”. Na segunda conceitualização, já aparecem como interdependentes, mas, ainda assim, como dois momentos distintos. Na obra do próprio Hegel, no entanto, vemos que ele não separa os conceitos dessa forma, mas os analisa dentro de uma estrutura que faz que se autodeterminem e não possam ser entendidos isoladamente.

Hegel não conceitualizou o que Boal chama de variação quantitativa e qualitativa, mas os conceitos de *quantidade* e *qualidade*:

Mediante o movimento dialético a quantidade revelou-se como retorno à qualidade, através de seus momentos. Primeiro,

tínhamos, como conceito da quantidade, a qualidade supracompreendida,⁵⁰ isto é, a sua determinação apenas exterior, não idêntica ao ser, mas indiferente a seu respeito... É esse conceito o que está também na base da definição comum de grandeza na matemática: “aquilo que pode ser aumentado ou diminuído”. Ora, de acordo com essa definição pode parecer antes de tudo que a grandeza é somente o variável em geral (porque aumentar, como também diminuir, significa somente determinar diversamente a grandeza). Mas nisso não seria ela diferente do ser aí igualmente variável segundo seu conceito. (HEGEL, 1995, pg. 212).

Nessa passagem, Hegel mostra que há um movimento dialético de mútua determinação entre a qualidade e a quantidade, porém deixa claro também que esse movimento não é suficiente para determinar ambos os conceitos, pois nele há um momento em que um transforma-se na simples negação do outro. Para isso, utiliza-se de seu conceito de “estar aí”, que podemos definir rapidamente como o momento em que o conceito é idêntico à sua negação. O exemplo é o da grandeza (quantidade), que na matemática é percebida, em alguns momentos, simplesmente como aquilo que pode aumentar ou diminuir, o que faria com a que a qualidade estivesse *supracompreendida*. Com isso o filósofo afirma que essa definição não leva em conta a essência do conceito, mas a sua exterioridade, pois algo não pode ser definido apenas por aquilo que varia em si mesmo.

Para além desses momentos da relação dialética entre ambos os conceitos e daquilo que pode variar dentro deles mesmos, deve-se buscar algo mais, e é isso que Hegel faz na continuidade de seu texto:

Deve assim ser completado o conteúdo dessa definição, de modo que tenhamos na quantidade algo variável que, apesar de sua variação, permaneça o mesmo. O conceito da quantidade, mostra-se, por isso, como contendo uma contradição; e é essa contradição que constitui a dialética da quantidade. Ora o resultado dessa dialética não é o simples retorno à qualidade — como se esta fosse o verdadeiro e, ao contrário a quantidade o não-verdadeiro; mas é a unidade e a

⁵⁰ Sobre *supracompreender* em Hegel ver: Pertille, (2011 pp. 58-66).

verdade desses dois. A quantidade qualitativa, ou a medida. (HEGEL, 1995, pg. 212).

Aqui ele demonstra que há algo na quantidade que, apesar de sua variação, deve permanecer o mesmo, e é essa contradição interna ao próprio conceito que vai constituir a sua dialética. Hegel define o conceito de quantidade como possuidor de uma dialética intrínseca, afirmando que, dessa forma, pode parecer que, para continuar tendo seu desenvolvimento, a quantidade deverá retornar à qualidade e ter nela o seu momento de verdade. Seria como se a quantidade, por conta de sua dialética intrínseca, fosse um conceito não verdadeiro, que teria sua verdade em outro conceito, a saber: a qualidade. E Hegel conclui que a verdade do conceito de quantidade está na unidade entre ele e o conceito de qualidade. Essa unidade, por sua vez, traz em si outro conceito: a quantidade qualitativa, ou a *medida*.

Assim, o momento da verdade da quantidade se dá não em si mesma, mas na unidade desta com a qualidade. E é esse momento que traz, também, a dialética que existe dentro da própria quantidade e que fará com que esses dois conceitos tenham seus movimentos interdependentes, pois a relação entre a qualidade e a quantidade se dá por complementariedade dialética, e não como dois momentos distintos.

Esse exemplo demonstra o modo como se dá a relação entre conceitos na dialética hegeliana, que em Boal passa a ser entendida, por vezes, como uma teoria que trabalha com opostos em choque. É a partir desse entendimento mais geral, que ele transporta a teoria hegeliana para o estudo da dramaturgia. E, nesta, vai ser importante particularmente a questão do indivíduo em oposição a outros indivíduos. Nessa relação é que se daria a variação quantitativa e qualitativa. No entanto, em Hegel, como pontua o professor Jorge Grespan, “a identidade é, ela própria, contraditória”. (2002, p. 35.) Portanto, o movimento dialético ocorre já dentro do próprio indivíduo e se transfere deste para a relação com o outro.

É dentro dessa mesma lógica que Hegel vai constituir seu entendimento sobre a poesia dramática, em suas *Lições de Estética*, escritas em 1820, em forma de palestras e publicadas em 1835⁵¹. E nestas lições, o filósofo, segundo o professor Sérgio de Carvalho empreende “um constante esforço de superar oposições puramente formais entre categorias de opostos que depois vieram a se reproduzir... tais como subjetividade e objetividade na representação”. (20018, p.2).

A diferença entre a conceitualização hegeliana e a proposta de Boal está relacionada a um entendimento mais mecanizado da dialética e ocorre porque ele provavelmente se baseou na leitura de alguns dos comentadores de Hegel para definir variação qualitativa e quantitativa. Essa hipótese é corroborada pela ausência de referência direta a Hegel em *O que é dramaturgia*, de Renata Pallottini, que se utiliza apenas de alguns desses comentadores, como Lefebvre, Engels e Stálin.

Foi o professor Sérgio de Carvalho, em comentário informal sobre um encontro que teve com Lauro César Muniz para discutir o procedimento (a que chama método Boal/Muniz”) quem observou que Engels era uma das influências não declaradas da formulação: “O método de Boal-Muniz é uma síntese que se assemelha à explicação que Engels dá sobre a ciência da mobilidade de Hegel⁵⁵”:

Num primeiro nível, as contradições gerais entre A e B, duas personagens, ou dois grupos de personagens, se dão como unidade em torno de um campo ou problema comum. Não se trata só do conflito de vontades opostas. A e B estão numa unidade contraditória em torno de uma questão comum, em interação problemática, na medida em que existem também contradições internas de lado a lado: “A” não é uma identidade fechada, trava uma luta interna que dificulta sua ação com B, e vice-versa. Nos termos do mundo do Drama pré e pós burguês, isso pode ser lido como hesitação, contra-vontade ou contradever, até a conquista da decisão. O processo se dá em etapas. Segundo a terminologia clássica da dialética, ocorrem as variações quantitativas da interação. Em um determinado momento em que quantidade se faz qualidade, o salto transformador: a variação qualitativa. O pressuposto desse

⁵¹ As Lições de Estética foram publicadas quatro anos após a morte de Hegel. ⁵⁵ O artigo escrito a partir do encontro informal de ambos permanece inédito.

esquema de compreensão dinâmica das interações entre as personagens provém de Hegel: a “árvore que está aí e cresce” também realiza, em suas determinações, sua morte. “Toda determinação é uma negação” registra Engels no *Anti-Duhring*, repetindo Spinoza. (2012, p.7)

Ainda que Boal tenha tirado algumas das categorias com as quais trabalha na elaboração de suas leis de comentadores e não do próprio Hegel, o esquema analítico criado por ele opera em sua proposição: gerar categorias tanto para a análise como para a escrita de peças de teatro, como fica claro nas anotações de uma aula de seu curso inicial, em que analisa *Fedra*, de Racine:

Phedra

Hegel - “livre”.

Phedra, rainha de Athenas, possui posição para liberdade de ação, segundo Hegel. No entanto, mantém-se em conflito íntimo, por amar Hipólito, seu enteado. É um problema de moral ética que prende Phedra, que não é livre em suas ações por dever moral. Enone (sua ama) tenta dissuadi-la da ideia de morte. Phedra ama Hipólito e busca esse amor inclusive confessando-o ao próprio Hipólito. Hipólito a repele: princípios éticos, não a ama, incerteza da morte do pai (Theseu). Quando é anunciada a morte de Theseu, seu crime de amar Hipólito desaparece e pode obter o que quer. Ao tomar conhecimento da volta de Theseu, Phedra encontra um obstáculo maior, e agora está desonrada, Novo obstáculo. Arícia. A liberdade de Phedra propicia perseguição à Arícia, por intermédio do esposo Theseu. Advém conflito íntimo: Derrubar Arícia, e variação qualitativa: Volta à razão, condenando Enone e seu novo conselho. (MUNIZ, 1960).

Nas anotações, Boal não trata diretamente da variação quantitativa, mas antes de chegar à variação qualitativa descreve a trama com intenção de demonstrar o quanto o amor desmedido de Phedra por Hipólito faz que ela acumule atos condenáveis do ponto de vista moral, como amar seu enteado e enganar seu marido. A variação quantitativa seria essa cadeia de ações morais condenáveis de Phedra. No momento da decisão, quando a quantidade se torna qualidade —, ou seja, quando seus atos condenáveis chegam ao ápice —, ela

tem de tomar a decisão de “derrubar” Arícia ou não. Nesse momento, segundo as anotações, surge a variação qualitativa, que é “a volta à razão e a condenação de Enone”. (MUNIZ, 1960)

O exemplo transparece a dinâmica contida nas leis conceitualizadas por Boal. É o movimento interno das ações dos personagens, em choque com suas vontades íntimas — em confronto com o mundo externo — que desencadearia a ação central. Um dos conceitos-chave de Boal, novamente, é a vontade do personagem.

No exemplo de Phedra, ele não cita as questões alheias à vontade do indivíduo: é como se Phedra não fosse uma rainha, e, por conta de seu papel social, não tivesse outros tipos de obrigações — com seus súditos, por exemplo. Boal trata aqui os conflitos apenas como internos, sem maior atenção à dialética das questões externas que os determinariam.

Nas anotações de Muniz há uma lista de personagens que Boal analisaria em relação à liberdade/vontade segundo a teoria hegeliana:

Segundo Hegel, em que sentido os personagens são livres:

Personagens:

Prometeu

Hamlet

Fedra

Blanche de Bois.

(MUNIZ, 1960).

Nas anotações de aula do primeiro curso, além da análise de *Phedra*, há a de *Hamlet*.⁵² Já em uma aula de 1966 foi feita a análise de *Prometeu* em que o tema da liberdade volta a ser discutido:

O que é liberdade? Essa definição se baseia nos escritos de Hegel [...] onde ele coloca o mesmo problema. Acrescenta que não se refere ao tipo de liberdade que é a liberdade do cerceamento físico da personagem [...] É uma liberdade espiritual. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

Em seguida, dá dois exemplos:

A possibilidade do personagem exteriorizar os movimentos de sua alma. Prometeu está acorrentado e não pode fazer nada. É o exemplo mais grave de prisão, e no entanto, o personagem é livre, pois pode dizer não a Zeus, tem a possibilidade de se negar. Na medida em que tem a liberdade de dizer não, não pode ser um prisioneiro. Segundo exemplo: personagem de um quadro de Murillo, esse que aparece batendo no menino porque está comendo uma banana, mas enquanto apanha o menino manifesta o desejo de comer a banana. É mais fraco que a mãe, e, portanto, é prisioneiro de outro personagem, mas é livre, porque manifesta exteriormente a sua vontade. E exteriormente e dentro de certas medidas pode manifestar-se em termos de volição. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

Mantém-se, aqui, a questão de a vontade íntima organizar a imagem do sujeito em seu potencial de liberdade. Portanto, à dramaturgia interessa sempre observar o potencial de autodeterminação. No caso de Prometeu, nem mesmo Zeus, a força da divindade suprema, faria que fosse tolhido em sua liberdade maior: a íntima.

Analisando uma peça na qual o personagem estava atrelado a uma ordem de ações relacionada ao mundo dos deveres míticos com os deuses, Boal sublinha que o núcleo de sua ação dramática decorre da vontade interna, sem

⁵² Ambas já foram citadas no capítulo anterior. A análise de Blanche de Bois não aparece em nenhuma das anotações. Mas há uma passagem no *Teatro do oprimido*, em que Boal discorre

maior estudo das obrigações externas a ele, sejam sociais, políticas ou mesmo às do mundo da forma da tragédia.

sobre a personagem da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams: “Quando Blanche Du Bois entra em cena, e durante seus primeiros diálogos, a plateia fica indagando as causas do seu comportamento estranho. Descobre-se depois sua ninfomania, mas imediatamente vem o perdão e a causa: seu marido era homossexual, e ela muito jovem quando se casou, a ponto de não saber descobri-lo. O choque foi tão violento que a pobre senhora só se pôde refazer aderindo à ninfomania”. (1980, p. 213).

Em sua investigação do quadro do pintor barroco Bartolomé Esteban Murillo, (no *Teatro do oprimido* (BOAL, 1980, p.99) usa o mesmo exemplo, que afirma ser retirado de Hegel), Boal faz análise semelhante: não importa que a criança esteja apanhando, pois ela pode expressar uma vontade — a de comer banana — e ser livre nesse espaço íntimo a que ninguém mais tem acesso, mesmo que os outros aspectos, físicos e sociais, também presentes, a coloquem numa posição de quase prisioneira. Em sua esfera íntima, a criança consegue subverter essa pressão e indicar a condição de sujeito de sua própria vontade.

Podemos perceber, então, como opera o sistema criado por Boal. É necessário lembrar que esse sistema nasce como uma tentativa de criar bases didáticas para o ensino da dramaturgia, disciplina praticamente inexplorada até então. Trata-se de um esquema de análise e escrita de peças à procura do potencial dramático da ação dramática, concebido em torno de vários conceitos complexos de origem hegeliana, cujo objetivo maior, como comenta Renata Pallottini, era viabilizar e facilitar o acesso a uma prática de cena processual:

E de sua eficácia e praticidade (das leis da dialética aplicadas à dramaturgia) passamos nós, alunos, a ter provas antes mesmos de podermos, a rigor, conhecer as suas origens e entender as suas bases teóricas. (2006 p. 70).

Boal estava abrindo caminhos e criando categorias que pudessem ser utilizadas rapidamente, pois o intuito maior não era a precisão filosófica, mas a aplicabilidade delas. Ele estava mais interessado em *como* utilizar as categorias criadas por Hegel do *que* no sistema filosófico de Hegel exatamente. Mas nunca

deixou de enfatizar a procura de uma cena em movimento. Assim como para o ator a lagoa emocional se converte num rio, a cena se constituía num caminho de acúmulos e superações. A base do processo, entretanto, estava no potencial subjetivante.

Na mesma aula de 1966, Boal segue explanando sobre o conceito hegeliano da vontade do personagem em contraponto à sua liberdade:

(Hegel) Fala que certamente o personagem livre é aquele que manifesta sua vontade para o mundo objetivo, mas, ao mesmo tempo, é necessário que este personagem não esteja internamente, ou melhor, não tenha posto na sua cabeça certos objetivos interiorizados ou certos valores do mundo exterior.

Exemplo: o personagem dramático por excelência, livre por excelência, que além de poder manifestar livremente sua vontade, detém em si mesmo todas os poderes: o poder judiciário, por exemplo. Exemplo: o príncipe medieval tentando matar alguém não tem que temer nenhuma pena que poderia existir fora dele. Ele é um homem que detém em si todo o poder. Decide nos três poderes. Esse personagem não só é livre, porém não encontra fora de si qualquer obstáculo que não seja obstáculo ético, pois o único poder que não detém é o da liberdade ética. A moral que não depende dos homens. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

Aqui fica clara a forma como Boal organizava sua prática didática: primeiro faz uma explanação sobre um tema teórico e logo em seguida mostra um exemplo prático, uma situação dramática onde o conceito pode ser aplicado diretamente. Assim, os conceitos não são passados de uma maneira estanque, mas transmitidos diretamente à análise dramatúrgica.

Novamente, o conceito em discussão é a liberdade do personagem e o quanto essa liberdade está atrelada ao conflito entre seu mundo interno e o mundo externo. Boal dá o exemplo de um príncipe — não um príncipe determinado, como Hamlet, por exemplo — medieval hipotético e atesta que a liberdade do personagem tem uma limitação externa, determinada por ele mesmo.

Essa opção desestorica a questão e deixa claro que há uma espécie de fórmula analítica que prescinde do objeto. Boal faz com Hegel o mesmo que com

Aristóteles, e isso transmite uma impressão de autonomia ao esquema: desestorica para poder utilizar as categorias do filósofo. Em certa medida, facilita a teoria para os alunos, o que a rebaixa, de certa maneira, mas também auxilia na criação de ferramentas didáticas.

Para ele, o personagem só deixa de ser livre quando põe “na sua cabeça certos objetivos interiorizados ou certos valores do mundo exterior”. Dessa forma, a liberdade do personagem príncipe é autolimitante. O externo só passa a ser internalizado e a operar quando o próprio personagem faz que o externo vire interno. Cria, portanto, um personagem que só pode ter a sua liberdade cerceada por ele mesmo. E a análise de Boal sobre Hegel continua:

Então o conceito de liberdade dele era esse, isto é, o personagem é livre à medida em que se manifesta exteriormente. O personagem teatral não é um ser humano que exerce vontades particulares, é um personagem cuja vontade se identifica com algo universal. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

Ao discorrer sobre a questão do universal em Hegel, exemplifica com um personagem que teria algum limitante externo, ou seja, que não dependeria só de si mesmo:

Por exemplo: Créon não é aquele que particularmente não desejava enterrar um dos irmãos de Antígone. A vontade se insere num universal que é a prioridade da lei do Estado sobre a de família. Na medida em que se insere nesse universal tem uma necessidade de ação que não é capricho. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

No *Teatro do oprimido*, sua análise sobre *Antígona* se aprofunda:

O desejo concreto de Creonte de não permitir o enterro do irmão de Antígona é a concreção em termos de vontade individual, da intransigência ética em defesa do bem do Estado; o mesmo pode dizer-se em relação à vontade férrea de Antígona de dar sepultura a seu irmão, que é a concreção de um valor moral, o bem da família. Quando se chocam estas duas vontades

individuais, na verdade estão se chocando dois valores morais.
(BOAL, 1980, p.100)

Aqui, vemos a diferenciação entre o personagem que tem um obstáculo externo à sua vontade — que seria o personagem inserido em um “universal” — e o que sofre apenas obstáculos internos. Sua análise de *Antígona* demonstra que, mesmo quando afirma que há algo externo que também é limitador da vontade individual do personagem, retorna à categoria da vontade individual: “Quando se chocam estas duas vontades individuais, na verdade estão se chocando dois valores morais”. É como se Boal tentasse ir além do personagem sujeito, mas sua visão dramatúrgica era tão colada à dialética do drama que essa concepção acabava retornando como conceito em suas análises.

Em outra anotação de aula de seu curso inicial, já mencionada neste trabalho, Boal volta à questão do universal em Hegel:

Exercício:

Hegel x Aristóteles:

Universal-Ethos-particular

Dianoia-universal.

(MUNIZ, 1960).

Como foi exposto anteriormente, a *dianoia* é um conceito utilizado por Aristóteles e significa *pensamento*, o *ethos*, por sua vez, está ligado ao caráter — ao universo particular, para Boal. Assim, ele distingue o caráter e o pensamento, contrapondo-os de acordo com sua tendência particularizante e universal, respectivamente. Nesse esquema analítico de Boal as oposições, e entrechoques, ocorrem sempre entre uma individualidade e algo fora dela.

Em uma aula de 1966, Boal, reforçando essa ideia resume os tipos de conflitos dramáticos possíveis, que embutem uma espécie de esboço para a já

mencionada tipologia de modos de dialética entre *ethos* e *hamartía*, sem que a aqui as categorias aristotélicas sejam discutidas:

Os conflitos podem ser:

- Conflitos entre duas vontades antagônicas.
- Conflitos entre uma vontade e o sistema a que ela esteja vinculada.
- Conflito entre duas vontades concordantes e o sistema a que eles estejam vinculadas. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

O indivíduo dramático

No capítulo em que discute Hegel no livro *Teatro do oprimido*, Boal afirma que segundo o alemão “a filosofia trata de abstrações, e o teatro, de indivíduos”. (1980, p. 99). No entanto, Hegel começa *A razão na história* lembrando que, “ao contrário do que diz a crítica corrente, a filosofia não é simples devaneio, essa não pode, de fato, existir, senão se ativer ao real do qual é parte integrante”. (1995, p. 25). Afirma, também, que se algo é posto *a priori* pela filosofia, esse é seu conteúdo mais básico, a razão: “A razão não precisa, como ação finita, das condições de um material externo, de meios dados[...] Alimenta-se de si mesma e é para si própria um material que ela elabora”. (ibid, p.31).

Por outro lado, Hegel afirma que essa razão só se efetivará depois de passar pelo mundo natural, pelo contingente:

Que nos acontecimentos dos povos domina um fim último, que na história universal há uma razão — não a razão de um sujeito particular, mas a razão divina, absoluta — é uma verdade que pressupomos. A sua demonstração é o próprio tratado da história universal: esta é a imagem do ato da razão. (1995, pg. 32).

Essa dupla face da razão e da filosofia que a ela está intimamente associada será o ponto de partida para Hegel construir sua ideia de história: a história é perpetrada por algo que suplanta e envolve o sujeito: é o espírito do povo, da nação. Para Hegel, o sujeito se define por negação: como ele não é um ser irracional, é o pensamento que o define — não um pensamento qualquer, mas um pensamento sobre si mesmo, a autorreflexão.

Foi a partir do momento que o homem adquiriu autoconsciência que pôde agir no mundo de maneira racional. E a descoberta dessa autoconsciência se deu a partir da negação. Ao pensar que *é*, o homem pode agir, mas só pode dizer *eu* a partir do momento em que percebe que *é* um, e não outro.⁵³

Assim, desde o início a dialética faz parte do homem, em cada autoconsciência que forma um povo, uma nação. Por meio dessa definição de Hegel, Boal encontra um caminho para criar categorias que pudessem ser utilizadas na criação de personagens dramáticos. Sabendo que a dialética sempre envolve uma visão negativa, por meio da qual o objeto (ou o sujeito) se reverte no seu contrário — o *ser* e o *não ser*, Boal tem interesse pelas coisas que são e não são ao mesmo tempo, e esse é um dos principais aspectos do uso da dialética como ferramenta para seu trabalho didático.

Assim como Aristóteles, Hegel tem interesse no drama como realização no sistema das artes, como forma de realização da cultura e do movimento da razão, ou seja, na dialética entre espírito (ideia) e manifestação sensível, categorias que fornecem o esquema geral de sua Estética. Em modos históricos variáveis, o ideal estético corresponde à realização de uma interação possível entre ideia e manifestação sensível.

Hegel percebe que na modernidade essa dialética está nas artes, nas letras, e sobretudo na poesia, que é mais espiritualizada — mais ideia que manifestação sensível: é na poesia dramática que os conflitos se convertem em contradição, e isso explica o foco hegeliano sobre essa arte.

Porém, quando Boal se apropria do conceito de contradição da dialética hegeliana, ele a individualiza — e o choque necessário para que a

⁵³ Sobre esse processo ver Hegel, Georg W. (1995, pp. 54, 55).

autoconsciência se afirmasse se daria sempre entre ela e outra auto-consciência livre, como afirma no *Teatro do oprimido*: “Para que o personagem seja realmente livre é necessário que a sua ação não seja limitada a não ser pela vontade de outro personagem, igualmente livre”. (1980, pp. 98).

Em outra afirmação do *Teatro do oprimido* ele complementa que, para Hegel:

É necessário que os personagens sejam livres, isto é, é necessário que os movimentos interiores da sua alma se possam externalizar livremente, sem freios e sem qualquer tipo de limitação”. Em resumo, o personagem é sujeito absoluto de suas ações. (ibid).

Para Hegel, no entanto, esse ser individual, essa autoconsciência única não poderá se realizar na história por si. O que se realiza na história universal, pelo contrário, é o espírito de um povo, de uma nação, que sempre será maior do que as autoconsciências que o compõe.

Da mesma forma, o indivíduo dramático só se realiza plenamente em algo que está além dele mesmo, como afirma Hegel em seu texto sobre a poesia dramática:

O indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos. Mas, na medida em que o interesse se limita à finalidade interior, cujo herói é o indivíduo agente e do exterior precisa ser apenas colhido na obra de arte o que tem relação essencial com esta finalidade que procede da autoconsciência, então o drama é mais abstrato que a epopeia. Pois, de uma lado, a ação, na medida em que repousa na autoconsciência do caráter e deve se deduzir desse ponto de irrupção interior, não tem como pressuposto o terreno épico de uma concepção de mundo total, que se espalha objetivamente segundo todos os seus lados e ramificações, e sim se retrai para a simplicidade de circunstâncias determinadas, sob as quais o sujeito se decide para o seu fim e o executa; de outro lado, não é a individualidade que deve se desenvolver diante de nós no complexo total de suas propriedades nacionais épicas, e sim o caráter no que diz respeito ao seu agir, que para a alma universal possui uma finalidade determinada. Essa finalidade, a questão de que se trata, se situa acima da amplitude particular do indivíduo, que

apenas aparece como órgão vivo e suporte vivificado. (2004, pp. 203, 204).

Hegel define o indivíduo dramático como autorreferente, pois “colhe ele mesmo os frutos dos seus próprios atos”, no entanto, a sua finalidade está além dele mesmo, “acima da amplitude particular do indivíduo, que apenas aparece como órgão vivo e suporte vivificado”.⁵⁴

Hegel continua sua argumentação tratando da contraposição entre dois indivíduos dramáticos e os conflitos que originam:

A finalidade e o conteúdo de uma ação [...] são apenas dramáticos pelo fato de que, por meio de sua determinidade, em cuja particularização o caráter individual mesmo apenas pode novamente agarrá-los sob circunstâncias determinadas, em outros indivíduos provocam outros fins e paixões opostos. Certamente esse *pathos* impulsionador, em cada um dos que agem, pode ser as potências espirituais, éticas, divinas, o direito, o amor pela pátria, pelos pais, pela esposa, etc.; mas se esse conteúdo essencial do sentimento e da atividade humanos deve, todavia, aparecer de modo dramático, então em sua particularização ele deve surgir de modo oposto com como fins distintos, de tal sorte que, em geral, a ação tem de experimentar obstáculos pelo lado de outros indivíduos agentes e entrar em enredamentos e oposições que põem o sucesso e a imposição reciprocamente em conflito. (2004, pg. 204).

Apesar de falar do conflito que deve existir para que o conteúdo seja dramático, ele finaliza o comentário afirmando que:

A decisão sobre o decurso e o desenlace das intrigas e conflitos não pode residir nos indivíduos singulares, que estão um diante do outro, e sim no divino ele mesmo como totalidade em si mesmo [...] Ao poeta dramático como sujeito produtor coloca-se sobretudo a exigência de que ele tenha o pleno

⁵⁴ Do mesmo modo, para Hegel o sujeito na história tem seu momento de verdade fora de si. Por isso, esse indivíduo jamais suplantará o espírito de seu povo, pois este é também reflexivo, pensa sobre si, e, ao mesmo tempo, é o objeto da sua reflexão, é assim, conteúdo de si mesmo. Mas para poder, de fato, se realizar, o espírito precisa fazer, novamente, o processo de sua negação.

conhecimento daquilo que de interior e universal está nas bases dos fins, das lutas e dos destinos humanos”. (2004, pg.205).

Assim, ainda que o sujeito dramático entre em conflito com outro sujeito dramático para que o drama aconteça, o intuito final e maior do drama continua sendo extra-indivíduo: é o divino que contém e suplanta esse indivíduo. No final dessa argumentação, Hegel se refere diretamente ao poeta dramático, lembrando que ele tem de ter conhecimento “daquilo que de interior e universal está nas bases dos fins, das lutas e dos destinos humanos”. (ibid). É, portanto,

Assim, o campo da sua realização será a história universal. Sobre esse processo ver (HEGEL, 1995).

dessa perspectiva universalizante que Hegel pensa a dramaturgia, e não apenas no indivíduo em choque com outro indivíduo.

A Dialética como material para a prática teatral

As ideias hegelianas tornaram-se para Boal material de ferramentas práticas, não somente para análise e escrita de peças, mas também sugerindo exercícios de atuação. A dialética como procura do negativo, mesmo que o ponto de partida possa ser o conflito entre oposições simples pouco a pouco tornadas complexas. Ainda que tenha sempre preferido o conceito de conflito ao de crise, sua prática acabava por gerar interferências entre ambos através de exercícios físicos que se concretizavam no corpo dos atores.

Todo esse processo aconteceu primordialmente nos ensaios e peças do Teatro de Arena, mas também serviram de base e foram desenvolvidos em suas aulas na EAD. Na década de 1980, foram registrados, como já foi dito, em *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*.

Na subseção *Estrutura dialética da interpretação* (1982, pp. 48/57), Boal detalha a estruturação que fez da dialética como ferramenta útil para a interpretação. Afirma que o principal elemento para o ator é criar inter-relações, e que, por meio da descoberta da atuação dialética, eles passaram a dar mais valor ao conflito do que à emoção ou à subjetividade — que era o que comumente ocorria nos exercícios do *Actor's Studio*, onde a abordagem mais emocional do método de Stanislavski levava os atores a uma “hipertrofia da subjetividade”, (ibid. p. 47) o que atrapalhava a inter-relação. Os principais conceitos a serem trabalhados pelos atores seriam a vontade, a contra-vontade e a vontade dominante.

Dentro dessa nova forma de se pensar a atuação Boal afirma que, para o ator, o que importa não é o ser da personagem, mas o querer: “Não se deve perguntar quem é, mas o que quer. A primeira pergunta pode conduzir a lagoas de emoção, enquanto a segunda é essencialmente dinâmica, dialética, conflitual e, portanto, teatral”.(ibid). Para pôr em prática essa conceitualização, Boal cria uma série de exercícios, entre os quais há os que chama de “exercícios gerais sem texto”. (ibid. pp.108/112).

Esses exercícios são basicamente improvisações, mas que não estão sempre diretamente relacionadas a um texto ou personagem a ser desenvolvido posteriormente. Boal utiliza-se da improvisação segundo a lógica de trabalho proposta por Stanislavski, que tem a ver com a procura do próprio ator. Nesse caso pretende, portanto, despertar no ator a sua “vontade dominante” — e não a da personagem.

Essa “vontade dominante”, por sua vez, é o resultado da luta entre pelo menos uma vontade e uma contra-vontade, determinando um conflito interno. Mais do que desenvolver essa dinâmica em um ator, a improvisação pretende desenvolver essa capacidade na inter-relação dos atores. Assim, cada “vontade dominante” de um ator deve entrar em relação com a do outro ator e formar um conflito externo, objetivo, movimentando um “sistema conflituoso” que terá “variações quantitativas e qualitativas em seu interior”.

A terminologia dialética sobre “quantidade e qualidade” aparece aqui transformada em momentos práticos de exercícios vivenciados no corpo do ator. Era necessário também realizar ações crescentes que em dado momento chegariam a seu ápice e dariam o salto de quantitativo em qualitativo. Para isso, seria necessário que o ator estivesse o tempo todo presente em cena, com a atenção voltada para o jogo estabelecido entre ele e seu entorno.

Poderiam ser utilizadas quaisquer técnicas que estivessem disponíveis para esse ator, mesmo as consideradas ultrapassadas. O que importa na atuação dialética é menos a técnica e mais a capacidade de ativar, em si e no outro, o jogo relacional de positivo e negativo, de vontade e contra-vontade.

Boal fala sobre isso em uma aula de 1966, quando comenta o progresso da pesquisa cênica do Teatro de Arena e diz que em um primeiro momento agiam por simples negação a uma forma de atuação hegemônica do TBC:

Algumas técnicas de laboratório que utilizamos no começo do Teatro de Arena permanecem válidas até hoje e ainda podem ser usadas, são úteis e resolvem problemas de interpretação[...] Mas algumas perderam a validade porque diziam respeito a contextos que deixaram de existir. Quando começamos a utilizar Stanislavski e a busca por um teatro realista, estávamos indo contra um formalismo geométrico temporal. Na época do TBC dirigido pelo Celli, principalmente pelo Salce e até mesmo pelo Ziembinski, utilizavam certos recursos de geometrização até mesmo na fala. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

Com essa afirmação Boal historiciza a utilização das técnicas teatrais, mostrando que elas não são certas ou erradas em si, mas de acordo com a época e o local em que são empregadas. Lembra, também, que quando começaram com os laboratórios e seminários estavam combatendo um modo de atuação que ele chama de “formalismo geométrico temporal”, que não dava valor ao conteúdo, apenas à busca “generalizada pelo belo”.

Esse modo de atuação pautava-se em algumas técnicas — vocais, por exemplo — que eles combatiam: “Um esquema muito usado é aquele: você vai

levantando a voz, levantando, levantando até chegar a um ponto máximo, (aí) faz uma pausa de 2 ou 3 segundos e joga a última frase bem baixinho”. (Ibid.).

Porém, Boal afirma que algumas vezes essas técnicas funcionavam para se atingir o efeito desejado. E exemplifica com o ator Leonardo Villar, em *Panorama Visto da Ponte*, de Arthur Miller:

Ele dizia um palavrão, mas ele dizia em um crescendo. Ele dizia, por que esse rapaz não sei o que, e começava a falar[...] falar[...] falar, quando estava lá em cima, dizia: é um [...] fazia uma pausa enorme e: filho da puta. Dizia isso baixinho, é evidente que a plateia vinha abaixo, batia palmas para o palavrão. E o Nelson Rodrigues ficou indignado, falou que foi a primeira vez que viu um palavrão aplaudido assim em cena aberta. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

Mesmo assim era necessário, para Boal, combater esse tipo de técnica: o momento era de afirmação do novo e contestação das tradições. Era preciso ir contra um tipo de teatro que não intentava incluir a plateia no fenômeno estético. Ideologicamente, precisavam atuar contra a aceção teatral de que a “arte paira em uma esfera superior, à qual a plateia tem que alcançar”.(Ibid.).

Assim, às vezes a técnica funcionava para que a plateia apreendesse o seu resultado, mas ela não estava integrando o seu processo. No Arena, afirma Boal, não abdicavam do valor estético, mas queriam sempre, integrar o público.

A aula segue e Boal afirma que, depois de dez anos de pesquisas, já podem utilizar qualquer técnica, pois não estavam mais combatendo uma posição teatral hegemônica:

Mas a gente hoje só nega a validade desse esquema se ele não estiver de acordo com o sentido de uma peça, mas se o sentido é melhor transmitido através desse recurso ou de quaisquer outros recursos formais, a gente sem o menor pudor utiliza[...] Do jeito que o processo de atuação está sendo usado hoje em dia no Arena, deixou até de ser processo porque permite tudo, porque tem evidentemente um ponto de partida, mas os mecanismos que a gente vai utilizando são tão variados, foram

sendo tão enriquecidos, inclusive pelos processos mais negáveis, que atualmente não é um processo, é uma maneira de expressar teatro. É um problema ideológico. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

Pode-se concluir, então, que a forma dialética de interpretação não estabelece técnicas, mas exercícios que buscam auxiliar o ator a encontrar dentro dele os mecanismos que despertem não uma simples fórmula que funcione no palco, mas uma maneira de se relacionar com o outro-ator e com o outro-si mesmo, o personagem. Às vezes, uma peça dramática ou técnicas mecanicistas de atuação podem contribuir para que a dialética se realize fora delas — na relação entre o palco e a plateia, por exemplo.

Em um exercício de seu curso inicial de 1960/1961, Boal conceitualiza duas categorias que se relacionam com as de vontade e contra-vontade — a preparação e a contra-preparação:

Defeitos da variação qualitativa anterior ao clímax.

Estatismo e jumping.

Estatismo - Excesso de contra-preparação.

Jumping - ausência de contra-preparação.

(MUNIZ, 1960).

Não sabemos como surgiram os termos *jumping* e *estatismo*, pois eles só aparecem nessa anotação, mas fica claro que são nomenclaturas que servem para simbolizar as características das cenas em que há excesso ou falta de preparação e contra-preparação. Assim, é necessário haver a contra-preparação para que o personagem possa ser plenamente bem-sucedido em suas cenas em relação aos outros personagens. Essas duas características são consideradas por Boal como defeitos na variação qualitativa, anterior ao clímax.

Para haver equilíbrio entre os dois momentos, então, o ator deveria conseguir sair de si e se relacionar com o “outro de si mesmo”. Esta seria a chave para que os atores conseguissem chegar a uma interpretação que os pusesse

em relação com o outro ator. A descoberta hegeliana do “outro de si” do ator é um caminho fundamental no sistema de interpretação proposto por Boal. Para ele, o conflito, fundado num intraconflito, é a base da interpretação.

Em um primeiro momento, o jogo conflituoso se dá dentro do próprio ator, que, em sua luta interna, deve descobrir o “outro de si mesmo” para ter condições de interpretar a inter-relação com o outro ator. Aquele com quem contracenar deve fazer o mesmo, e assim, sucessivamente, cria-se um movimento conjunto, um processo de intercâmbios. É esse movimento que permitirá que o ator não fique imerso apenas em sua subjetividade, o que poderia gerar excesso de preparação ou de vontade. Nesse caso, sua ação ficaria paralisada, pois esses excessos não gerariam contra-preparação e nem contra-vontade.

Não há, portanto, como o ator “sentir” sem que esse sentimento gere um pensamento, que gera um novo sentimento e, assim, sucessivamente. Essas observações indicam que para Boal passa a ser necessária a incorporação metodológica da autocrítica. Assim como para Stanislavski, para o diretor importa destacar a passagem da procura por “estados emotivos” à procura por “fluxos vivenciais”, que nascem do trato concreto com o outro.

É na inter-relação concreta que Boal achará a síntese para a sua busca da interpretação dialética. O corpo do ator não está mais preso a si mesmo, ganha alteridade e se “desmecaniza”. O grande ator não é aquele que se destaca do restante do elenco, mas o que aprofunda seu diálogo com outro. A busca é pela unidade de linguagem cênica, que ocorrerá por meio da atuação dialética.

Brunetière

Outro autor importante para Boal nos estudos dos conceitos relativos à construção dos personagens pelo viés dramatúrgico, e que merecerá aqui um breve comentário em relação a Hegel, é Ferdinand Brunetière, que se destacou no final do século XIX, com *A Lei do Teatro*, livro em que analisa características que, a seu ver, são inerentes à escrita teatral. A principal diferença de Brunetière

em relação a Hegel diz respeito à ênfase que dará à ideia de vontade consciente da personagem, que será o principal vetor de toda a sua teoria. Diferentemente do que diz a teoria de Hegel, em Brunetière essa é uma característica fixa da personagem.

O autor francês utiliza-se de esquemas com uma lógica rígida e inegociável: se uma das partes do esquema fosse afetada, todas as outras seriam iguais e diretamente afetadas. E todas elas estariam atreladas à vontade consciente das personagens, que, para Marvin Carlson: “livres ou não, estão sempre conscientes de si mesmas”: (1997. pg.290)

Personagem Consciente (Segundo Brunetière)

Uma personagem é tanto consciente, à medida em que faz uma coisa que quer. A personagem quer. A personagem quer, logo se movimenta para fazer.

O objetivo definido é o que o personagem quer fazer. Os vetores da vontade e do obstáculo variam de intensidade. Ora um é maior, ora o outro, e essa variação de intensidade produz a ação dramática, que cresce à medida que, de acordo com a vontade, cresce também o obstáculo.

Exercício: cena onde a ação dramática decorre de um conflito sendo a vontade necessária. (ibid.).

Boal diz que há quatro tipos de conflito em Brunetière: interior, deslocado, subjetivo e objetivo. Para ilustrar sua ideia, usa o exemplo de Hamlet, que estaria entre o ser e o não ser, o que o motivaria a entrar em choque com Claudio. Esse choque, no entanto, fica determinado por seu conflito interno: quando pende para não ser, esse conflito diminui; quando pende para o ser, aumenta.

Já o conflito deslocado põe em choque dois “sistemas” conflitantes: “O sistema 1 representado pela personagem A, o sistema 2 pelas várias personagens B,C,D, etc. O conflito entre A e B poderá ser deslocado para A e C ou A e D”. (MUNIZ, 1960). Mas esse deslocamento do conflito tem de ser feito

de maneira que valorize a ação dramática, senão pode custar o funcionamento da peça como um todo.

Por meio desse sistema, Boal, também analisa a peça *Gimba*, de Guarnieri, mostrando onde estaria o erro estrutural do conflito: “Erro: Gimba não se apresenta em conflito direto com a polícia. O deslocamento de conflito é para o rival e este não representa a polícia”. (Ibid.) Ou seja, o deslocamento do conflito da peça não se deu na direção correta do sistema, e, por conta disso, ao invés de aumentar o conflito, o esmoreceu.

Para falar dos conflitos objetivo e subjetivo diz que deve haver um equilíbrio entre os dois para que a ação dramática ocorra.

Em seguida, traz como exemplo de desequilíbrio entre conflito subjetivo e objetivo, uma luta de box, que não seria teatro, pois o lutador tem uma meta puramente objetiva: derrubar o antagonista. Do mesmo modo, uma discussão filosófica não conteria ação dramática, mesmo que haja conflito de ideias, porque a meta é puramente subjetiva: convencer o antagonista. (MUNIZ, 1960).

Nesses exemplos fica clara a diferença central entre Brunetière e Hegel. Ainda que os dois tratem da questão do conflito interno e externo do personagem, em Brunetière é como se o ser e o não ser estivessem em relação de oposição, e constituíssem dois momentos distintos. Já em Hegel o drama de Hamlet se daria de maneira dialética, com ele sendo e não sendo a um só tempo.

Boal utiliza a visão do teórico francês por meio dos conceitos básicos de personagem, conflito e ação dramática. E mostra como ele tratava desses temas por meio de uma espécie de engrenagem composta por regras fixas, que Marvin Carlson em seu livro *Teorias do Teatro* define como: “princípios flexíveis, plásticos e orgânicos que forneceria uma base para todos os dramas de todos os tempos. E estariam em oposição a regras mais rígidas de um período particular”. (1997. pg.289).

Essa “engrenagem” definida por Brunetière terá bastante influência na forma como Boal estudará a dramaturgia inicialmente, como podemos ver não apenas nas anotações de Muniz e no programa do curso, mas também no livro de Pallottini, *O que é dramaturgia*, no qual ela lista Brunetière entre os principais

teóricos que pesquisaram os conceitos centrais da dramaturgia e afirma que ele: “ênfatiza a importância do conflito de vontades, e ainda dos obstáculos a serem criados para se contraporem a essas vontades”. (2006, p.69).

E em Vianinha, que em seu artigo inédito *Repertório do CPC*, da década de 60⁵⁵, publicado recentemente no livro *Peças do CPC*, no qual ele reflete sobre a dramaturgia realista, diz que a Lei de Brunetière para o teatro aristotélico é “perfeita- uma vontade, um programa, côncio dos meios que utiliza, diante de um obstáculo”. (VIANINHA, APUD 2016, P.1). Já Allardyce Nicoll, estudioso norte-americana, em seu livro *The Theatre and Dramatic Theory* diz que segundo Brunetière parece que para se escrever bem uma peça é só “aderir estritamente à uma fórmula mecânica”. (1965, p. 209).

Mas o que Boal parece levar em conta é menos as fórmulas elaboradas pelo autor francês, e mais a estrutura geral da teoria de Brunétiere, que por meio de conceitos básicos de dramaturgia serve objetivamente como um mecanismo de escrita e análise de peças, facilitando o entendimento de seus alunos.

No entanto, podemos constatar pelo material das aulas de seu último curso, que ainda que possa ter utilizado essa conceitualização, certamente ela não tem mais a mesma importância de suas aulas iniciais. (Brunetière também não aparece no *Teatro do oprimido*).

No curso final, vemos que Boal parece mais interessado na teoria hegeliana e no trânsito que esta inaugura entre a dramaturgia e a encenação. Parece mais interessado na teoria que proporciona que ele lide com coisas que são ao se suprimir, deixando de ser. E de como essa procura de *movimento* se traduz em ferramenta concreta fundamental para sua prática teatral e didática.

Na própria procura de um movimento cuja causalidade nunca é única, mesmo no mais fechado dos dramas, Boal vai progressivamente aumentando seu interesse pelo teatro épico. Isso fica claro nas anotações de suas aulas. No curso inicial, Brecht aparece poucas vezes. Nas anotações do curso final, o

⁵⁵ “ Não é possível precisar exatamente quando foi escrito o documento. É possível supor, contudo, que tenha sido escrito durante os anos finais do CPC, entre o final de 1962, e 1963 [...]”. (EXPRESSÃO POPULAR, 2016, pg. 201).

estudo de formas épicas aparece diretamente relacionado à interpretação. A trajetória de interesse oscilante é comparável à incorporação contraditória desse debate na história do Teatro de Arena. Ao fim das contas, o ideal de um drama hegeliano, em seu anseio de totalização sujeito-objeto, jamais seria abandonado por Boal.

Capítulo 5

Diálogo com o teatro épico de Brecht

Em seu primeiro curso na EAD, Boal discute a teoria do autor alemão Bertolt Brecht do ângulo da prática teatral, com ênfase na interpretação⁵⁶. Ele justifica essa escolha incomum dizendo que Brecht introduziu uma nova técnica, por meio da qual ativava a “porção crítica do ator” a partir da “distância”. Para que essa técnica se efetivasse, Brecht, dizia Boal, se utilizava de três procedimentos relativos à ação representacional:

- 1- Transpor para a terceira pessoa.
- 2- Transpor para o passado.
- 3- Ler as rubricas.

(MUNIZ, 1960).

A abordagem prática, que menciona conhecidos exercícios de Brecht para os atores, procurava demarcar, num certo sentido, que o teatro de Brecht pressupunha um diálogo entre épico e dramático, não uma supressão do drama. É nessa direção que o professor Boal apresentava logo no início do curso o famoso esquema inicial de Brecht, das *Notas a Mahagonny*, em que as características do teatro épico são apresentadas em contraposição ao teatro dramático. (BRECHT, 2005, pp25 a 38). Nas anotações de Muniz o esquema idealizado por Brecht está reproduzido integralmente.

Ao final da aula Boal pede que os alunos produzam um novo esquema teórico, desta vez enfatizando as diferenças entre o teatro materialista e o idealista. No materialista, ele esclarece que podem “clarificar o exemplo” e que “vale cinema”. Nas anotações de Muniz o exercício está incompleto, mas é possível identificar as diferenças mais significativas sugeridas por Boal, na

⁵⁶ A primeira peça de Brecht encenada na EAD, foi a *A Exceção e a Regra*, em 1951. “muito cedo, em termos nacionais⁶⁰”, segundo o crítico Décio de Almeida Prado (1989, p.44). No entanto, depois disso, ele só voltaria a ter uma peça selecionada para as montagens da escola, novamente em 1963, quando Boal já dava aulas lá. Quem selecionava essas peças era seu diretor e fundador Alfredo Mesquita, que segundo Prado, tinha preferência pela linha do teatro do absurdo, enquanto o teatro épico, “nunca se refletiu na escola com a mesma intensidade”. (ibid.).

relação entre teatro materialista e idealista. Ele procura explicar a diferença entre empatia e historização, e entre personagem-sujeito e personagem-objeto. Além disso, também se diferenciam as ideias de conflito de vontades e de contradição de forças. Por fim, quanto à questão do encerramento da peça, o professor sugere que no teatro idealista ele se daria por meio da resolução do conflito e, no materialista, com o surgimento ou aparição da contradição interna da peça.

Não há uma análise do exercício. De qualquer modo, essas anotações sugerem que naquele momento Boal estava muito interessado na teoria de Brecht, tanto no que diz respeito à dramaturgia quanto à atuação.

No livro *Teatro do Oprimido*, Boal retoma os temas enumerados na anotação de Muniz e os analisa quando da comparação entre Brecht e Hegel. É interessante notar que ele os retoma praticamente na mesma ordem das anotações de aula. E mantém, no livro, um procedimento de sala de aula, a colocação dos enunciados por meio de perguntas: “o Pensamento determina o ser ou vice-versa?” (1980, p. 104).

Como visto anteriormente, a questão do pensamento do personagem, a relação entre seu ser e sua consciência, era central para Boal. Segundo ele, para Hegel, é uma relação imanente; e para Brecht, “é necessário buscar as causas que fazem com que cada um seja o que é”. (Ibid.). Ela surge mesmo num exemplo como a questão da entrada dos EUA na Guerra do Vietnã:

Eisenhower propôs a invasão do Vietnã, Kennedy começou a torná-la efetiva, e Johnson levou essa guerra a extremos genocidas. Nixon, que é talvez o mais facínora de todos, foi obrigado a fazer a paz. Quem é o criminoso? O Presidente dos Estados Unidos da América do Norte. Todos e qualquer um que exerça esse cargo e que seja, portanto, obrigado a tomar as decisões que esse cargo exige e compele. (Ibid. p.105).

É uma passagem em que, diferentemente do que fazia ao analisar o universo do drama aristotélico e hegeliano, Boal procura mostrar como havia algo acima das decisões pessoais de indivíduos livres, a necessidade de uma submissão a uma estrutura social que os engloba. E complementa: “São

exemplos em que o ser social, como dizia Marx, determina o pensamento social”. (1980, p. 105).

Em uma aula de 1966, na EAD, ele trata da mesma questão. É uma das poucas anotações de aula em que utiliza categorias abertamente marxistas, ao comentar a peça do autor alemão Georg Kaiser, *Soldado Tanaka*:

Ele (Sérgio Cardoso) fazia uma personagem que assassinava a irmã porque descobriu que ela é prostituta para poder viver [...] Um homem ser obrigado a matar a irmã é obrigado a isso porque está imbuído de certos valores, valores de honra, imutáveis, que não analisam a realidade. Para ele, pois, a irmã ser prostituta era uma desonra, independentemente se era prostituta por vocação ou por necessidade econômica. Inclusive, era um tema bom, ver até que ponto um personagem é guiado por uma superestrutura moral que não se modifica perante a realidade. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

Ainda que a análise da cena seja feita do ângulo do universo íntimo da em confronto com um obstáculo social, abordagem recorrente, procura fazer uso também de outras categorias de análise social, na medida em que as causas morais têm de ser relacionadas a causas sociais.

Mecanismo explicitado e *causa das coisas*

A busca de Brecht pelas *causas das coisas* vai influenciar Boal, que no início da década de 1960 começa a pesquisar o desvelamento das engrenagens de opressão social não apenas nas relações entre os atores no palco e no trânsito entre espetáculo e plateia, mas também nas formas dramatúrgicas. Por conta disso, em suas aulas dará ênfase às características estruturais das peças de Brecht — apesar de não haver nas anotações análises diretas de peças: “As peças de Brecht terminam no ar. Ele queria tornar o esquema (da peça) estranho — longe no tempo, (para isso) desfocaliza o problema”. (MUNIZ, 1960).

A pesquisa de um enfoque quanto à estrutura dramatúrgica nas obras de Boal, capaz de incorporar os debates do teatro épico, fica clara no prefácio de sua peça *Revolução na América do Sul*, escrita em 1960, em que demonstra interesse pelo aspecto negativo da construção dramática:

[...] não pretendi escrever uma peça “positiva”, no sentido de mensagem explicitada [...] José apresenta apenas aspectos negativos do operário: todo o seu esforço converge unicamente para um almoço melhor e isso lhe basta... pelo visto a peça não contém nenhum personagem positivo. Mas será necessário? O negativo já não contém em si o seu oposto? (1960, p.7)

Na anotação de uma aula de seu curso inicial, ministrado na mesma época em que escreve o prefácio, o diretor analisa *José do Parto à Sepultura*, também de sua autoria, e afirma que os problemas estruturais dela, ao contrário da anterior, seriam a falta de elementos da carpintaria teatral dramática: “É pouco teatral, pois os elementos antagônicos não estão em presença um do outro. A gente percebe o esquema na segunda cena. Não há mais elemento de surpresa”. (MUNIZ, 1960).

É interessante notar que no prefácio de *Revolução na América do Sul* ele afirma o interesse por personagens negativos, rechaçando a forma dramática e utilizando-se, para isso, de uma argumentação com termos hegelianos — “O negativo já não contém em si o seu oposto?” — mesmo autor que utilizava como base teórica na criação de peças dramáticas.

Essas progressões e regressões de Boal em relação às teorias dramática e épica têm a ver com o seu momento de pesquisa, sempre atento a mudar o enfoque em prol do presente. Assim, mesmo em seu trabalho pedagógico, o que importava para ele era a utilização de categorias que servissem para comunicar algo a alguém. Isso fica claro em uma aula de 1966, na qual comenta a estrutura dramatúrgica do show *Opinião*.⁵⁷

⁵⁷ Pela argumentação, temas e tópicos, acreditamos que essa aula, é a primeira versão do texto publicado posteriormente por Boal como prefácio da publicação da peça *Arena conta Tiradentes*, e no capítulo final do livro *Teatro do oprimido*.

As peças realistas particularizam demais... Então, *Opinião* superava esse problema: não havia personagens, apenas três indivíduos particulares ao extremo que existem concretamente; que se revestiam de unicidade, não era peça em que o ator estava restrito a uma gama do personagem. Apresentava-se na vida de cada ator o que nela havia de mais típico, mais universal. Eles não contavam as experiências próprias que não fossem possíveis de universalização pela plateia. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

E continua sua análise focando a questão da relação com a plateia:

A plateia ou estava ligada ao Nordeste ou ao morro carioca, ou às praias de Copacabana. A unicidade dessa história eram fatos, acidentes que eram típicos, universais. O sucesso principal foi o de superar a necessidade de unir o universal e o particular, através da quebra de uma das convenções. O que estava no palco não era fictício. Este foi um dos problemas que foi resolvido parcialmente, isto é, foi endossado pela plateia, que aceitou a convenção. Se o problema fundamental do teatro é que envolve espectadores e espetáculo, é necessário transmitir seja o que for. Não adianta ficar em casa bolando novas convenções que não façam o teatro funcionar. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016)

O que importa, então, não é ficar “bolando novas convenções”, mas testá-las na prática, avançar e, se preciso, recuar. Boal tem sempre como foco a forma como a plateia frui a peça. Assim, se em *Zumbi* queriam que a plateia pensasse a respeito de determinado momento histórico, e as convenções afastavam a plateia dessa capacidade de pensamento, diferentemente de grande parte dos artistas ele não culpava a plateia, mas exerce o difícil (e belo) exercício da autocrítica, como conta na continuação de sua aula:

Zumbi é boa enquanto interpretação, mas é fraca enquanto história; daí a peça sofre por utilizar uma técnica a que não se está habituado. Isso confunde a gente também. Ao mesmo tempo, me pergunto: será que a plateia entende tudo que queremos dizer no *Zumbi*? Acho que não, e isso é em parte inevitável, pois se trata de um esquema novo, que é de destruição das convenções anteriores. A plateia que vai assistir não está informada disto e está sempre à espera de um reconhecimento; quando ela consegue se ligar ao espetáculo, liga-se um pouco convencionalmente. Em certos momentos é indiferente e isso são os resíduos das convenções. Isso ocorre por

culpa da plateia? Não. Simplesmente pelo fato de que oferecemos convenções novas. Para informar-se à plateia há um prólogo cantado, porém ele não explica tudo. E a plateia passa algum tempo tentando familiarizar-se. (Ibid).

Por não terem conseguido atingir essa “comunicação” com a plateia acabam decidindo em *Arena conta Tiradentes*, montagem seguinte do grupo, dar um passo atrás e voltar com alguns procedimentos dramáticos, notadamente o da empatia,⁵⁸ por meio da qual a plateia consegue se identificar com os personagens que veem. Em *Zumbi*, haviam decidido quebrar com as convenções dramáticas por meio de algumas técnicas epicizantes, como a desvinculação ator-personagem, ou seja, cada ator teve de interpretar a totalidade da peça e não apenas um personagem. A montagem foi marcada por ecletismo de gênero e estilo, e a música foi utilizada como elemento de quebra épica. (BOAL, 1980, p. 186-190).

Ainda que haja uma espécie de regressão dramática em relação a *Zumbi*, em *Arena conta Tiradentes* eles não retomam totalmente a perspectiva individualizante. A peça ainda se faz por meio de elementos de caráter narrativo, como o coro, mas há a volta de um protagonista e a inserção de um novo elemento que não havia em *Zumbi*: o coringa, que era baseado no *kuroga*, espécie de não-personagem do teatro tradicional chinês⁵⁹, que, segundo Boal, tem a curiosa função de ser invisível:

Existe um personagem no teatro chinês chamado *kuroga* que pode entrar e sair de cena a qualquer momento, e que se convencionou como invisível. Na prática, ele não existe. Faz as vezes de contra-regra, faz o que quiser em cena, porém a plateia não reconhece a sua presença. Quando algum personagem tem que se vestir em cena, o *kuroga* o ajudará, porém, para todos os efeitos ele não existe. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

⁵⁸ Nas anotações da aula ele utiliza a palavra “reconhecimento”, e no *Teatro do oprimido* utiliza o termo “empatia”.

⁵⁹ Interessante notar que Brecht também se utiliza de procedimentos do teatro chinês, notadamente o distanciamento, o qual conceitualizou em seu texto “*Efeitos de Distanciamento na arte dramática chinesa*”. (2005, pp.75 a 89).

Assim, com a presença do coro, do protagonista e do coringa, tentam em *Arena conta Tiradentes* retomar a comunicação que acabaram perdendo, segundo Boal, por conta de tantas quebras épicas realizadas em *Zumbi*. Apesar de admitir que “Desta vez não resistimos à tentação de sermos aristotélicos”, (1980, p. 211), Boal acredita que com o novo sistema Coringa conseguirão “restaurar a liberdade plena do personagem-sujeito, dentro dos esquemas rígidos da análise social”. (Ibid, p.200). Era, portanto, uma aposta na mistura do melhor dos mundos dramático e épico, aspecto que retornará na polêmica com Anatol Rosenfeld em torno da “necessidade do herói”, como ser verá adiante.

Para além do estético, Boal admitia que o coringa vinha sanar um problema econômico em um momento de crise agônica para o teatro. “Neste panorama hostil, a montagem obediente ao sistema coringa torna-se capaz de apresentar qualquer texto com número de atores fixos”. (Ibid.)

O fato de Boal comentar a dificuldade econômica enfrentada pelo grupo deixa claro o caráter não fetichista com o qual encarava o trabalho artístico que realizavam. Não havia pudor em expor as dificuldades de reprodução material, pelas quais todos passavam, artistas ou não, inseridos em um sistema capitalista.

Dentro dessa lógica, em sua aula na EAD afirma que um dos maiores motivos para voltarem com *Zumbi*, mesmo sofrendo tantas críticas, também foi econômico: “Voltamos porque precisamos de dinheiro e a peça é uma boa fonte de renda”. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016). E continua com sua análise estritamente materialista sobre o sucesso da peça:

Não acho (que o sucesso) se deva a uma inovação, mas também a isso. E o principal é que a peça foi estreada quando o Edu Lobo tinha acabado de ganhar o prêmio do Primeiro Festival de Música Brasileira, havendo por isso um entusiasmo enorme pela música dele. Outro fator é que, desde a modificação política, os musicais também se transformaram em produto de consumo social”. (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2016).

Ainda que tivesse uma rara clareza quanto a determinadas questões relativas a seu trabalho, há certa euforia de Boal em relação ao Sistema Coringa e uma espécie de crença de que ele ia resolver uma série de problemas, como a quase inviabilidade econômica do teatro em meio à censura progressiva do regime militar nos anos pré-AI5. Além disso, havia a questão quase insolúvel de como aliar os ganhos da forma épica com a objetividade dramática. Em sua recente tese de doutorado, o pesquisador Paulo Bio Toledo reflete sobre a questão:

A organização sistemática da cena buscava, enfim, não apenas estabelecer toda uma possibilidade nova deflagrada com *Arena conta Zumbi*, mas também o que Boal considerou equivocado e excessivo no musical anterior. O que não significa, portanto, avanço ou radicalização. Apesar da retórica de superação, o sistema propõe, na verdade, alguns recuos diante daquela ruptura que considerou demasiada. (2018, PP. 122, 123).

Personagem-sujeito *versus* Personagem-objeto.

Essa espécie de regressão no caráter epicizante da encenação teatral, que já tinham alcançado com *Zumbi*, denota a aparente dificuldade de Boal em trabalhar com personagens negativos, que não sejam sujeitos conscientes de suas dificuldades e capazes de decisões e tomada de consciência. Isso fica claro quando analisa *Galy Gay*, personagem da peça *Um Homem é um homem*, de Brecht:

O pobre Galy Gay, que uma bela manhã saiu de casa para comprar um peixe para o almoço, rouba um elefante que não é elefante, vende-o a uma velha que não era uma compradora, e, para não ser castigado, abandona sua identidade e se disfarça de Jeriah Jip, converte-se em Jeriah Jip e termina como herói de guerra, atacando ferozmente seus inimigos e afirmando sentir um atávico desejo de sangue. Diante dos espectadores diz Brecht, mostra-se e se desmonta um ser humano, uma natureza humana. (1980, p. 106).

Sua análise segue afirmando que, para Brecht, há outras poéticas nas quais o ser humano se modifica, como acontece *até* em Aristóteles — “o herói termina por compreender seu erro e por modificar-se”. (Ibid.). Mas o diretor afirma que “o herói brechtiano é dissecado, é montado, desmontado e remontado. Não existe aqui nenhum realismo: existe uma demonstração quase científica através de meios artísticos”. (Ibid.).

Assim, Boal define o personagem como alguém totalmente vazio: um personagem que não é; passando a ser somente quando colocado em alguma situação que o conformaria como algo. É um autômato, totalmente objetificado. Ao pensar que a dramaturgia de Brecht está centrada na configuração de personagens-objeto, Boal omite justamente o passo dialético que existe no teatro de Brecht, em que a organização das contradições objetivas não implica a supressão das contradições subjetivas.

O filósofo alemão Walter Benjamim resume a peça de Brecht de modo diferente:

Galy Gay é o homem que não sabe dizer não. Acompanha os três sem saber o que querem dele. Pouco a pouco, assume os pensamentos, atitudes e hábitos que um homem deve ter na guerra. É completamente remontado, não reconhece a mulher quando ela consegue encontrá-lo, e acaba transformando-se num temido guerreiro e conquistador da fortaleza Sir el Dchowr, nas montanhas do Tibete. Um homem é um homem, um estivador é um mercenário. (1995, p. 81).

Benjamim vê a dialética contida no personagem, e, mais do que isso, no pensamento da peça como um todo: “um homem é um homem, um estivador é um mercenário”. (Ibid.). Essa afirmação é muito diferente da de Boal, que entende o personagem como um objeto dado, sem compreender seu processo de objetificação que o torna um sujeito social. Benjamim mostra como Brecht cria uma historização na desmontagem de Galy Gay. Ele virou um mercenário em determinado momento histórico e agora desempenha esse papel social, por meio do qual conquista, justamente pela inscrição no coletivo, a capacidade de agir de

determinada maneira. Afinal, como o próprio Boal já havia pontuado positivamente, em Brecht há sempre a procura pela *causa das coisas*.

É muito provável que, a despeito do real interesse de Boal pela teoria brechtiana, ele não acreditasse na força comunicacional dos processos negativos. Nas anotações de aula há mais exemplos do Brecht teórico do que do dramaturgo.

No entanto, há outros mecanismos dialéticos na peça que o próprio Boal chegou a usar de maneira semelhante na *Série Arena Conta*. Um deles é o de, por meio do recurso didático, avisar ao público o que vai acontecer no palco em seguida, colocando, assim, os espectadores também “dentro da história”. Da mesma forma como faz Brecht, antecipando para os espectadores de que haveria a remontagem de *Galy Gay*:

“O Senhor Bertolt Brecht afirma: Um homem é um homem.

E isso qualquer um pode afirmar.

Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar

Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar.

Esta noite, aqui, como se fosse um automóvel, um homem
será desmontado

E depois, sem que dele nada se perca, será outra
vez remontado”. (1991, pg. 181).

Walter Benjamim pontuava que no teatro épico de Brecht a dialética às vezes ocorria nas suspensões, não no fluxo: “A descoberta de situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”. (1995, p.81). Comentando *Zumbi*, Boal diz algo parecido: “Em teatro, qualquer quebra desentorpece”. (1980, p.190). Paradoxalmente, mas seu comentário é negativo, mais atento ao efeito comunicacional do que à dialética de suspensão do drama: quando registra o

desentorpecimento, também critica aquilo que considera excessos de interrupções contidas na peça de sua autoria.

Quando analisa a teoria aristotélica no *Teatro do Oprimido*, há um momento em que parece conceitualizar a possibilidade de uso de figuras negativas. Isso se dá quando está analisando os tipos de *harmatia* (erro) das personagens *versus* o *ethos* social, que seria o caráter geral da sociedade. O quarto tipo de *harmatia* e se daria entre *harmatia* negativa *versus* *ethos* social negativo.

No entanto, nessa análise vê-se que quando um personagem de *harmatia* (erro) negativa, encontra uma sociedade com *ethos* (caráter) negativo, ele se torna positivo, pois está de acordo com o meio ambiente no qual se insere:

Este tipo de conflito ético é a essência do drama romântico e tem na Dama das Camélias o seu melhor exemplo. A *harmatia* do personagem protagonista[...] apresenta uma coleção impressionante de qualidades negativas: pecador, erros, etc. O *ethos* social (isto é, as tendências morais, a ética) da sociedade[...] é aqui inteiramente de acordo com o personagem. Quer dizer, todos os seus vícios são completamente aceitos e o personagem nada sofreria por possuí-los. (1980, 46).

Assim, a compreensão de negatividade das personagens segundo Boal tende antes a pensa-las do ângulo da moral negativa (caráter ruim) do que de uma amoralidade decorrente da inscrição no processo social.

Ainda que Boal veja ganhos na incorporação de procedimentos épicos, terá sempre ressalvas com personagens negativos e não chega a optar por uma estética dialética materialista, preferindo antes uma condução dramática aberta por certos “respiros” épicos.

Recusa do personagem negativo

A dificuldade de Boal com figuras negativas pauta-se na convicção de que o teatro (no Brasil que se modernizava, do ângulo da luta social em curso) deveria

criar figuras positivas, já que o momento histórico era tão complexo. Sem que seja possível examinar isso aqui, há ecos na postura de algumas posições dos artistas afinados com a ideia de um Realismo Socialista, questão que ainda se irradiava pela esquerda a partir das reflexões em torno da obra de Lukács. Mas a verdade é que Boal e o Arena nunca se alinharam a esta ou aquela corrente, preferindo sempre uma atitude experimental diante dos materiais temáticos.

É nesse sentido que foi possível uma experiência épica tão livre como *Revolução na América do Sul*, influenciada pelo Seminário de Dramaturgia e os Laboratórios de atuação. Por outro lado, é compreensível que depois do golpe ele renegue essa que é uma de suas peças mais importantes, associando-a a um conjunto de experiências ditas “calcadas no real”.

No *Teatro do Oprimido*, afirma que a peça fazia parte de uma época estética que ele chamou de *realismo fotográfico*. No entanto, o termo não revela a peça nem em seu conteúdo nem em sua forma, como podemos constatar já na sinopse: a peça trata da trajetória do operário José da Silva, que tenta se alimentar ao longo da encenação. Porém, seu salário miserável não o permite. Essa história nos é apresentada por meio de fragmentos — a personagem é fragmentada, logo, a estrutura formal da peça também será.

Para contar essa história o diretor utilizou diversos recursos épicos como a linguagem cinematográfica, circense, teatro de revista, farsa. Na melhor tradição do teatro brechtiano deixou, no final, uma mensagem didática:

Narrador-José é um que morreu.

Mas vocês ainda não.

Aqui acaba a revolução.

Lá fora começa a vida.

E a vida é compreender.

Ide embora, ide viver.

Podeis esquecer a peça

Deveis apenas lembrar

Que se teatro é brincadeira
Lá fora... é para valer.
(1960, p. 102).

A pesquisadora Iná Camargo Costa comenta a recusa de Boal em ver os ganhos formais de sua peça:

Mesmo indicando Sartre e Brecht como elaboradores de um caminho que se dispôs a seguir, no prefácio da peça, o autor não demonstra acreditar que fez uma coisa propriamente nova na dramaturgia brasileira. Antes incorporando as críticas que há de ter recebido quando da encenação, Boal acaba enumerando como defeitos, entre outras coisas reais, justamente os aspectos formais que concorrem para caracterizar a novidade e as qualidades de sua peça. (1996, p.58).

Na continuação de *Teatro do Oprimido*, Boal estende a crítica a todas as peças feitas no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena:

As peças tratavam do que fosse brasileiro [...] greve contra o capitalismo [...] O estilo pouco variava e pouco fugia do fotográfico [...] Eram as singularidades da vida o principal tema deste ciclo dramático. E esta foi a sua principal limitação a plateia via o que já conhecia. (1980, pp. 179, 180).

O estranho na recusa de Boal é que a força desses textos esteja justamente na procura de elementos eminentemente brasileiros que acabaram por contribuir para a abertura social das estruturas dramáticas no sentido de formalizações menos idealistas. Além de temas diversos, que fugiam ao realismo disseminado na época, traziam assuntos até então pouco (ou nunca) explorados no palco, como o universo do futebol, as brigas de galo, a vida nas fazendas do sul do país — temas trabalhados por meio de diferentes formas teatrais que não estão diretamente relacionadas com o realismo, como a farsa e o cordel nordestino, por exemplo.

A busca do herói

A recusa da negatividade do personagem e a busca por personagens heroicos alimentará a discussão teórica que Boal empreendeu com Anatol Rosenfeld sobre a possibilidade (e a necessidade) da existência de personagens heroicos. Como observado anteriormente, o assunto foi tema de um curso que Rosenfeld ministrou na EAD, em 1967, como registra Nanci Fernandes no prefácio do livro:

Ao longo de seu trabalho como crítico teatral, Anatol Rosenfeld sempre se ocupou e se preocupou com o problema do herói, tendo procurado detectar, incessantemente, a possibilidade da emergência do herói na dramaturgia moderna. Vêm-nos na mente, a propósito, as discussões havidas em seu curso de estética, na especialização de dramaturgia da antiga Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. Sempre fomos instigados a convencê-lo da possibilidade da existência do herói em nosso teatro atual. (1996, p. 7).

No início do texto célebre em que analisa a questão do herói em *Zumbi e Tiradentes*, Rosenfeld coloca que “O pensamento de Boal é uma elaboração livre e original de concepções sobretudo brechtianas”. (1996, pp. 11, 12). A questão central para Rosenfeld será a inadequação histórica do conceito de herói existente nas peças tanto na acepção hegeliana, como na mítica, na transposição para a era atual:

É este trabalho no cotidiano e anônimo, sem carisma, e sem grandeza visível, trabalho que implica o planejamento da própria substituição por outros em caso de impedimento prolongado ou permanente que é decisivo. Quem escamotear esses fatos poucos heroicos — para destilar os traços essenciais do mito — deixará de interpretar a realidade ao nível da consciência atual e acabará produzindo o salvador festivo, insubstituível”. (Ibid. p.34).

Rosenfeld, assim como Boal, dava exercícios para os alunos e os instigava a pesquisa a partir de proposições como esta: “já que o herói nos moldes hegelianos não é mais possível, quais as características dos heróis representativos de nossa época?”. (Ibid. 9). Ia além da sala de aula e incluía os alunos em suas pesquisas como crítico, nas quais refletiu sobre o trabalho de Boal. O debate surge, portanto, num contexto preciso.

Reforçando as semelhanças entre os dois, Rosenfeld constata que com as suas peças, Boal queria realizar um teatro que tivesse “eficácia no sentido do acerto social deste teatro, isto é, da humanização do homem”. (Ibid, p.12). O intelectual prossegue, dizendo que a aproximação entre a argumentação dos dois dramaturgos se dá até mesmo na questão da empatia, “apesar de lançar (em) mão de recursos diferentes”. (ROSENFELD. 1996, p.12).

Para Rosenfeld, o problema da defesa de Boal do herói como personagem de um teatro atual se dá em diferentes aspectos. Um deles seria pela inadequação da concepção de que um herói de tipo hegeliano possa existir em outra época, diferente daquela que o filósofo chama de “tempo heroico”. Esse tempo seria ainda anterior à concepção do Estado burguês, tempo em que a essência do herói não teria sido apartada de si e diluída em obrigações cotidianas.

Na época heroica [...] a validade dos valores reside somente nos indivíduos que, mercê da sua vontade particular e da grandeza e atuação extraordinárias do seu caráter, se colocam à frente da realidade em que vivem. O ato justo é a sua decisão mais íntima. (Ibid. p.30)

Para exemplificar essa característica intrínseca ao herói, argumenta sobre a diferença entre punição legal e vingança.

Aquela é imposta em nome do direito codificado e se exerce através de órgãos do poder público, representado por numerosos indivíduos que são perfeitamente acidentais e substituíveis. Esta, a

vingança, pode ser igualmente justa, mas ela decorre da subjetividade daqueles que se encarregam do ocorrido e que se vingam à base do direito que fala de dentro deles. O vingador não é accidental, nem substituível. (Ele age em causa própria). (ROSENFELD, 1996, p.30).

Assim, colocado em um mundo onde as leis são feitas e executadas pelo Estado, esse herói poderia facilmente se transformar no contrário pretendido por Boal: em um justiceiro ou marginalizado social. É o que acontece com grande parte dos heróis dos quadrinhos, por exemplo, que em algum momento têm de sair da sociedade, pois acabam deslocados nela e vão fazer justiça a seu modo, com as próprias mãos.

A mesma inadequação se daria com a concepção do herói mítico, que só poderia ter sua existência efetivada em uma época também mítica. Rosenfeld afirma que não há como o herói existir sem ser mitificado, mas também não há como mitificar apenas o herói — isso teria que ser extensível a todo o seu entorno.

[...] não se pode simplificar apenas o herói. É preciso simplificar toda a realidade que o cerca para reconstruir a época mítica... o mito elimina as inúmeras mediações de uma realidade complexa, deforma-a, portanto. Trata-se de uma redução a dimensões primitivas, de uma mistificação, portanto. Face à consciência atual, o mito, por desgracia, sempre tende a ter traços mistificadores, a não ser que seja tratado criticamente. (Ibid.).

Rosenfeld continua dizendo que oferecer esse mito “às massas é uma atitude paternal e mistificadora que não corresponde às metas de um teatro verdadeiramente popular”. (Ibid. 35).

Por fim, haveria um problema ético grave ao se pensar em seres heroicos nos dias atuais, nos quais tudo (e todos) foram feitos para ser substituídos, imersos em uma época na qual o valor de cada indivíduo está na simples venda da sua força de trabalho, em um mercado feito para substituir produtos e vidas.

É este trabalho no cotidiano e anônimo, sem carisma, e sem grandeza visível, trabalho que implica o planejamento da própria substituição por outros em caso de impedimento prolongado, ou permanente que é decisivo. Quem escamotear esses fatos poucos heroicos — para destilar os traços essenciais do mito — deixará de interpretar a realidade ao nível da consciência atual e acabará produzindo o salvador festivo, insubstituível. (ROSENFELD, 1996, p.34).

No fim de sua argumentação, Rosenfeld ressalta a importância de *Zumbi e Tiradentes* “como proposição renovadora do teatro engajado” (Ibid, p.38), e afirma que as objeções levantadas, mais do que negar, “pretendem discutir as teses de Boal”. (Ibid.).

Boal, por sua vez, termina seu texto *Quixotes e Heróis* exortando a necessidade do herói: “Brecht cantou feliz o povo que não tem heróis, concordo, porém não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis, precisamos de Tiradentes”. (1980, p.222).

Fica claro que para Boal, mais do que a adequação filosófica ou teórica, o que importa é achar uma forma de utilizar as categorias existentes e transformá-las, de algum modo, em ferramentas de ação para a construção de um teatro crítico e que fale diretamente a seu momento presente. Para isso, como já vimos, às vezes acaba evocando teorias de modo pouco preciso, o que parece fazer de modo muitas vezes deliberado, diante do momento de urgência e do risco da inação.

Nesse sentido, as teorias dramatúrgicas surgem para Boal como um operador, como material a ser criticado do qual, entretanto, se extraem estruturas. É isso que faz no livro *Teatro do Oprimido*, criticando as características coercitivas da teoria aristotélica ao mesmo tempo em que cria um conjunto de princípios operativos baseados na conceituação daquela poética antiga. Faz o mesmo com Hegel e com Brecht: ignora no projeto brechtiano sua abordagem dialética radical, mas faz uso de procedimentos variados que chegam a conduzi-lo ao cerne teórico do projeto do Teatro do Oprimido, fundado na ideia discutível de que o autor alemão teria interrompido suas investigações no momento em que a relação espectador-personagem teria alcançado a quebra

da empatia, mas seguia fazendo que o espectador cedesse ao personagem sua capacidade de pensar.

Para Boal, Brecht não teria avançado até o ponto em que o espectador passa a agir no palco, assim como o personagem. O autor alemão não teria considerado a possibilidade de o espectador deter em suas mãos os meios da produção teatral, numa apreciação que ignora, talvez programaticamente, experimentos como as peças didáticas de Brecht.

De qualquer modo, de uma maneira muito livre e inscrita na história de sua geração, Boal sempre compreendeu o caráter político e social do teatro em movimento. A dramaturgia se modifica ao mesmo tempo em que modifica a estrutura social na qual está inserida. Ele foi, ao longo de toda a vida, um fomentador da dramaturgia em todas as frentes: no palco, na didática e na teoria.

Boal utiliza-se, assim, das teorias de maneira negativa, tentando a todo momento fazer com que elas gerassem pensamentos novos, que, por sua vez, gerassem material dramatúrgico para ser testados no momento presente pelo coletivo de produtores de uma cena atual. Para tanto, uma atitude laboratorial seria sempre determinante: rever o trajeto, recalcular as rotas, por vezes até com passos regressivos, se necessário. Na relação entre trabalho pedagógico, prática teatral e pensamento teórico, a dramaturgia – entendida como produção de um mundo novo, ensaio de outro tempo – sempre foi a mediadora fundamental. A Boal interessava menos a precisão e mais a ação, em uma trajetória marcada pela urgência vivida por alguém que queria, a todo momento, criar imagens vivas em meio a um mundo que se encaminhava para um tempo fechado e sombrio.

Referências Bibliográficas

- ABRANCHES, Alexandra; Tunhas, Paulo. **As questões que se repetem**. Uma breve história da filosofia. Publicações Dom Quixote. 2012.
- ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena**. Uma estética de resistência. São Paulo: São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Os pensadores. Aristóteles II. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979.
- _____. Política. In: _____. **Catarse, emoção e prazer na Poética de Aristóteles**. Silva, Christiani Margareth de Menezes e. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio. 2009.
- _____. Ética a Nicômaco. In: _____. **Os Pensadores II**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979.
- ASSIS, Chico de. **O Testamento do cangaceiro**. Texto datilografado, 1961.
- AUTRAN, Paula. **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. Dobra Editorial. São Paulo. 2015.
- BARBOSA, Benedito Ruy. **Fogo frio**. Texto datilografado, 1959.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? **Obras escolhidas**, vol. I, São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- _____. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.
- _____. **Aqui ninguém é burro**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1996.
- _____. **Arena conta tiradentes**. Guarnieri, Gianfrancesco. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.
- _____. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- _____. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2003.
- _____. **Teatro do oprimido** e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- _____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**, São Paulo: Editora Hucitec, 1979.
- _____. **Revolução na América do Sul**. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1960.
- BRECHT, Bertolt. Um homem é um homem. In: _____. **Teatro completo. Vol. 2**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.

- _____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRITTO, Geraldo. **Teatro do oprimido**: Uma construção periférica-épica. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal Fluminense – UFF Instituto De Arte e Comunicação Social. 2015.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**, São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- CARVALHO, Sérgio de. Introdução ao teatro dialético. **Experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**. O direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2010.
- CLARCK, Barret H. **European theories of the drama**. New York: Crown Publishers, 1961.
- Costa, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- _____. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Editora Graal, 1996.
- DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- FERIGOLO, Jorge. **A epistemologia de Aristóteles**. São Leopoldo, R.S. Editora Unisinos, 2014.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- FREIRE, Roberto. **Gente como a gente**, 1959, Texto datilografado.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- GASSNER, John. **Rumos do teatro moderno**. Rio de Janeiro: Editora Lidor, 1966.
- GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita**. Um grã-fino na contramão. São Paulo: Albatroz, Loqui e Terceiro Nome, 2007.
- HEGEL, Georg W. **A razão na história**. Introdução à Filosofia da História Universal. Lisboa: Edições 70, 1995.
- _____. **Cursos de estética**. São Paulo: EDUSP, 2004.
- _____. **Enciclopédia das ciências filosóficas**. Em compêndio (1830). I- A ciência da lógica. São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- Jones, Margo. **Theatre in the round**. New York: McGraw-Hill Book Company, 1965.
- LEDESMA, Vilmar, **Miriam Mehler**. Sensibilidade e paixão. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- LIMA, Edy. **A farsa da esposa perfeita**. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1959.

MAGALDI, Sábato; Vargas, Maria Thereza (Org). **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2008

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, DAC/MEC 1977.

_____. **Teatro em foco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. **Um palco brasileiro**. O Arena de São Paulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARX e ENGELS. **A ideologia alemã**- I Feuerbach. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

MIGLIACCIO, Flavio. **Pintado de alegre**, texto datilografado, 1961.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MUNIZ, Lauro César. **O santo milagroso e outras peças**. São Paulo: Editora Giostri, 2014.

NICCOLL, Allardice. **The theatre and dramatic theory**, Connecticut: Greenwood Press, Publishers.

PACE, Eliana. **Renato Consorte. Contestador por Índole**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

_____. **Dramaturgia**. Construção de personagem, São Paulo: Editora Ática, 1989.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em pedaços**, São Paulo: Hucitec. 1980.

_____. (Org). **Teatro, televisão, política**. Seleção, organização e notas. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PIACENTINI, Ney Luis. **Eugênio Kusnet: do ator ao professor**. pp. 20-23. Dissertação de Mestrado apresentada na ECA/USP, em 2011. file:///C:/Users/Windows/Downloads/Piacentini_corrigida.pdf.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PRADO, Luiz André do. **Cacilda Becker, fúria santa**. São Paulo: Geração

Editorial, 2002.

RACINE, Jean, **Fedra**, Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi**. Presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RODRIGUES, Elisabeth Porto Rodrigues. **De a Streetcar Named Desire a um Bonde Chamado Desejo**: O percurso discursivo de apresentação da personagem Stanley Kowalski em duas traduções brasileiras. Dissertação de Mestrado em Tradução apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

_____. **O teatro épico**, São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

ROUBINE, Joëan-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998 .

ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri**. Um grito solto no ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Editora Campo das Letras, 2002.

SCANDOLARA, Camilo. **Os Estúdios de Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Mestre em Artes. 2006.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**, São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores**. A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: EDUSP, 1989.

SILVEIRA, Miroel. **A outra crítica**, São Paulo, Editora Símbolo, 1976.

SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro-** uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

SÓFOCLES, **Antígona**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

SOUZA, Eudoro de Anotações In: _____. Poética. Aristóteles. In: _____. **Os pensadores. Aristóteles II**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979.

STAL, Ana Helena Camargo de. **Zé Celso Martinez Correa**. Primeiro ato. cadernos, depoimentos, Entrevistas. (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **Mi vida em el arte**, Buenos Aires: Ediciones Diaspora, 1954.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TOLEDO, Paulo Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964:** reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de Arte Cênica da Escola de Comunicações e Artes da USP, 2018.

VIANNA Filho, Oduvaldo. **Chapetuba Futebol Clube**. In *Oduvaldo Vianna Filho. Teatro 1*. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1981.

Depoimentos e entrevistas:

Depoimentos I, II, III, IV, V e VI. Rio de Janeiro: SNT, 1978.

ASSIS, Chico Matéria sobre o SEMDA: **Chico de Assis comemora dez anos de SEMDA**, São Paulo: Revista Aplauso, v.5, n. 15, p.8, 1998.

AUTRAN, Paula. Entrevista com Juca de Oliveira; FAVARI, Paulo; NEIVA, Sara. São Paulo: 2015.

_____. Entrevista com Nelson Xavier, Rio de Janeiro, 2011.

FREIRE, Roberto. Entrevista para Almada, Izaías. In: _____. **Teatro de Arena**. Uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

GUARNIERI, Gianfrancesco In: _____. **Depoimentos V**. Rio de Janeiro: MEC. SNT, 1981

_____. Entrevista. In: _____. **Encontros com a civilização brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978

GUINSBURG, Jacó. Depoimento para Nanci Fernandes, em 18/06/1986. IN: _____. **Dionysos**. MINC/FUNDACEN, número 29, 1989, pg. 276

MESQUITA, Alfredo. In: _____. **Dionysos** Escola de Arte Dramática. Org. Zanotto, Ilka Marinho, Lima, MINC FUNDACEN. Brasília, 1989, pag.

_____. **Depoimentos II**. MINC. DAC. FUNARTE e SNT. 1977. Rio de Janeiro

PALLOTTINI, Renata. Depoimento para o **Site Memória ECA**. 50 anos, 2011. <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/entrevistas/Renata%20Pallottini>

Artigos

ARANTES, Paulo Eduardo. Paradoxo do intelectual. In: _____. **O ressentimento da dialética**. São Paulo: Paz e Terra, 1996, pgs. 21 a 62.

BETTI, Maria Silvia Revisitando Chapetuba: uma análise de Chapetuba Futebol Clube. In: _____. **Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX**. Campina Grande: Bagagem / João Pessoa: Idéia, 2005.

_____. O impulso e o salto, Boal em Nova Iorque (1953-1955) In: _____. **Revista Sala Preta**, Volume 15, número 1, 2015. Publicação da Faculdade de Artes Cênicas da USP. Acesso dia 22/04/2018.

file:///C:/Users/Paula/Downloads/97308-174048-2-PB%20(1).pdf

_____. A politização do teatro: do Arena Ao CPC. IN _____.
https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2012/04/a_politizacao_do_teatro-29-de-agosto-de-20111.pdf

BRECHT, Bertolt. Notas sobre a ascensão e queda da cidade de Mahagonny. In: _____. **Estudos sobre teatro**, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

BUTCHER, Samuel. H. Aristotle's theory of poetry and Fine Art, New York: Dover Publications. 1951. IN: _____. **The poetics**. Aristotles. New York: Doves Publications, 1951.

CÂNDIDO, Antonio. O Contexto da EAD in _____. **Alfredo Mesquita: EAD 4868**. Vargas, Maria Thereza (org.). 1985. Secretaria de Estado da Cultura. São Paulo.

CARVALHO, Sérgio de **Contradições do teatro do oprimido**. Artigo inédito.

_____. **Dialética do Drama nas Lições estéticas de Hegel**. Artigo inédito.

_____. Dialética da atuação. In _____. **200 exercícios e jogos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. Nota introdutória. In: Xavier, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão Popular. 2015.

Costa Iná Camargo, **O momento Boal**. In https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/07/o_momento_boa_inacosta.pdf 2012.

FERNANDES, Nanci. O curso de dramaturgia e crítica da EAD. In **Dionysos**. MINC/ FUNDACEN, 1989.

GASSNER, John. Aristotelian literary criticism. In Aristoteles, **The poetics**, S.H. New York: Dover Publications 1951.

GAZONI, Fernando. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo, 2006.

GONÇALVES, Jeferson. **Leitura de Quarto de Empregada levanta discussão da censura**. <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2016/05/leitura-dequarto-de-empregada-levanta-discussao-da-censura/>

GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. In: _____. Revista **Dionysos**, número 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Funarte, 1978.

GUZIK, Alberto e Pereira, Maria Lúcia (org.) In: _____. **Dionysos**. Especial TBC. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura- Funarte. 1980.

LIMA, Mariângela Alves de. História das Idéias. In: _____. **Dionysos**, número 24. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura- DAC. Funarte, 1978.

MENDONÇA, Luiz. Teatro é festa para o povo. In: _____. **Revista Civilização Brasileira**. Caderno especial teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

Miranda, Nicanor. In <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

PALLOTTINI, Renata. Reencontro e despedida. In: _____. **Revista Vintém**, publicação da Companhia do Latão, número 7, São Paulo, 2010, página 44.

PÉCORA, José Renato. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: MINC INACEN, 1984.

PEIXOTO, Fernando A procura da identidade. In: _____. **Técnicas latino americanas de teatro popular**, editora Hucitec, São Paulo, 1979.

PERTILLE, José Pinheiro. **Aufhebung, meta-categoria da lógica hegeliana** in: _____. Revista eletrônica estudos hegelianos Ano 8, nº15, Dezembro – 2011.

SOARES, Lúcia Maria Mac Dowell. O teatro político do Arena e de Guarnieri. In: _____. **Monografias**, 1980. Rio de Janeiro: INACEN, 1983

VIANNA Filho, Oduvaldo. Repertório do CPC. In: _____. **Peças do CPC**. Org (LITS). São Paulo: Expressão Popular. 2016.

Aulas:

BOAL, Augusto In: _____. <https://institutoaugustoboal.org/2016/11/03/aula-doseminario-de-dramaturgia-de-1966/>.

CARVALHO, Sérgio de. Aulas de Dramaturgia na Universidade de São Paulo.

MUNIZ, Lauro César. **Anotações de aulas do curso de dramaturgia e crítica** da Escola de Arte Dramática (EAD). 1960.

Sites Consultados

Site do Actor's Studio: www.theactorsstudio.org

Site de Memória da Rede Globo de Televisão: www.memoriaglobo.com.br

Site do projeto Arena 50 Anos, da Cia Livre de teatro: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>.

Site da Associação dos Roteiristas do Brasil: <http://www.ar.art.br> Site sobre leis: www.jurisway.org.br.

Site Memória ECA. 50 anos, 2011. <http://www2.eca.usp.br/memorias/ptbr/entrevistas/Renata%20Pallottini>

Programas:

Programa do curso e relatório de atividades da EAD. São Paulo, 1962.

A farsa da esposa perfeita, de Edy Lima. São Paulo, 1959.

Arena conta Tiradentes. São Paulo, 1967.

Arena conta Zumbi. São Paulo, 1965.

Chapetuba Futebol Clube. São Paulo, 1959.

Eles não usam black tie. São Paulo, 1958.

Fogo frio. São Paulo, 1960.

Gente como a gente. São Paulo, 1959.

O testamento do cangaceiro. São Paulo, 1961.

Pintado de alegre. São Paulo, 1961.

Ratos e homens. São Paulo, 1956.

Revolução na América do Sul. São Paulo, 1960