

**Teatro e História: cultura e política brasileiras sob o prisma da
Estética do Teatro do Oprimido**

Elizabete Sanches Rocha*

Resumo: Em consonância com as mudanças políticas e históricas do Brasil, em 1958 o Teatro de Arena é impulsionado em termos criativos e econômicos. Essa iniciação do teatro brasileiro à estética do teatro político e histórico revela o momento transformador em que se encontrava o país, até que em 1964 esses ares começariam a ser interditados em nome de uma nova ordem social e política. O Teatro do Oprimido, em estágio embrionário, encontra-se nesta primeira experiência de Boal no Teatro de Arena e o seu surgimento e sua trajetória são capazes de elucidar muito acerca dos eventos sociais e políticos dos tempos em que o Brasil era obrigado a se curvar diante do poder dos militares.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido; História; Cultura Brasileira.

Abstract: In consonance with the historical and political changes of Brazil, in 1958 the Theater of Arena is impelled creatively and economically. This initiation of the Brazilian theater to the aesthetics of the political and historical theater reveals the transforming moment which the country was going through to the time when in 1964 this situation would start to be interdicted so that the new social and political order could be maintained. The Theater of the Oppressed, at its very early stages, is in this first experience of Boal in the Theater of Arena and both its appearance and trajectory can elucidate a lot about the political and social events of those days when Brazil was obliged to bow before the power of the military.

Keywords: Theater of the Oppressed; History; Brazilian Culture.

A Estética do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, pode ser, inicialmente, apresentada como um fenômeno originário da cultura e do contexto social brasileiros, que sofre um importante processo de internacionalização a partir da década de 1970 e hoje é mundialmente conhecido e respeitado. Alguns chegam a comparar esta difusão da Estética do T.O. com a expansão das teorias de Brecht acerca do Teatro Épico.

Trata-se de uma incoerência o fato de não se contar, no Brasil, com uma maior divulgação da Estética do Teatro do Oprimido, se forem levadas em consideração suas raízes, que surgem das experiências do Teatro de Arena, responsável por grande parte da efervescência cultural brasileira a partir do final dos anos cinquenta. Sua trajetória constitui documento histórico, capaz de elucidar muito acerca dos eventos sociais e políticos dos tempos em que o Brasil era obrigado a se curvar diante do poder dos militares. A relevância dos palcos não apenas como espaço privilegiado de fruição estética, mas como arena de lutas

* Professora Doutora da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – *campus* de Franca. Agência Financiadora: Fundação para o desenvolvimento da UNESP – FUNDUNESP.

políticas e sociais não pode ser negligenciada quando se trata de refletir sobre a cultura brasileira no século XX. O Grupo de Teatro Arena exerceu, nesse sentido, papel incontestável na promoção de rupturas estéticas capazes de marcar todo um período altamente repressivo em termos políticos e, concomitantemente, de profícua criatividade artística. O encontro entre História e Teatro é revelado nas palavras do crítico Yan Michalski:

A partir de meados da década de 50, porém, não dava mais para viver de costas para a realidade brasileira. A euforia nacionalista desencadeada sob o Governo JK, a mobilização de amplas faixas da população para a discussão dos grandes problemas nacionais, as reivindicações de melhores condições de vida para as camadas mais sacrificadas do povo, endossadas e veiculadas pelos estudantes e por outros setores da classe média, a preocupação com o correto uso das riquezas nacionais em benefício do país, uma consciência generalizada da brasilidade aliada a um repentino orgulho de ser brasileiro – todo este clima que se respirava na época tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar. Era inevitável que uma reação surgisse; e ela se fez sentir, vigorosa, a partir de um grupo de jovens reunidos no pequeno Teatro de Arena de São Paulo (MICHALSKI, 1985: 13).

O Teatro de Arena, conforme o ponto de vista de Boal (2005: 243-254), teve quatro fases distintas que corresponderam, a seu modo, ao contexto histórico do Brasil e suas transformações. A primeira etapa, iniciada em 1956, é chamada por Boal de realista e veio se sobrepôr à estética implantada pelo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – que atendia, fundamentalmente, aos anseios da classe alta paulistana. Ao contrário do TBC, o Arena desta época se dedicou à classe média que encontrou em suas encenações o reflexo do que desejava em termos culturais: assistir a interpretações brasileiras, ouvir não mais o sotaque afrancesado ou a dicção inglesa dos atores, mas presenciar a atuação genuinamente brasileira mesmo em peças estrangeiras – pois eram as encenadas naquele momento. Entretanto, como afirma Boal, uma nova contradição se implantou no Arena:

Porém, se antes os nossos caipiras eram afrancesados pelos atores luxuosos, agora, os revolucionários irlandeses eram gente do Brás(...)Tornou-se necessária a criação de uma dramaturgia que criasse personagens brasileiros para os nossos atores. Fundou-se o Seminário de Dramaturgia de São Paulo (BOAL, 2005: 246).

Assim inicia-se a fase nacionalista do Teatro de Arena, que atendia à demanda político-histórica brasileira pela valorização do nacional em detrimento de tudo que é estrangeiro. Era a época do florescimento do parque industrial em São Paulo, da euforia em torno da recém construída Brasília, da ênfase ao universo considerado genuinamente tupiniquim. Entretanto, esta euforia em torno dos assuntos mais cotidianos e do homem brasileiro começou a perder força, pois a platéia passou a considerar extremamente realista o que se via no palco, a ponto de preferir o homem comum real, que poderia ser visto nas ruas,

às personagens criadas à moda naturalista nos palcos. Desta necessidade de mudança, o Teatro de Arena transforma seu repertório, indo buscar a nacionalização dos clássicos teatrais, adaptando-os, abasileirando-os, de acordo com as necessidades político-históricas do momento. A representação de Maquiavel é um exemplar desta terceira fase do Arena:

A Mandrágora, em nossa versão, foi feita não como peça acadêmica, mas como esquema político ainda hoje utilizado para a tomada do poder. O poder, na fábula, era simbolizado por Lucrecia, a jovem esposa guardada a sete chaves, mas mesmo assim acessível a quem a queira e por ela lute – sempre que se lute tendo em vista o fim que se deseja e não a moral dos meios que se usam (BOAL, 2005: 249).

Desse modo, o Arena foi escrevendo sua história estética e suas experimentações criativas a partir de uma História política que envolvia o Brasil daquele período. Na sequência, o Arena entraria na fase dos seus famosos e não menos importantes musicais. Dois memoráveis exemplos são: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Ambos se comprometiam com a referência à História brasileira presente nos livros e exaltavam heróis brasileiros e as tentativas de organização coletiva com fins revolucionários – Tiradentes, segundo Costa (1998:188-189), é tratado na peça, erroneamente, como um herói, ressaltando a dificuldade em se encenar peças com sentido legitimamente épico no Brasil. Vale destacar que estas escolhas dramáticas atendem ao momento por que passava o ambiente político brasileiro, ávido por expressão, liberdade, denúncia ao capitalismo cada vez mais voraz e auto-afirmação nacionalista. No entanto, em termos dramáticos, conforme Costa (1998), houve um equívoco ao se encenar *Arena conta Zumbi*:

O passo em falso consiste em identificar uma luta de resistência armada, rica em estratégias de ataque, defesa e mesmo retaliação, que durou cerca de cem anos, a um movimento mal esboçado no pré-64 e, por assim dizer, inexistente depois do golpe. Produziu-se, por isso, uma flagrante contradição entre o entusiasmo e a identificação com que foi recebido o espetáculo e a verdade histórica, tanto a colonial como a recente, na medida em que, pela identificação, a epopéia negra sai injustamente diminuída (COSTA, 1998: 187-188).

Das exigências e contingências políticas de um Brasil cuja expressão cultural materializada no teatro sofria amargamente o golpe “revolucionário” dos militares, surge talvez a mais importante concepção estética do Arena rumo à idéia inicial do Teatro do Oprimido, após grande impacto positivo do período que se inicia em 1958, com a encenação de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, passando pelas fases realista, de adaptação dos clássicos estrangeiros, e dos musicais, com suas claras referências históricas. Trata-se da criação do conceito do Coringa. As razões podem ser explicadas por um estágio de

compreensão do social e das relações humanas a que chegou o grupo de Boal, conforme relata Nunes (2004:39).

Houve um entendimento de que não bastava, no contexto social e político da década de 1960 no Brasil, “conscientizar” a sociedade. Era preciso romper o distanciamento existente entre o teatro e a vida. Em outras palavras, incitar a população, pelo teatro, a fazer a revolução parecia fácil e improficuo. Decidiu-se, então, fazer com que a população operasse dentro da própria arte teatral, a fim de melhor buscar suas soluções, partindo de seu contexto, sua realidade, sua verdade acerca do problema. Surge o Sistema Curinga, do Teatro do Oprimido. O Curinga – inicialmente grafado com o, em referência à carta de baralho que pode assumir diferentes posições, hoje conhecido como Curinga, como informa Nunes (2004: 38) – constitui elemento capaz de realizar a ponte entre o palco e a platéia, o teatro e a vida. Aquele que assume esta função realiza as mediações entre as intervenções da platéia e as encenações do palco. Em outras palavras, o Curinga transita na tênue linha que divide e une, concomitantemente, o espetáculo teatral e os desejos da sociedade.

O Sistema Curinga é um passo decisivo rumo ao que se transformaria, na verdade, na Estética do Teatro do Oprimido. Importante se faz perceber o processo político e estético que atravessa o Teatro de Arena, constrangido por eventos históricos que obrigam seus artistas a criar novas e variadas expressões estéticas capazes de manifestar com lucidez e criatividade a angústia de tentar sobreviver sob o olhar e a escuta da repressão militar. Com o Curinga, a concepção teatral é reinterpretada, sob a égide de uma necessidade premente de fazer ouvir a sociedade e realizar seus anseios e suas sugestões de mudanças sociais na vida, mas por meio da arte:

Propomos o Coringa contemporâneo e vizinho do espectador. Para isto, é necessário o esfriamento de suas “Explicações”; é necessário o seu afastamento dos demais personagens, é necessária a sua aproximação aos espectadores (...) Dentro do sistema, as “Explicações” que ocorrem periodicamente procuram fazer com que o espetáculo se desenvolva em dois níveis diferentes e complementares: o da fábula (que pode utilizar todos os recursos ilusionísticos convencionais do teatro) e o da “conferência”, na qual o Coringa se propõe como exegeta (BOAL, 2005:267).

Nesse sentido, o palco se abre para a sociedade, provocando o espectador a ser, ele mesmo, autor e ator da peça/vida. Essa plasticidade inerente à proposta que atravessa a Estética do Teatro do Oprimido talvez seja a principal razão pela qual sua presença em diversos países com culturas tão distintas entre si e com formas de opressão não menos específicas e marcadas por particularidades históricas e sociais tenha sido um fenômeno de

internacionalização cultural tão importante desde seu início, na década de 1970. A Estética do Teatro do Oprimido se pauta pelas idéias de Paulo Freire acerca da pedagogia da libertação. Trata-se de uma aspiração por novos métodos teatrais revolucionários, capazes de distanciar o espectador de sua condição de mero espectador e transformá-lo de ser passivo a sujeito ativo tanto na ação dramática quanto na sociedade. Está clara a filiação ao teatro épico de Brecht, com o qual Boal entra em contato a partir do início dos anos sessenta no Brasil. Segundo Antonia Pereira Bezerra:

O termo Teatro do Oprimido surge, por conseguinte, como título da primeira obra de Boal, onde o autor refere-se explicitamente a Paulo Freire. O aspecto pedagógico desse teatro aparece em primeiro plano. O projeto político destaca-se com força e impõe-se através de um processo análogo ao que deu luz à Pedagogia da Libertação. O Teatro do Oprimido torna-se meio de comunicação, linguagem. Pretendendo desenvolver as capacidades expressivas do povo, transformá-lo em criador, oferecendo-lhe, concomitantemente, o conhecimento de uma linguagem cotidiana e também de uma linguagem artística, Boal, partidário de uma “cultura popular”, reivindica uma arte teatral acessível a todos, profissionais ou não (BEZERRA, 2006).

Embora, em alguns aspectos, beba nas fontes da estética brechtiana, há escolhas bem características do Teatro do Oprimido. Enquanto no teatro de Brecht tudo era direcionado para o espectador, no Teatro do Oprimido o espectador se transforma em espectador/ator, pois é dele a responsabilidade do desfecho das peças conforme suas escolhas condicionadas por sua identidade histórico-político-cultural. Pretende-se, assim, criar uma nova relação entre o espectador, o ator e a personagem, inaugurando uma nova concepção de arte teatral.

Embalado pela bem-sucedida experiência de público com a peça de Guarnieri, em 1960 é representada *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. Após um período de inquestionável salto qualitativo na produção do grupo, passa a se tornar insustentável a presença de Augusto Boal, que vinha claramente desenvolvendo sua percepção teatral para um caminho de novas rupturas em termos estéticos. Até 1964 havia certa liberdade para Boal realizar experiências estéticas, tais como as que desenvolveu com a “Troupe Arena” e com os “Núcleos”. De 1964 a 1968, o cerco se fecha, mas ainda é possível fazer teatro no Brasil. Depois do AI n. 5, as experiências com o “Teatro Jornal” continuam até que em 1971 Boal é obrigado a deixar o país. Boal, no exterior, a começar pela Argentina e pelo Peru, passa a desenvolver sua nova Estética que ganharia não só a América do Sul, mas também a Europa.

A presença do Teatro do Oprimido na Europa se inicia em 1976, em Portugal, onde Boal passa a viver. No mesmo ano, o livro *Théâtre de l’Opprimé* é publicado na França.

Em 1978, Boal se instala em Paris e o Teatro do Oprimido se institucionaliza, com os mesmos fundamentos que o originaram no Brasil sob a repressão da ditadura militar. Os confrontos com outras formas de opressão, na França e na Europa em geral, fazem com que se amplie a compreensão acerca do significado de opressão, uma vez que, pela experiência latino-americana, o termo se vinculava necessariamente à repressão militar, o que não se confirmava na realidade social europeia daquele momento.

Os processos artísticos nunca podem ser totalmente compreendidos ou explorados sem seu vínculo de origem ao processo histórico que o atravessa e o alimenta. É assim que o Teatro do Oprimido corresponde a uma urgente necessidade de expressão, de um grito de liberdade, de um não às velhas formas de se fazer teatro, que poderiam impedir o homem comum de se manifestar e fazer do palco o seu espaço e da arte teatral a sua história. Para Costa:

Acompanhando uma tradição de historiadores do teatro moderno, entendemos que processos artísticos costumam responder a processos históricos. Para falar como um deles, formas artísticas são conteúdo histórico sedimentado e, quando uma obra explicita a necessidade de superação de alguma convenção vigente, ela está registrando, como um sismógrafo, abalos havidos na sociedade (COSTA, 1998:183).

Por isso, os sentidos atribuídos à opressão também correspondem ao processo histórico de cada país ou região onde se estabelece o T.O. Uma outra possível razão para o Teatro do Oprimido consolidar sua difusão internacional é atribuída à concepção de verdade que o dramaturgo sustenta. Para Boal, as palavras de ordem do teatro engajado no Brasil das décadas de 60 e 70 forjavam uma visão de mundo pouco democrática, uma vez que as certezas que este tipo de peça veiculava eram postas como inquestionáveis. Esta capacidade de dialogar com diferentes realidades culturais, respeitando suas formas de opressão e idiosincrasias histórico-sociais, conduz a uma compreensão dos fundamentos da Estética do Teatro do Oprimido em diferentes partes do mundo, sem que ele perca seu compromisso de libertação do pensamento pela arte:

Boal defende que não carrega palavras de ordem nem conteúdos prontos, que não impõe sua própria percepção da realidade como a correta e única, uma “visão de fora”, o que garante a estupenda difusão de seu teatro, já em ação regular em 70 países atualmente, espalhado por diversos continentes e objeto de grandes festivais na Ásia (Índia, Calcutá), EUA (Nebraska), Europa (Suécia), África, pois trata-se de oferecer uma linguagem e um método, e não mensagem ou temas (SANT’ANNA, 2007: 3).

Para o teatro brasileiro em particular e para a cultura brasileira de um modo mais amplo, o Teatro do Oprimido representou uma plataforma estética de expressão da insatisfação diante do regime militar e de toda forma de opressão na década de 1960. Sua presença em outros países contribui para a continuidade deste trabalho estético e político, mas também revela o potencial da cultura brasileira de dialogar com as demais. Importante se faz destacar a capacidade que o T.O. guarda de corresponder às contingências histórico-político-sociais, atualizando-se sem perder de vista o seu norte: a emancipação das sociedades. Em outras palavras, o Teatro do Oprimido, ao se internacionalizar e consolidar cada vez mais sua presença mundo afora, em todos os continentes, parece indicar sua sintonia com as necessidades mais prementes da contemporaneidade, quando é questionado o sentido de nação, fronteira, identidade nacional, dada a mobilidade dos indivíduos, quando a clássica noção de Estado é posta em debate em um mundo cujas fronteiras culturais e econômicas são repensadas ao mesmo tempo em que muros continuam a ser levantados. Por este prisma, o Teatro do Oprimido continua a atender as demandas da História contemporânea se inscrevendo indelevelmente em cada região onde se desenvolve sem perder, porém, sua linha mestra, que se pauta pela emancipação do homem pelo teatro, independentemente de qual seja o sentido de opressão em cada ponto do globo. Percebe-se na trajetória do Teatro do Oprimido uma capacidade de “negociação com o mundo social” no sentido colocado por Chartier (2002: 10). Infelizmente, o fato é que, se há diferenças entre as formas de se oprimir e subjugar, a dor e a busca dos homens por uma outra realidade possível são semelhantes em qualquer parte do planeta.

Referências bibliográficas:

- BEZERRA, Antonia Pereira. **O Teatro do Oprimido e a noção de espectador-ator**: Pessoa e Personagem. Disponível em <http://hemi.nyu.edu/por/seminar/brazil/antonia.html> Acesso em 30 de junho de 2006.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página**. Publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**. Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

NUNES, Silvia Balestreri. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor**. 2004. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

SANT'ANNA, Catarina. **Poder e cultura**: as lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais. Disponível em <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/santanna.doc> Acesso em 30 de abril de 2007.