

## O momento Boal

Iná Camargo Costa

### *Primeiras direções*

Quando Augusto Boal chegou ao teatro de Arena em São Paulo, trouxe na bagagem intelectual informações a respeito do naturalismo e de Stanislavski que talvez ninguém por ali tivesse. Como ele mesmo conta, e seu depoimento está no site [www.teatroarena.com.br](http://www.teatroarena.com.br), em sua passagem por Nova York estudara com John Gassner, conhecera o Actor's Studio e muita coisa da dramaturgia americana moderna. (As demais citações de Boal estão no mesmo depoimento).

Nós podemos “traduzir” esta informação nos seguintes termos: Boal entrara em contato direto, teórico e prático com a apropriação americana de Stanislavski, possivelmente em contato indireto com Erwin Piscator (que voltara à Alemanha, onde começara a se dedicar à divulgação de autores como Arthur Miller) e já fizera uma avaliação da experiência americana com o naturalismo. Ele mesmo a define como “naturalismo modificado”, ou subjetivado.

Seu primeiro trabalho de direção a revelar esta experiência é o espetáculo de 1956, *Ratos e homens*. Como se sabe, a peça é adaptação pelo próprio autor, John Steinbeck, de um de seus mais conhecidos romances da década de 1930, em que 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 no aparentemente gratuito ódio de Curley, o patrão, por Lennie, o trabalhador gigante que lhe esmaga os dedos da mão. Como a crítica não se interessa por metáforas cênicas, não se dá conta de que o gigante inconsciente – Lennie – é uma metáfora da classe trabalhadora e que ele aterroriza o patrão baixinho por sua simples existência, bastando-lhe dar um golpe em legítima defesa para aleijar e fazer recuar o pequeno fanfarrão, que só domina pela violência e pelos direitos que a propriedade lhe confere. No mais, como bom discípulo de Zola e Gorki, Steinbeck mostra as mais variadas formas da solidariedade existente entre os trabalhadores, inclusive quando da execução preventiva de Lennie por George. Quando dirigiu esta peça no Arena, Boal deixou claro que não estava para brincadeiras.

Ainda neste ano de 1956, a pedido insistente de Vianinha, Augusto Boal desenvolve uma espécie de curso de dramaturgia, no qual seguramente transmitiu a seus companheiros algum conhecimento sobre a experiência da esquerda americana na frente teatral, a começar pela relação entre o Actors' Studio e o Group Theatre.

Em 1957, mais um capítulo da história do teatro naturalista é encenado no Arena pelas mãos de Boal. Agora ele traz para o Brasil nada menos que Sean O'Casey, uma mistura de Gorki – no plano da vida pessoal e da temática – e de O'Neill, no âmbito das formas. O'Casey é um dos mais conhecidos integrantes do numeroso grupo de dramaturgos do Abbey Theatre, que por sua vez é o Teatro

Livre da Irlanda. Um crítico inglês da década de 20 fez uma síntese fulminante das técnicas usadas por este dramaturgo: “é um fotógrafo que retoca seus negativos com um pincel ácido para produzir um efeito de sátira grotesca.” Para que não haja dúvidas sobre as afinidades do Arena, basta lembrar que, começando na infância como vendedor de jornais na rua, O’Casey foi trabalhador braçal como ajudante de pedreiro e estivador, além de ter morado em cortiço. Foi militante do Sindicato dos Trabalhadores em Transportes e co-fundador do Exército dos Cidadãos da Irlanda, lutando na Guerra Civil de 1916 nas ruas de Dublin. Este capítulo das lutas de independência da Irlanda entra na peça encenada por Boal, *Juno e o Pavão* (de 1923), nas figuras do filho do casal e de seu companheiro que morre (na verdade, é executado) durante os acontecimentos do presente cênico. A morte e o enterro deste último (Tancred) produz um dos comentários imortais de Juno (uma versão irlandesa da Mãe da peça de Gorki e possível fonte de inspiração para a Romana de Guarnieri): “Já se cuidou muito da morte por aqui. Está na hora de começar a cuidar da vida.” Seria interessante verificar as manifestações da crítica brasileira sobre esta peça, pois o seguinte comentário resume a opinião da crítica convencional: as peças de O’Casey *não têm enredo*, são mera reunião de “cenas (*slices*) da vida”...

O título da peça seguinte, encenada por Boal em 1958, *A mulher do outro*, de Sidney Howard, sugere tratar-se do original *They knew what they wanted*, de 1924. É uma comédia (humor negro) em chave naturalista que conta a história de um estranho triângulo amoroso. Como não há registros relevantes sobre o experimento, nem o próprio Boal faz referências a ele, passemos a questões de ordem mais geral, sempre tentando trazer materiais úteis para a configuração do Teatro de Arena como o capítulo paulistano do Teatro Livre e a contribuição de Augusto Boal para esta configuração e a transição para o teatro épico.

### *O Seminário de Dramaturgia*

Novamente, foi a experiência do Actors’ Studio que conferiu a nosso diretor a autoridade para figurar como coordenador do famoso seminário. Embora não se conhecesse esta prática no Brasil – fato que depois lhe conferiu uma espécie de estatuto mitológico –, Boal se refere a ela como uma atividade de tipo regular. Bem entendido: regular ou rotineira entre grupos teatrais que desde os tempos de Antoine queriam desenvolver experimentos cênicos que tratassem de seu tempo presente e, simplesmente por isto, rompessem com as convenções seculares da dramaturgia dominante, como recomendava Zola.

Apresentando-se como uma “espécie de coordenador” (leia-se: nem ao menos se tratava de função oficialmente estabelecida), da atividade, Boal conta que um grupo mais ou menos regular de 12 pessoas se reunia nas manhãs de sábado para ler e analisar peças inéditas. Em suas palavras: “a gente se reunia, conversava e lia peças”. Ele mesmo avaliou que houve exageros inenarráveis no exercício da crítica: “Nós éramos de uma crueldade, que até hoje me arrependo das maldades que a gente fazia com os autores que vinham com uma peça e eram massacrados. Eu nunca vi uma coisa assim tão arraigada, quase de ódio.”

Para não ir muito longe, basta lembrar que esta atividade de se reunir para ler e avaliar criticamente peças inéditas é uma das marcas registradas da tradição do teatro livre. Ainda hoje os sócios da Volksbühne se reúnem em Berlim para decidir no voto quais peças inéditas entrarão em seu repertório.

A outra marca lembrada por Boal é o peso da conjuntura. “A gente tinha que entender também a época”, diz ele, e enumera seus principais ingredientes: Juscelino, nacionalismo, desenvolvimentismo, imperialismo, os Estados Unidos declarando que a criação da Petrobrás seria o início da *comunização* do Brasil e assim por diante. Fica implícito que o seminário era também uma espécie de grupo de estudos de economia, política e dramaturgia.

### *Arena como teatro pobre*

Teatro pobre, porém funcionando rigorosamente dentro das regras do mercado. Boal conta que, quando uma peça fazia sucesso e ficava em cartaz por uma boa temporada, todos os seus integrantes passavam a frequentar os bons restaurantes da praça. Mas se não emplacassem em seguida outro sucesso, chegavam a se alimentar de pão e banana.

E, como Antoine, que estreou o seu Teatro Livre com os móveis da casa da mãe, o elenco do Arena tinha que fazer das tripas coração para criar seus cenários e figurinos: “nós mesmos fazíamos a cenografia e os figurinos com o que tínhamos. Os figurinos eram feitos na praça Roosevelt, onde tinha uma feira aos sábados, e a gente ia lá, eu e a Riva [Nimitz] e os outros para escolher os figurinos. ‘Boal, este vestidinho é bom?’ ‘É.’ Então eu trazia o figurino para cá. Já estava pronto. Teatro pequeno, teatro pobre, tem que ser subvencionado.”

### *Do teatro pobre ao teatro épico*

No processo acelerado de conversão do Teatro de Arena de São Paulo de versão brasileira do teatro livre a foco do teatro épico, também coube a Augusto Boal – agora o dramaturgo – o primeiro passo. Trata-se da redação da peça *Revolução na América do Sul*, que já incorporava as ideias de alternar números musicais e declamados, de tratar ao mesmo tempo de questões sérias e cômicas e assim por diante, desnordeando completamente a crítica da época. Ele mesmo conta que seus ingredientes vinham do seminário de dramaturgia, de Brecht e do próprio coletivo do Arena: “era tudo muito coletivo aqui no Arena”.

Suas experiências como diretor também já o encaminhavam para a encenação épica. Exemplo disso é a lembrança de uma cena muito reveladora do espetáculo *A mandrágora*. Tratava-se de mostrar a cobiça do padre e, para ele, o essencial era a trajetória do olhar do ator em direção à bolsa de dinheiro.

Estas experiências, mais as do CPC, levaram-no a dirigir o *Show Opinião*. Seu depoimento é suficientemente esclarecedor: “E não queria fazer um show com o *Opinião*, eu queria fazer um *espetáculo teatral*. (...) Eu queria que eles cantassem conversando, como se fosse um diálogo. Então eles cantavam a música pela metade, o outro respondia. Eles tinham que trabalhar como atores que cantam, não como cantores que estão dando um show; isso me fascinou muito.”

Para encerrar, sua avaliação sobre a “influência” de Brecht em seus espetáculos musicais, desde *Revolução na América do Sul*, é um dos melhores exemplos de percepção de uma experiência local como expressão das ideias *no lugar*: “Não foi porque o Brecht fez tal coisa, não foi. Foi toda uma realidade nossa que levava a isso. (...) Era inevitável que mais cedo ou mais tarde a gente começasse a fazer teatro com músicas.” Tradução: não se tratava de experimentar procedimentos pelo método da cópia, mas de aprender com o original e responder às solicitações do tempo e do lugar.

São aspectos como estes que nos justificam na convicção de que a estatura de Augusto Boal na história do teatro brasileiro ainda espera por uma avaliação adequada. Estamos muito distantes dela.