

★ INTERLOCUÇÕES TEÓRICAS A PARTIR DO MANIFESTO DE APRESENTAÇÃO DA PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO, DE AUGUSTO BOAL

Claudia Bellanda Pegini

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM) em 2021, na área de Estudos Literários. Desde 2002, atua como professora de graduação e pós-graduação na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR).

Resumo: O presente trabalho tem o objetivo de analisar o manifesto de Augusto Boal (1931–2009), *Que pensa você da arte de esquerda?* (1968), considerando as suas potentes interlocuções teóricas. O artigo confronta a perspectiva de Boal com a de outros dramaturgos representativos do Brasil de então: Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho e José Celso Martinez Corrêa, artistas que também veicularam seus posicionamentos sobre arte e sociedade no contexto de tensões de 1968. Os resultados das análises evidenciam um processo de intensa reflexão sobre a arte e seu papel social em um tempo de censura ditada pelo governo civil e militar, bem como a insatisfação geral dos intelectuais supracitados com o *modus operandi*. Há, nos discursos deles, uma premência por mudanças na atuação da arte de resistência, o que passa pelo papel ativo da classe artística. Apesar do anseio comum, há divergências expressivas nos caminhos estético-políticos defendidos por eles, o que fomenta o diálogo e torna produtivo os impasses existentes.

Palavras-chave: Augusto Boal; Primeira Feira Paulista de Opinião; Teatro de Arena; 1968.

THEORETICAL INTERLOCUTIONS FROM THE PRESENTATION MANIFESTO OF THE “PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO”, BY AUGUSTO BOAL

Abstract: The present work aims to analyze the manifesto of Augusto Boal (1931-2009), *Que pensa você da arte de esquerda?* (1968), considering their pulsating theoretical dialogues. The article compares Boal's perspective with that of other playwrights representative of Brazil at the time: Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho e José Celso Martinez Corrêa, artists who also conveyed their positions on art and society in the context of tensions in 1968. The results of the analyzes highlight a process of intense reflection on art and its social role in a time of censorship dictated by the civil-military government, as well as the general dissatisfaction of the aforementioned intellectuals with the *modus operandi*. In their speeches, there is an urgency for changes in the performance of resistance art, which involves the active role of the artistic class. Despite the common desire, there are significant divergences in the aesthetic-political paths defended by them, which encourages dialogue and makes existing impasses productive.

Keywords: Primeira Feira Paulista de Opinião; Augusto Boal; Arena Theater; 1968.

Introdução

Artistas com vozes dissonantes compõem o mosaico *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Encenada em São Paulo (1ª temporada) e no Rio de Janeiro (2ª temporada), no primeiro e segundo semestres de 1968. Trata-se de um evento multiartístico, resultante de uma força coletiva liderada por Augusto Boal em torno da pergunta: “O que pensa você do Brasil hoje?”, questionamento necessário em um momento adverso à liberdade, o qual exigiu parcerias e potência coletivas para que a classe artística não cedesse à completa desagregação.

Essa colisão de artistas, organizada pelo Teatro de Arena de São Paulo, propunha discutir e reorganizar o campo da cultura. A intenção não era apenas prover o mercado teatral com mais uma peça que coubesse no rótulo “teatro de resistência”, o que se buscava era ir ao encontro da intensa agitação cultural instaurada no período. Para tanto, figuras ligadas ao teatro brasileiro de resistência redigiram e produziram peças, criaram projetos de encenação, deram entrevistas, elaboraram documentos de representação junto a órgãos do governo e teorizaram sobre a arte e sua função.

Um documento importante desse conjunto de debates teóricos é o texto de apresentação do programa da Primeira Feira Paulista de Opinião: “[O] que pensa você da arte de esquerda?”, redigido por Boal (2016) e divulgado, segundo os estudos até aqui consolidados, na temporada do Rio de Janeiro (PRIMEIRA FEIRA [...], 2016). A abordagem do diretor da peça é bastante polêmica e funciona como um berro, usando suas próprias palavras. O texto de abertura do programa da *Feira* registra as inquietações do diretor do Arena e do espetáculo que se pretendia um inventário geral das artes do Brasil, em 1968.

O objetivo do presente artigo é analisar a arguição de Boal, nesse texto manifesto, a partir do diálogo com ensaios e entrevistas concedidas por outros nomes relevantes do período, como Dias

Gomes, José Celso Martinez Corrêa e Vianinha. No fim dos anos 1960, havia intensos embates relativos à teoria e à prática do teatro brasileiro, este é o ponto de partida para a avaliação desses confrontos de ideias e formas teatrais.

No que tange ao viés metodológico, entendemos que a obra de arte, mesmo que resultado de um autor específico, está marcada por uma dada visão de mundo, por uma cultura, por uma “estrutura de sentimentos”, na acepção de Williams (2005). Essa estrutura é social, ainda que o artista deseje expressar sua individualidade. No mesmo processo, um objeto artístico não está isolado como mera mercadoria (estatuto que é dele, necessariamente), mas também influi na dinâmica complexa do campo social, desde que haja uma recepção que assim o compreenda – argumento fundamental para a dialética entre arte e sociedade (BENJAMIN, 1996).

Estudar a função formativa e crítica das artes, rompendo com a percepção individualista que as exalta como forma de deleite ou de puro entretenimento, no contexto de uma formação burguesa, é um campo de luta contra o apagamento de significados sociais. Williams (2005) argumenta que a arte não é apenas lugar de reprodução de significados sociais (isto é, de uma superestrutura determinada pela infraestrutura econômica); a arte é, também, produtora de significados sociais.

Nessa senda, exploraremos aqui as tensões entre as perspectivas de arte e sociedade presentes na proposta da Primeira Feira Paulista de Opinião (1968), evidenciadas no texto manifesto do diretor do Teatro de Arena de São Paulo, Augusto Boal. A abordagem se dará pelo confronto de suas ideias provocadoras com entrevistas e ensaios publicados no mesmo contexto por outros nomes representativos do teatro nacional. Tais materiais pedem um tratamento dialógico, os quais revelam a busca da classe artística do período pré-AI-5 por caminhos de resistência frente aos entraves impostos pelo cerceamento à liberdade civil.

Um contexto marcado por embates

O teatro épico brasileiro, a partir de 1958 e, sobretudo, dos anos 1960, buscava novos públicos, novos temas, novas formas, novos modos de produção e de interlocução com diversos movimentos sociais, bem como se pautava em uma concepção de arte e de estética que não é alheia à conjuntura política e social, que faz parte da elaboração de um projeto estético. Esse processo vinha sendo questionado pela ditadura e confrontado, em várias frentes, a partir de 1967, de tal modo que o AI-5 é também uma resposta a esse enfrentamento que ganhava as ruas e o debate público no período.

No âmbito do teatro, era preciso, ao mesmo tempo, ser mercadoria e tentar se distanciar de uma completa assimilação a esse registro mercadológico. Isso envolve, evidentemente, a criação dramaturgica, mas vai, necessariamente, além dela, porque exige novas relações de produção dentro dos grupos, uma interlocução que não fosse, unicamente, a do consumo conspícuo e uma perspectiva política que animasse todo o projeto.

Um dos caminhos para isso era a fragmentação da narrativa, a utilização de um enredo desmontável e feito por núcleos que olhavam por ângulos bem diversos a situação brasileira. Em vez de uma narrativa clara e com arestas bem limpas, entrava a exposição de fissuras, de divergências, por gêneros diversos, do realismo à alegoria embrutecida, justapostos em cena. Mais do que isso: havia a necessidade de uma articulação entre produtores artísticos, além da tentativa de se conseguir uma recepção pública que rompesse com o espaço mais ou menos esterilizado da arte; era preciso chegar às páginas políticas e policiais dos jornais. Tudo isso fazia parte da Primeira Feira Paulista de Opinião.

Em 1968, o acirramento das censuras oficial e extraoficial, que tornam muito difícil o trabalho dos artistas, aguça tais debates. Questões que não eram novas, foco de longas discussões nos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena (em especial, entre o fim dos anos 1950 e meados dos anos 1960)

e que foram pauta constante do extinto Centro Popular de Cultura (CPC), passam novamente a gerar refluxos teóricos de grande monta.

Exemplos disso são três publicações: as edições 1 e 2 da revista *aParte* (1º semestre de 1968); e a *Revista Civilização Brasileira – Caderno Especial 2 – Teatro e Realidade* (jul. 1968). Tais obras serão evocadas a partir de um quarto material: o manifesto de abertura da Primeira Feira Paulista de Opinião, de Augusto Boal (2016), denominado *Que pensa você da arte de esquerda?*¹.

Estudar a articulação dessas produções mostra um ponto comum: a insatisfação com o *modus operandi* e a premência por mudanças, o que passa por um papel ativo da classe artística. No programa da Feira, Boal (2016) explicita a ação questionadora do evento, estabelecendo uma autocritica à produção artística de esquerda no período e evidenciando seu balanço do teatro brasileiro em 1968. No manifesto, pergunta e oferece algumas respostas, provocando o leitor a pensar sobre o Brasil e a arte de resistência existente nele, argumenta que o entusiasmo frente às conquistas da arte não é compatível com a realidade e destaca que a maioria da população continua excluída do diálogo teatral, ainda que o público estudantil tenha sido conquistado (BOAL, 2016).

Uma das grandes potências desse documento histórico é o fato de ele não interditar a discussão acerca do papel da arte naquele contexto por uma perspectiva normativa ou categórica. Estamos diante de um texto que provém de uma feira de opiniões em um tempo de censura federalizada. Nesse contexto, convidar artistas locais a participarem de uma construção coletiva ganha um caráter provocativo, além de se constituir, também, como um pedido de ajuda, um alerta para o papel da arte frente à situação política na qual o país se encontrava.

Boal se posiciona claramente a partir de seu texto, mas este tem uma ancoragem histórica que não se limita a ser o tempo em que tudo isso se deu, pelo contrário: é seu princípio organizador.

Ou seja, há uma análise conjuntural e uma tentativa de crítica das tentativas de se insurgir contra as adversidades por algumas perspectivas artísticas. Mesmo a negação veemente de uma dada posição se pauta no princípio de que vale a pena tratar dela, ela é criticável, no bom sentido do termo. São antes processos de intervenção estética do que obras de arte estáticas. De um modo geral, esse era o espírito desse fértil diálogo que chegou a uma espécie de auge ao longo de 1968, com discussões teóricas acaloradas, críticas ácidas, uma cena viva e estimulante e um desejo enorme de construção coletiva, em um cenário social e político amplo, também afeito à abertura para o debate.

Boal não faz perguntas para as quais não tem resposta. Há um ponto de vista, um movimento por parte do Teatro de Arena, dirigido pelo dramaturgo e um programa que não nega as divergências das produções teatrais de então. Consciente delas, Boal as explicita e as avalia a partir dos aspectos que as tornam, na perspectiva dele, superadas.

Como voz do teatro de Arena e diretor da Primeira Feira Paulista de Opinião, Boal (2016) salienta que os artistas engajados precisam se unir contra os artistas alienados do papel político da arte, tendo em vista que o governo “americanófilo”, “perseguidor” e com “instituições corrompidas” pede uma reação imediata. Para ele, tal união não tem como intuito negar as tendências artísticas divergentes, mas reconhecer que todas estão superadas, o que pede uma reavaliação do processo, além de uma nova perspectiva para o futuro.

Outra palavra-chave para o dramaturgo é “discussão”. Segundo ele, “toda discussão será válida sempre que sirva para apressar a derrota da reação” (BOAL, 2016, p. 24). Ou ainda: “o primeiro passo para isso é a discussão aberta e ampla de nossos principais temas”. O embate de ideias não é um entrave, é um caminho.

A *Feira* é, nessa lógica, um momento de colisão artística e de reavaliação do *status quo*, sendo o texto de seu programa uma das vias para se avaliar o que há e o que se pretende fazer a partir de então.

O percurso das reflexões de Boal (2016) se organiza em seis tópicos: 1) Repertório e mercado; 2) O berro; 3) O Neorrealismo; 4) Sempre de pé; 5) Chacrinha e Dercy de sapato branco; 6) E agora?

Para organizar nossa apreciação, seguiremos os temas estabelecidos pelo diretor do Arena e apresentaremos como outros reflexos teóricos respondem às questões por ele desenvolvidas. Desse modo, será possível confrontar percepções e entender um pouco melhor o conjunto de ideias em ebulição em 1968.

Repertório e mercado

Segundo Boal (2016), o repertório da arte se encontra deteriorado, pois é determinado pelo mercado consumidor, atendendo a padrões de tradição estrangeira e negando a realidade nacional. Chama de pulhas, legítimos ou comodistas, os integrantes dos elencos de teatro que, com tais imitações, divertem a alta classe média.

Estes são criminosos e não são artistas, porque arte é sempre a manifestação sensorial da verdade e não está dizendo a verdade o artista que constantemente ignore a guerra de genocídio do Vietnã, que ignore o lento assassinato pela fome de milhões de brasileiros no Norte, no Sul, no Centro, no Nordeste e no Centro-Oeste – estas são verdades nacionais e humanas que nenhuma mensagem presidencial, por mais esperada que seja, fará esquecer (BOAL, 2016, p. 25).

Boal (2016) defende que a ação de unir um grande grupo de artistas no projeto da *Feira* é, dentre outras coisas, reagir contra a parte da classe artística alienada do papel político da arte (conivente com o governo reacionário), contra criminosos dependentes das modas estrangeiras, movidos pela arte-mercadoria (sustentada pela alta classe média) e ignorantes da realidade nacional (BOAL, 2016). Nesse momento, Boal demarca o campo em que trabalha: contra uma concepção de arte afeita à visão de mundo burguesa, propagandada como universal, e que aceita e defende o *status*

quo por essa suposta universalidade. A arte, nessa concepção, não deveria tratar de política ou de temas sociais ligados às contingências históricas, algo dado como inadmissível pelo diretor do Arena.

Diante disso, ele descarta a interlocução com essa posição e vai discutir com artistas que, cada um a seu modo, consideram uma relação entre arte e sociedade que vá além da medida do mercado. Em tese, esse ponto de partida não seria surpreendente nem controverso, porque, de fato, a questão era posta nesses termos fazia algum tempo, estando em pauta desde o fim dos anos 1950.

Porém, ninguém menos que Vianinha (VIANNA FILHO, 1968), um dos mais insuspeitados artistas do teatro brasileiro, do Arena, CPC e Grupo Opinião, nome decisivo para o percurso proposto, havia publicado o artigo “Um pouco de Pessedismo não faz mal a ninguém”, na *Revista Civilização Brasileira* (RCB), em 1968 também. Nesse texto, ele afirma que o teatro engajado e o “desengajado” enriquecem-se mutuamente, pois “a noção de luta entre um teatro de ‘esquerda’, um teatro ‘esteticista’ e um teatro ‘comercial’, no Brasil de hoje [1968], com o homem de teatro esmagado, quase impotente e revoltado, é absurda” (VIANNA FILHO, 1968, p. 74).

Assim como Boal, Vianinha acreditava na união da classe artística, mas, diferente do diretor do Arena, o qual critica, veementemente, o teatro sem compromisso com a realidade social, o autor de *Chapetuba* alerta que “cada vez que um pano de boca se abre neste país, cada vez que um refletor se acende, soam trombetas no céu – trata-se de uma vitória da cultura, qualquer que seja o espetáculo” (VIANNA FILHO, 1968, p. 77).

Segundo Vianinha, a luta entre as tendências teatrais não estaria no centro do problema:

Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos. Não queremos dizer com isso que, de agora em diante, a classe teatral deve viver num mar de rosas. Claro, as posições estéticas devem ser afirmadas, aprofun-

dadas, defendidas, mantidas na sua independência; porém reconhecendo, proclamando, defendendo, precisando das conquistas estéticas alcançadas no outro setor. A luta pela vanguarda não é uma corrida. Me parece que vanguarda é ser expressão de todos que de uma ou outra maneira almejam determinadas e decisivas conquistas a cada determinado momento (VIANNA FILHO, 1968, p. 74).

A indulgência com o teatro de entretenimento se choca com as críticas agudas de Boal (2016) em seu manifesto. Este, para fundamentar suas proposições de apelo à arte como interlocutora da realidade e para problematizar a relação arte-mercado, cita Schwarcz (2019), aludindo às colocações do teórico sobre essa problemática, e recupera os escritos do intelectual na revista *Teoria e Prática 2*, no contexto de 1960, nos quais ele aponta que: “entre o artista e o consumidor, numa sociedade capitalista, insere-se o mediador-capital, o mediador-patrocinador. O dinheiro, este sim, é o verdadeiro demiurgo do gosto artístico posto em prática” (SCHWARCZ, 1960 *apud* BOAL, 2016, p. 25).

Essa referência explica, na percepção de Boal (2016, p. 26), a exclusão do povo dos palcos, bem como evidencia o dever da arte de esquerda de incluir “aquela gente de pouca carne e osso que vive nos bairros e trabalha nas fábricas” e no campo ou aqueles que não têm emprego como interlocutores do diálogo teatral. Boal (2016, p. 26) procura concretizar o que compreende como povo e as possibilidades de mudanças de “conteúdo e forma do teatro brasileiro” decorrentes da integração do povo como público.

A aproximação com o povo passa pela ocupação de outros espaços: o circo, a praça pública, os estádios, os adros e os descampados dos caminhões. Para ele, “[n]ão basta que o Teatro de Arena de SP e outros poucos elencos se disponham a fazê-lo, como têm sempre feito: é necessário que toda a esquerda o faça, e que o faça constantemente” (BOAL, 2016, p. 26). Esse pedido reaviva o trabalho dos Centros Populares de Cultura, os quais, com grande dificuldade, buscaram mobili-

zar a criação de espetáculos, cursos, conferências, alfabetização, cinema e corais, explorando novas formas (BOAL, 2016). Nessa senda, o diretor da *Feira* relembra a receptividade positiva do público popular ao teatro e à alfabetização nas experiências dos Centros, recepção que contraria o desinteresse esperado pelo senso comum elitista.

Resgatar o trabalho dos CPCs no programa da *Feira Paulista* demarca também a apropriação formal do teatro de *agitprop*, gênero muito utilizado em produções do CPC. É pertinente associar o empreendimento da *Feira* com estratégias de teatro de agitação e propaganda. O caráter fragmentário, coletivo e combativo da *Feira Paulista* é uma resposta artística à urgência de 1968, a qual entende o teatro como uma arma que vem perdendo sua potência desde 1964, ano em que, não por coincidência, os CPCs foram fechados.

O berro

Questionar não significa estar contra: o pensamento dialético que impulsiona o Arena acolhe o confronto, sem eliminar o elo: o “berro”, segundo Boal (2016). A parceria para a realização da *Feira* não elimina as contradições, mas as fazem aflorar, gerando um momento-chave para a arte de resistência – que é tanto o diálogo artístico quanto a base para um balanço do que a arte de esquerda tem feito em sua luta contra a ditadura.

Esse “berro” pode ser compreendido como um elemento de provocação, que também é um elemento estético difícil de ser enquadrado. Como avaliar uma provocação? Provocação pode ser a tentativa de obtenção de um efeito público que vá além do campo estético (FLORY, 2006), que pode, até mesmo, estar envolvido com a censura e os efeitos desta, dentre eles: organização da luta contra ela e, também, desobediência civil. Tirar o espectador de seu lugar cômodo, provocar a opinião pública e os censores, questionar a arte e os artistas fazem parte da urdidura da *Feira*; sem esses ingredientes, o

evento perde muito de sua força, de seu poder performativo. Dá para dizer, fazendo analogia à análise de Brecht feita por Pasta Júnior (2010), que há, inclusive, um aspecto modelar para a *Feira*, que se vê nos projetos das demais Feiras.

Ao explicar o “berro”, Boal (2016) avalia o comportamento do teatro, a partir de 1964, e afirma que houve uma reação violenta por meio de peças como o *Show Opinião* (1964 – Grupo Opinião – RJ), *Electra* (1965 – Grupo Decisão – RJ), *Andorra* (1964 – Oficina – SP), *Tartufo* (1964 – Arena – SP) e *Arena conta Zumbi* (1965 – Arena – SP). Distintos gêneros expressavam a mesma desaprovação, uma repulsa à tomada de poder por um governo militar apoiado por instâncias da sociedade civil. Importa anotar a diferença gritante entre as propostas dos grupos, bem como entre as encenações elencadas, que são colocadas lado a lado.

Sobre a relevância do papel engajado do teatro frente ao contexto, Gomes (1968, p. 7), dramaturgo com tendências realistas e atuante nos anos 1960, declara:

Foi o teatro o primeiro setor da intelectualidade a se organizar para protestar contra a ditadura instalada em abril de 64. Seria injusto esquecermos vozes isoladas que se ergueram de imediato na imprensa – Carlos Heitor Cony e alguns outros – mas foi no teatro que se fez a primeira denúncia organizada contra o estado de coisas criado pelo golpe militar direitista. No palco, abriu-se a primeira trincheira. Nas salas de espetáculos da Guanabara, se efetuaram as primeiras reuniões de intelectuais inconformados com o terrorismo cultural desencadeado no País. E foi, incontestavelmente, sob a liderança de homens de teatro que esses movimentos de protesto da intelectualidade ganharam corpo e se projetaram no cenário político nacional, chegando, em alguns momentos, a incomodar os usurpadores do poder.

Este excerto é o parágrafo introdutório do primeiro artigo da *Revista Civilização Brasileira* – Caderno Especial 2 – Teatro e Realidade Brasileira:

“O engajamento é uma Prática de Liberdade”, no qual o dramaturgo defende a produção de uma arte declaradamente política e reativa à ditadura. Ele mostra o caráter combativo do teatro desde os primeiros momentos de instauração da ditadura após o golpe militar, exemplificando seu argumento com atos cívicos e montagens teatrais daquele momento histórico. Explora também a “Natureza da arte teatral” (GOMES, 1968, p. 10), em que propõe: “devemos levar em conta o caráter do ato político-social inerente a toda representação teatral. A convocação de um grupo de pessoas para assistir a outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana é um ato social”.

Para Dias Gomes, com a censura, o teatro tem a sua integridade sob risco, tendo em vista que esta depende da liberdade. Isso embasa a argumentação de que “o teatro brasileiro (entendendo o termo em sua acepção mais ampla e indiscriminada) está umbilicalmente ligado ao problema da função política da arte” (GOMES, 1968, p. 13) e escancara a ingenuidade de se afirmar que o teatro é político apenas nos anos 1960, remontando ao teatro de José de Anchieta (e ao papel político que este desempenhou), para refutar tal acusação.

Boal (2016) e Gomes (1968) partilham a percepção da necessidade de produção de um teatro novo e combativo, consciente de seu papel político. Contudo, na leitura de Boal (2016), houve um esmorecimento, um enfraquecimento da resistência nos anos que se sucederam ao golpe e à reação contestatória inicial. Grupos com atuação crítica, em um primeiro momento, acabaram cedendo à produção de obras sem contundência alguma.

Com o propósito de compreender os limites e avanços conquistados pelo teatro brasileiro engajado, Boal divide em três as tendências representativas até 1968: neorrealismo, gênero exortativo e tropicalismo, descreve cada uma e as acusa de estarem superadas. Desse modo, na leitura dele, as tendências precisam se unir para terem êxito no combate ao teatro burguês.

Neorrealismo

O primeiro gênero avaliado por Boal (2016) é o que ele chama de neorrealismo, e destaca Plínio Marcos como o principal dramaturgo do gênero, incluindo, ainda, Guarnieri, Jorge Andrade, Vianna Filho (o que pode ser questionado) e Roberto Freire. O nome de Dias Gomes não é citado, ainda que seja uma figura influente dessa tendência. Boal (2016, p. 28) aponta o neorrealismo como a primeira linha do teatro de esquerda. Para ele, o papel documental, mesmo que pouco combativo na visão do diretor da *Feira*, denuncia a realidade, enfoca a vida das camadas populares e transmite mensagens de desespero. O dramaturgo menciona o perigo de gerar uma “empatia filantrópica”, citando Rosenfeld, diante de personagens que, muitas vezes, ignoram sua própria condição. São vinculadas a esse gênero as obras de metade dos dramaturgos da *Feira*: Plínio, Guarnieri e Jorge Andrade, mas apenas o último dos três responde à pergunta “O que pensa você do Brasil de hoje?” com uma peça neorrealista.

A receita se encaixa, perfeitamente, nos pressupostos do gênero. Já Plínio, apontado como grande expoente do gênero, e Guarnieri, um nome de peso do Arena, escapam desse padrão em suas respostas à questão-chave do evento multiartístico. Os dois criam cenas marcadas pela paródia: o primeiro, com uma provocativa ridicularização dos comportamentos dos censuradores com seus protocolos; o segundo, com a representação do caos urbano, formado por fragmentários e dissonantes apelos.

O descompasso entre a classificação das obras de Plínio e Guarnieri, realizada por Boal, e as respostas desses dramaturgos à *Feira* podem se relacionar à emergência por novas formas, algo defendido pelo próprio evento. O neorrealismo continua presente, seja por meio de Jorge Andrade, seja mediante a peça de Lauro César Muniz, herdeira também dessa tradição, o que não impede que novas estéticas irrompam, explicitando as tensões entre forma e conteúdo no contexto de 1968.

Sempre de pé

A segunda vertente classificada por Boal (2016) é o gênero Zumbi ou tendência exortativa, a qual exalta o povo e precisa ir à praça. Seguindo o caminho do teatro popular, é uma linha que se estrutura em um modelo maniqueísta (lobo x cor-deiros; grileiros x posseiros; negros x brancos etc.), que parte de uma fábula esquematizadora (muito usada no CPC) da realidade nacional, indicando meios de ação para instaurar uma nova justiça, livre da ditadura.

Já se vê que o próprio Boal responde, com isso, à crítica dessa matriz maniqueísta, que veria nessa simplificação algo grosseira dos tipos uma diminuição tanto estética quanto histórica. No entanto, o modelo não pode ser avaliado a partir de uma perspectiva realista, mas de uma reconfiguração estética que quer explicitar posições em jogo e seus lugares discursivos, bem como o caráter de construção da realidade artística e social – o que questiona qualquer estatuto factual da realidade. Noutras palavras, não se propõe a substituição de uma realidade por outra, mas evidenciar que elas são construídas, têm interesses ideológicos, que acabam por se radicar em elaborações formais específicas. Tudo isso deve assomar a primeiro plano, para o que atua desde o Coringa até as referências metateatrais, passando pela forma épica de teatro, com visada histórica e dialética sobre os materiais. O maniqueísmo contribui para esse projeto, de modo substancial.

O gênero desenvolvido no âmbito do Arena destaca que o povo deve ser exaltado. Isso remete a uma questão crucial apontada por Boal, uma auto-crítica de sua atuação: quem é o público do teatro de Arena? A resposta: um público surdo e opressor. Essa resposta conduz ao desafio por ele proposto, da retomada de um caminho trilhado pelo CPC, de ir à praça, visto que “o teatro só tem validade no convívio popular”.

A questão do público de teatro é um tema fundamental e, como avalia Peixoto (1968, p. 190), carece de dados concretos, pois não há, em 1968,

uma pesquisa séria para “discutir o problema do público, sua composição e seu pensamento, sua presença e sua ausência”, algo por ele visto como essencial.

Esse é um dos temas que atravessa a maioria dos textos publicados na *Revista Civilização Brasileira*, edição de julho de 1968. Dias Gomes, Vianinha, José Celso, o citado Fernando Peixoto e Boal, todos mencionaram tal problemática em seus textos publicados na revista. Gomes (1968, p. 11), ao se referir à plateia do *Show Opinião* (1964), afirma:

A plateia que ia assistir ao *Show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo. Melhor seria que ela saísse disposta a fazer algo para modificar a situação, não há dúvida. Mas esse é um outro problema, que não cabe nos limites deste trabalho.

Eis um ponto sensível para o teatro engajado, o qual foi criticado pelos estudantes do TUSP no âmbito paulista. Boal, também insatisfeito com o público do teatro crítico e com a repercussão resultante deste, aponta, em seu manifesto, que tal questão precisa ser corrigida, invocando a necessidade de se chegar ao povo como público.

Boal (2016) chama o público do Arena de surdo e opressor. Nisso, vai ao encontro da polêmica entrevista de José Celso para a revista *aParte*², na qual o dramaturgo desfere contundentes críticas ao público pequeno-burguês do teatro paulista. Os dois, entretanto, não apresentam propostas teatrais que se aproximem em termos estéticos. O que os aproxima é a percepção de que o público-padrão (guardadas as proporções) do teatro paulista precisa ser confrontado, o que passa por projetos bem distintos.

A proposta provocativa de Boal é perpassada pela conscientização e politização de pauta coletiva. Sua forma teatral é de uma perspectiva crítica que vai ao encontro de Brecht. Ele propõe um jogo com o público que não é um ataque frontal, violento. Há afastamento, mas também há sedução, argumentação. Por fim, para Boal, além da provoca-

ção do público, a medida é expandir esse universo, atingindo as camadas populares.

A provocação de José Celso tem base no teatro agressivo de Artaud. É desferida contra a burguesia e parte do pressuposto de que o choque pode conduzir esses burgueses a perceber seu lugar falso (moralista, passivo). A mudança tem uma via subjetiva, os ataques miram os indivíduos. A ressalva do diretor acerca do público está em: “[é] claro que se nos dirigíssemos a um outro público, e pudéssemos ter um circo para dois mil lugares, por exemplo, onde se pudesse abrigar outras camadas sociais, aí a coisa seria outra” (CORRÊA, 1968, p. 21). O projeto central do Oficina é agredir o público, lançar sobre as cabeças deste o violão, tal qual Sérgio Ricardo, e “despertar a iniciativa individual” (CORRÊA, 1968, p. 20), algo que se choca, frontalmente, com as perspectivas do Arena, depositário de concepções coletivizadas.

Quando convidado a responder qual é a eficácia política do teatro, no contexto do Brasil de 1968, José Celso afirma:

O que poderia atuar politicamente sobre a plateia dos teatros progressistas, vinda majoritariamente da pequena burguesia em lenta ascensão ou da camada da “alta-burguesia” da classe estudantil? O que vai exatamente procurar este público que dentro de uma certa instabilidade de opções vai aos poucos se beneficiando das raras e magras possibilidades que o subdesenvolvimento brasileiro oferece? No teatro, e no caso de toda cultura, este público em geral tem procurado consumir uma justificativa da mediocridade de soluções que seu “status” oferece enquanto participação na vida nacional. / Esta justificativa ideológica [do público] tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima emocionada ou gozadora das pedras do caminho (CORRÊA, 1968, p. 19).

A análise crítica do diretor do Oficina, como já afirmamos, aproxima-se e afasta-se da resposta de Boal: José Celso partirá para a proposta tropicalista, que será discutida após a caracterização da vertente exortativa, gênero desenvolvido pelo Arena e visto

como boa trilha, na percepção de Boal (2016), se direcionado para um novo público.

A peça precursora da série *Arena conta...* é *Arena conta Zumbi* (1965), espetáculo que alcançou um enorme sucesso de público. Dois anos depois, é a vez de *Arena conta Tiradentes* (1967), montagem que enfrentou muitos percalços com a censura e que, como já desenvolvemos, repercutiu em um embate crítico produtivo entre Boal (1967) e Rosenfeld (1968). Ao avaliar o gênero, Boal (2016) não esconde, no programa da Feira Paulista, sua defesa desse modelo, demarcando ali uma proposta de continuidade, o que, de fato, efetivava-se em *Arena conta Bolívar* (1970). A presença do modelo também pode ser percebida na última peça que integra a *Feira: A lua pequena e a caminhada perigosa* (1968). Nela, encontramos, na figura de Che Guevara, a realidade e o mito consubstanciados. A peça é um convite à reação, à proposta exortativa, ao rompimento com o imobilismo, o que se dá em consonância com o uso do Sistema Coringa. É importante lembrar que o Sistema Coringa foi criado ao mesmo tempo que a vertente exortativa, tendo na *Feira* seu espaço novamente ocupado.

Chacrinha e Dercy de sapato branco

A terceira tendência descrita é o tropicalismo, o mais criticado dos três modelos. Boal (2016, p. 30-31) é veemente, apostrofando o teatro da linha do Teatro Oficina de “chacriniano”, “dercinesco”, “neorromântico”, “modismo” e “sem metas”, o qual gera adesão inconsciente de um público burguês.

Segundo Boal (2016, p. 31), o tropicalismo propõe um individualismo, no qual “o espectador reage como indivíduo, e não como classe”. Os principais retrocessos do gênero, na perspectiva de Boal, são: a elaboração para chocar, o que só se efetiva parcialmente, encantando grande parte da burguesia; o ataque às aparências, as quais são transitórias; o caráter homeopático, sujeito ao sistema e à barbárie da mídia; a importação de modelos inarticulados, sujeito a discursos vazios. Uma

matéria do *Estadão*, de abril de 1968, é citada por Boal (2016, p. 31): “[t]udo é tropicalismo: o corpo de Guevara morto ou uma barata voando para trás de uma geladeira suja”. Essa frase ilustra a tendência de que, para ele, ao pretender incluir tudo em sua dinâmica avassaladora e niveladora, o gênero em questão alcança o nada, redundando em ineficácia crítica e prática.

A crítica empreendida por Boal, no que se refere à produção artística de esquerda, é muito mais contundente contra o tropicalismo do que contra as demais linhas teatrais – e, na verdade, fala, antes, da perspectiva de José Celso, sobretudo, trazendo frases da polêmica entrevista deste à revista *aParte*, revelando o calor do debate estético-político em curso em 1968.

Boal (2016, p. 31) rechaça afirmações que ele denuncia como ambíguas: “nada com mais eficácia política do que a arte pela arte”, afirmação que apela para um formalismo inaceitável para um defensor de uma arte interessada socialmente. Ou, ainda, “a arte solta e livre poderá vir a ser a coisa mais eficaz do mundo”, frase que exigiria uma argumentação que a corroborasse: qual a eficácia de uma arte livre? O que se entende por livre e de que eficácia se fala, política, libertária? O discurso de José Celso se alinha aos que consideram qualquer material ou questão que exija uma visada coletiva como sectário ou engajado em uma causa que seria maior do que a arte.

Como já “respondera” Boal (1986) (entre outras, porque o texto de Boal é anterior) no prefácio de *Revolução na América do Sul*, o teatro tem que falar de alguma coisa, e política é uma delas; não pode ser o critério de desmerecimento estético e de eficácia, seja lá do que se esteja falando. Mas o que provoca críticas mais agudas do dramaturgo do Arena ao tropicalismo é a afirmação de que “o espectador reage como indivíduo, e não como classe” (CORRÊA, 1968 *apud* BOAL, 2016, p. 31), pois ela promove a ideia de independência dos indivíduos em relação à noção de classes, tão cara ao pensamento de esquerda, e faz as decisões

da vida social se reduzirem ao indivíduo, agência à qual tudo se ligaria. O conflito coletivo seria uma soma de pequenos conflitos individuais, e cada um buscaria seu caminho, livres.

O problema é que essa busca livre e individual é a liberdade dos agentes no capitalismo, o que coloca José Celso, na perspectiva de Boal, rendido à lógica do mercado, acusação já desferida pelos jovens do TUSP. A explicitação crítica desse processo seria um modo de instaurar uma dialética nesse processo de assimilação, mas o que predominava era a ritualização empática com a mercadoria, e não o distanciamento desta.

Uma possível inferência, a partir das críticas apresentadas, é de que o aspecto mais condenável desse tropicalismo apresentado por Boal (2016) está em seu discurso sobre a arte, mais ainda do que nas obras produzidas em si. O próprio Boal (2016) afirma que a renovação do Oficina, a partir de 1967, foi positiva, o que não minimiza as críticas assinaladas.

Por fim, é importante perceber que as discordâncias não apartam os representantes das diferentes vertentes teatrais. O músico Caetano Veloso, um dos nomes mais importantes do movimento tropicalista e figura elogiada por José Celso na entrevista incendiária, é também o compositor de uma das canções da Feira dirigida por Boal. O mesmo diretor do Oficina, provocador bem-sucedido em alvoroçar, inclusive, a esquerda, é um dos integrantes fotografados no momento da decisão da classe artística paulista, em assembleia, em favor à desobediência civil como protesto à censura imposta contra a Feira Paulista.

E agora?

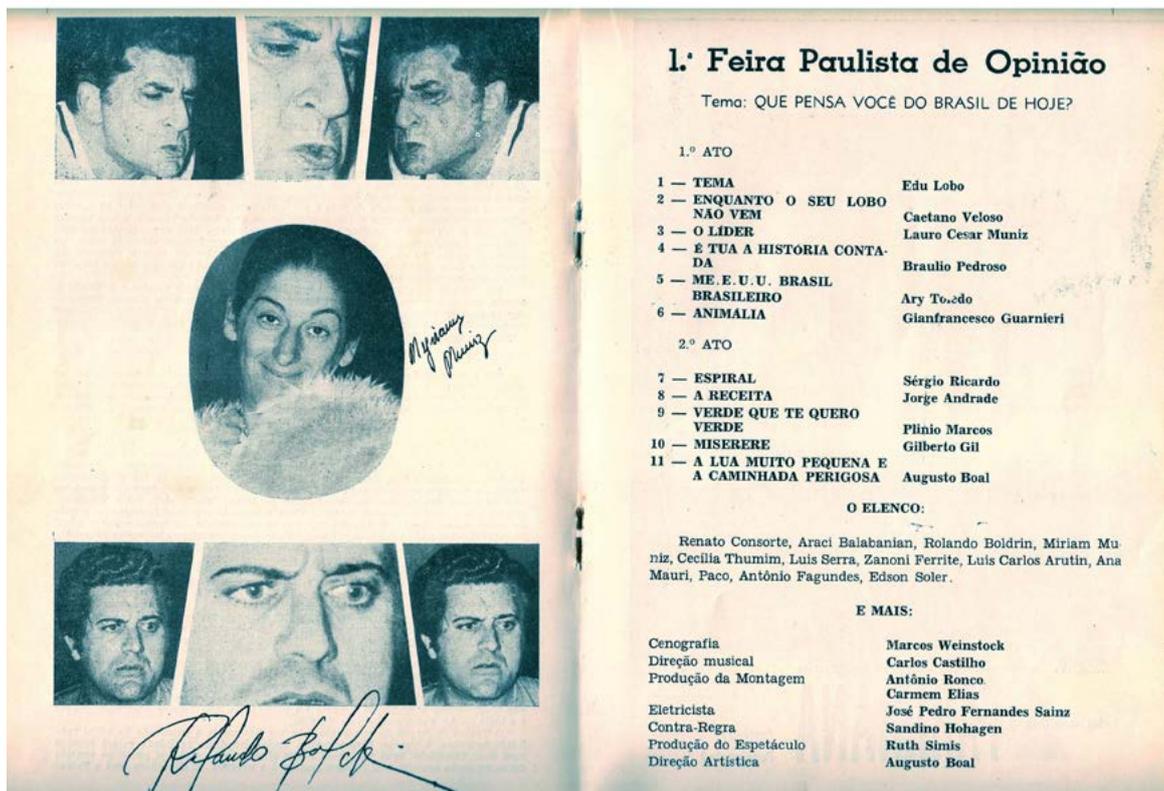
“Sabe-se agora como é fácil para os opressores viverem na legalidade, defenderem a legalidade, já que são eles próprios os fabricantes da legalidade. Não foi o povo que fabricou atos institucionais e leis complementares”, afirma Boal (2016, p. 34). Diante desse cenário, o autor aponta como



caminhos infrutíferos a autoflagelação neorrealista, a exortação da plateia ausente do gênero Zumbi e a provocação agressiva da Tropicália – isto é, as propostas de resistência teatral mais difundidas no Brasil de então. Eis o território estético no qual nasce a 1ª Feira de Opinião, um tempo, segundo Boal (2016), de diálogos ausentes, de classes compartimentadas, de leis arbitrárias e de violência contra estudantes ou operários.

Desta feita, o dramaturgo convida à produção de um teatro para o povo transformador, um teatro que diga a verdade por diversos ângulos, não incorrendo no risco do individualismo. Para isso, dramaturgos, compositores, poetas, caricaturistas, fotógrafos, ou seja, testemunhas da realidade, unem-se para a composição de um mural de percepções, bem ao gosto de Brecht:

No campo da literatura (*lato sensu*), raro foi o gênero [refere-se à obra de Brecht] que não se reclamasse – o romance, o conto, o poema, a crônica, a anedota e o epigrama, o diário, a epistolografia;



1.ª Feira Paulista de Opinião

Tema: QUE PENSA VOCÊ DO BRASIL DE HOJE?

1.º ATO

1 – TEMA	Edu Lobo
2 – ENQUANTO O SEU LOBO NÃO VEM	Caetano Veloso
3 – O LÍDER	Lauro Cesar Muniz
4 – É TUA A HISTÓRIA CONTADA	Braulio Pedrosa
5 – ME, E. U. U. BRASIL BRASILEIRO	Ary Toledo
6 – ANIMALIA	Gianfrancesco Guarnieri

2.º ATO

7 – ESPIRAL	Sérgio Ricardo
8 – A RECEITA	Jorge Andrade
9 – VERDE QUE TE QUERO VERDE	Plínio Marcos
10 – MISERERE	Gilberto Gil
11 – A LUA MUITO PEQUENA E A CAMINHADA PERIGOSA	Augusto Boal

O ELENCO:

Renato Consorte, Araci Balabanian, Rolando Boldrin, Miriam Muniz, Cecília Thumim, Luis Serra, Zanolí Ferrite, Luis Carlos Arutin, Ana Mauri, Paco, Antônio Fagundes, Edson Soler.

E MAIS:

Cenografia	Marcos Weinstock
Direção musical	Carles Castilho
Produção da Montagem	Antônio Ronco
	Carmen Elias
Elétricista	José Pedro Fernandes Sainz
Contra-Regia	Sandino Hohagen
Produção do Espetáculo	Ruth Simis
Direção Artística	Augusto Boal

Capa e miolo do Programa da Primeira Feira Paulista de Opinião, no Teatro de Arena, São Paulo, em 1968.

Acervo da Biblioteca Raul Cortez, da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH).

o diálogo, o ensaio crítico, político, filosófico; o aforismo, o discurso, o escrito de intervenção do militante, o texto didático e o artigo jornalístico. Das linguagens que no seu tempo surgiam ou se expandiam, de permeio com os avanços técnicos, não procurou isolar-se; ao contrário, trabalhou de modo pioneiro e exemplar com o rádio e o cinema [...] sem mencionar a música, que também compôs e à sua moda executou, e sobre a qual escreveu (PASTA JÚNIOR, 2010, p. 24).

Tamanha abertura se justifica, segundo Pasta Júnior (2010, p. 25, grifo do autor), pelo fato de que “o teatro é uma espécie de lugar de todos os lugares – *O Lugar*, por excelência, de trânsito da linguagem”. Esse encaminhamento da produção brechtiana foi estudado por Boal e pelo Arena, fosse para as montagens das peças do autor alemão, fosse via reflexões nos Seminários, na série *Arena conta*, nos shows *Arena canta Bahia*, de Ari Toledo e Sérgio Ricardo, este último em 1968, e, é claro, na *Feira de Opinião*.

A defesa do Arena enunciada por Boal passa pelo convite a se conhecer a realidade para se criar outra realidade, o que exige uma superação artística coletiva. Esse é um ponto central da *Feira*, seu material resulta de uma articulação entre artistas que rompem com o individualismo e apresentam-se como classe:

Nenhum de nós, como artista, reúne condições de, sozinho, interpretar nosso movimento social. Conseguimos fotografar nossa realidade, conseguimos premonitoriamente vislumbrar seu futuro, mas não conseguimos surpreendê-la no seu movimento. Isto nós não conseguimos sozinhos, mas talvez possamos lográ-lo em conjunto (BOAL, 2016, p. 35).

A citação de Boal exige que o subtítulo final da apresentação seja retomado: “E agora?” Para ele, em 1968, só a força de um grupo pode ser capaz de surpreender o movimento social. “Agora”, segundo o dramaturgo, é o tempo da criação coletiva, a qual questiona o sistema produtivo individualizador. Como método de composição artística, não é co-

mun uma lista de nomes como figuras criadoras equiparadas. Por mais que muitas mãos tenham auxiliado de Michelangelo a Aleijadinho, a tradição pede que um nome batize o produto final, fruto de um gênio criador, especialmente a partir do momento em que a visão de mundo burguesa se tornou o discurso dominante.

Tal reflexão conduz a uma tensão com a voz do diretor Boal, a qual, por mais importante que seja para a concepção da Feira, não é a unívoca. Esse foi um evento que buscou dar expressão ao teor de verdade daquele momento histórico, que não pretendia agir em um sistema fechado e autorreferente, não aceitando estar restrito à criação de um indivíduo. A Feira questiona determinações normativas sobre o papel e a função social da própria arte – havia a necessidade de uma reconfiguração do campo cultural, e essa frente se abria a discussões.

As reflexões empreendidas por Boal e pelos integrantes do Arena se dão a partir de uma colisão, uma Primeira Feira Paulista de Opinião (título que pressupõe uma sequência de outras feiras). Com esse evento manifesto, a classe artística foi inquirida a se unir e a responder, em 1968: “O que pensa você do Brasil de hoje?”. Muitas respostas foram coletadas, as quais permitiam que as pessoas pensassem diferente e que comunicassem sua perspectiva, ao participarem de um evento que buscava, e conseguiu, romper com o campo da cultura como estava configurado.

Considerações finais

A Primeira Feira Paulista de Opinião foi um evento aglutinador das tensões sociais e estéticas em ebulição nos anos de 1967-68 no campo cultural brasileiro. Marcada pela abertura ao diálogo e pela disposição à luta, a Feira integra respostas de linhas distintas da produção cênica paulista, as quais edificam um mosaico que tanto precisa ganhar mais estudos quanto pode ser base para outras ações de resistência.

Naquele contexto, Boal redigiu um texto au-

to crítico que expressa sua consciência de classe e convoca os artistas a se unirem contra os reacionários do teatro, sem negar suas divergentes linhas teatrais. No processo de elaboração de sua proposta, o diretor destaca que todas as tendências existentes de teatro estão superadas, o que pede a elaboração de novos modelos, os quais precisam incluir o povo como interlocutor privilegiado do teatro.

Seu texto manifesto integra um conjunto de escritos sobre a arte e sua função produzidos no fim da década de 1960, período em que o teatro brasileiro tentava driblar o jugo da censura. Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, José Celso Martinez Corrêa e Fernando Peixoto, assim como Boal, expressaram seus posicionamentos e reflexões sobre o fazer teatral, registrando teoricamente suas perspectivas.

As vozes dos artistas, nesse contexto, não se permitiam estar ativas apenas no âmbito da obra de arte. Havia uma metalinguagem pulsante no terreno das críticas literária, sociológica e artística. Essas teorizações nascem, dentre outros aspectos, da necessidade de defesa da Arte, a qual se encontra sob ataque. No caso do teatro, isso ganha projeção, pois a dificuldade de controle inerente à sua matéria artesanal, inimiga da massificação, exige maiores esforços dos sistemas repressivos à autonomia discursiva.

As interlocuções teóricas, exploradas no presente artigo, mostram que as teorizações desenvolvidas por Boal e seus pares não era unívoca. Há um choque evidente de perspectivas quanto à forma do fazer teatral no turbulento 1968. Isso não impede, contudo, o diálogo. Um legado importante desses debates é justamente a abertura ao debate. As discordâncias não precisam apartar, elas podem reunir, pois os caminhos de resistência artística são vivos e não estão prontos.

Referências

- PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE (Org). **Primeira Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal et al. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- aPARTE: revista de teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 1, mar./abr. 1968a.
- aPARTE: revista de teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 2, mai./jun. 1968b.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1. p. 222-232.
- BOAL, A. Que pensa você da arte de esquerda? In: PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO; LABORATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO EM TEATRO E SOCIEDADE. **Primeira Feira Paulista de Opinião**: peças de Augusto Boal et al. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 23-35.
- FLORY, A. V. **Sopa de letras nazista**: a apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. DOI: 10.11606/T8.2006.tde-08112007-141402. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-08112007-141402/pt-br.php>. Acesso em: 18 dez. 2019.
- GOMES, D. O engajamento é uma prática de liberdade. **Revista Civilização Brasileira (RCB)**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, jul. 1968. Caderno Especial. p. 69-78.
- PASTA, J. A. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2010.
- PEIXOTO, F. O público de teatro, esse desconhecido: sua composição, seu pensamento, sua presença e sua ausência. **Revista Civilização Brasileira (RCB)**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, jul. 1968. Caderno Especial.
- SCHWARCZ, L. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Disponível em: http://www.mprj.mp.br/documents/20184/1330165/Sobre_o_autoritarismo_brasileiro.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.
- VIANNA FILHO, O. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. **Revista Civilização Brasileira (RCB)**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, p. 69-78, jul. 1968. Caderno Especial.
- WILLIAMS, R. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. **Revista USP**, n. 66, p. 209-224, ago. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13448/15266/>. Acesso em: 9 dez. 2021.

Notas

- 1 Cf. nota da publicação da Feira, de 2016, o texto-manifesto foi reproduzido a partir da versão da temporada realizada em setembro de 1968, no Rio de Janeiro.
- 2 Entrevista publicada, inicialmente, na revista *aParte*, n. 1, de março e abril de 1968. Em julho, foi republicada na *RCB*, com o título *A guinada de José Celso*, quando aparece a identificação do entrevistador, Tite Lemos.