

SILVIA BALESTRERI NUNES

**BOAL E BENE:  
contaminações para um teatro menor**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica, sob a orientação do Prof. Doutor Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

Doutorado em Psicologia Clínica

PUC/SP

São Paulo – 2004

*Ao Alexandre,  
ao Pedro  
e aos meus pais,  
com muito amor.*

## **AGRADECIMENTOS**

Muitas pessoas e algumas instâncias acadêmicas colaboraram para a realização desta tese, dentre as quais agradeço especialmente:

- à CAPES e ao PICDT-UFRJ, pelo indispensável suporte financeiro;
- aos meus colegas do Departamento de Psicologia Social do Instituto de Psicologia da UFRJ, pelo apoio decisivo;
- ao meu autodenominado (des)orientador, professor Luiz Orlandi, pela escuta, pelas preciosas sugestões, sempre tão certeiras e carinhosas, e pela estimulante convivência, propiciando-me colecionar marcas que ainda vão ressoar por muito e muito tempo;
- aos demais professores do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Suely Rolnik e Peter Pelbart, que, junto ao professor Orlandi, mantêm, pela vitalidade de suas aulas, trajetos e propostas, esse oásis acadêmico do qual tive o prazer de participar;
- aos queridos colegas do Núcleo, muito especialmente aos amigos Alexandre Henz, Damian Kraus e Érika Inforsato, e também à Maria Evangelina Piragino e à Maria Helena Falcão, que, na fértil troca de figurinhas, tornaram ainda mais agradáveis a produção, a procura, as descobertas e as invenções;
- aos superamigos, incansáveis, que colaboraram, um no início, outro ao final deste processo, Arthur (professor Arthur Arruda Leal Ferreira), que teve a paciência e o carinho de ler meu projeto de tese e contribuir para sua realização, e Guigô (Guilherme Xavier Sobrinho), pelo acompanhamento inestimável da feitura dessa tese, com quem pude renovar a amizade de anos, que se iniciou na paixão comum pelo teatro e que se mantém na descoberta de outras afinidades e disponibilidades;

- a Jean-Paul Manganaro, por sua extrema generosidade em compartilhar idéias e ceder material de e sobre Bene; a Camille Dumoulié e a Giorgio Passerone, que também forneceram precioso material e informações para esta tese; e ao professor Daniel Lins, por me ter franqueado tais contatos;
- àqueles que acolheram minhas questões e participaram com uma escuta atenta e com a troca de idéias, professores Cassiano Quilici, Walter Lima Torres, Peter Pelbart, Marta Isaacson e Mauricio Lissovsky;
- aos amigos da enda Brasil, particularmente à Sonia Carvalho, Marcela Moura, Paulo Knauss e Cynthia Bogossian, pelas ricas reflexões compartilhadas no âmbito do projeto Teatro Vivo da Maré;
- aos queridos manicuros, Lampi, Peninha e León, cuja experiência compartilhada e amizade sempre presente continuam dando frutos;
- às queridas Eliana Schüeler Reis e Marisa Hutz, que acompanharam analítica, afetiva e atentamente fases diferentes deste processo e sem as quais tudo teria sido bem mais difícil;
- a todos que cuidaram com carinho do Pedro, de mim, dos meus arquivos e/ou de meus textos - Xande, Maria Albertina, Paulo Cesar, Tânia, Maria Helena, Paulo, Ingrid, Albertina, Roselane, Eliane, Marcelo, João Cândido, Tulio, Sérgio - e ao próprio Pedro, que cresceu com a tese e já aprendeu a se cuidar;
- aos meus pais, Guido e Davina, pelos cuidados mencionados acima, pelo estímulo “aos estudos” e pelo apoio nas minhas mais diferentes empreitadas, “contanto que eu estivesse feliz”;
- e ao meu amor, Alexandre (Quadros), pelos cuidados, pela paciência, pelo estímulo sem concessões e por todas as intensidades que temos experimentado juntos.

---

---

---

---

---

## RESUMO

Esta tese se propõe a discutir formas de contaminação no teatro do oprimido a partir de aspectos do teatro contemporâneo e das filosofias da diferença, especialmente a obra dos autores Gilles Deleuze e Felix Guattari. O teatro do oprimido é um conjunto de técnicas teatrais, organizadas em diferentes modalidades, que tem como principal objetivo colocar algumas maneiras de fazer teatro a serviço da transformação social, possibilitando a seus praticantes expressar e debater, através da cena, situações opressivas que vivem e compartilhar com as platéias a busca de alternativas para o fim dessas opressões. Nasceu especialmente das inquietações, invenções e sistematizações de seu criador, o brasileiro Augusto Boal, nos anos 60, e hoje é praticado em dezenas de países. Recebendo boa acolhida em movimentos progressistas, tem evitado alianças com o teatro contemporâneo, ao mesmo tempo em que propõe como experiência teatral uma concepção de ator, dramaturgia e cena restritos ao campo da representação. Exclui, assim, de suas práticas e análises, modos de subjetivação e de fazer artístico que propiciem o advento do novo, não como mera novidade, mas como invenção de outros modos de vida. Pensar em maneiras de contaminar essas práticas com problemáticas colocadas contemporaneamente pela arte e pelas filosofias da diferença pode produzir um campo fértil de tensão nas concepções de subjetividade e fazer artístico e na invenção de novas formas de resistência, propiciando, talvez, novas conexões e agenciamentos no universo das militâncias e das ações sociais, políticas e estéticas de esquerda. Partindo de um texto do filósofo Gilles Deleuze sobre o teatro de Carmelo Bene, escolheu-se como vírus contaminante a obra desse pluriartista italiano, devido à radicalidade de sua busca por um teatro sem espetáculo e por um novo ator, sem substância, fazendo do seu um “teatro menor”. Levantam-se alguns aspectos relevantes da obra de Bene, que ajudam a pensar o teatro do oprimido e suas bases e propostas, especialmente quanto a uma adesão ou recusa ao naturalismo em teatro, e algumas alternativas a essa concepção artística, o que, acompanhando Deleuze e Guattari, foi aqui denominado de "atos de minoração". Este é um trabalho de abertura de vários caminhos de pesquisa no campo de tensão que liga arte, política e novos modos de resistência.

## ABSTRACT

This thesis intends to discuss forms of contamination in the theater of the oppressed based on aspects of contemporary theater and the philosophies of difference, especially the works of Gilles Deleuze and Felix Guattari. The starting point of this investigation is a text by the philosopher Gilles Deleuze about the actor, director and playwright Carmelo Bene. The work of this Italian artist was chosen as contaminating virus due to the radicalism of his quest for a theater without spectacle and for a new actor, without substance – what can be called a “minor theater”. The theater of the oppressed is a body of techniques and theater games, which main aim is to place certain ways of making theater at the service of social transformation. The Brazilian director Augusto Boal created it during the years of dictatorship in Latin America, and nowadays it is practiced in dozens of countries throughout the world. These techniques allow the people who practice them to express and debate, through the scene, oppressive situations from their lives, sharing with the spectators the search for alternatives that can put an end to that oppression. Adopted by progressive movements all over the world, it has, so far, avoided alliances with contemporary theater, while at the same time it proposes, as a theatrical experience, a conception of actor, drama and scene that is restricted to the field of representation. That excludes experiences that favor the advent of something new, not as mere novelties, but as inventions of other ways of life. To investigate ways to contaminate these practices with the questions currently being put forth by art and by the philosophies of difference can help to create new connections in the field of activism and social action, politics and esthetics of the left. Some relevant insights into Bene’s work were used as virus, such as: his refusal to adopt a naturalistic theater, the alternatives he created for it, and “minoring acts” (based on Deleuze and Guattari) in theater and social life. This work opens up several strands of research in the field of tension that links art, politics and new forms of resistance.

*... sabemos que para o que se segue temos de escutar outras vozes e necessitamos que estas outras vozes se escutem entre elas. Precisamos de um encontro, dois, três, muitos encontros para poder construir juntos este caminho - e se este caminho não existe, pelo menos nos divertimos bastante tratando de encontrá-lo ...*

Subcomandante Marcos



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>0 A MANICURE APAIXONADA</b>	19
<b>1 BOAL, O TEATRO DO OPRIMIDO E O TEATRO-FÓRUM</b>	32
<b>1.1 Historinha um tanto útil</b>	32
<b>1.2 Catarse e transgressão</b>	44
<b>1.3 Teatro-fórum: outras histórias e algumas questões</b>	58
<b>1.4 Boal, Stanislavski, Zola e o naturalismo em teatro</b>	71
<b>2 CARMELO BENE: PISTAS DE CONTÁGIO, PROPOSTAS DE CONTAMINAÇÃO</b>	90
<b>2.1 Outra historinha um tanto útil</b>	91
<b>2.2 Ator, naturalismo e atorialidade</b>	107
<b>2.3 <i>Minorar</i> é preciso</b>	125
<b>3 FIM <i>DESSE</i> JOGO</b>	141
<b>4 APÊNDICE</b>	147
<b>4.1 Modalidades do teatro do oprimido: brevíssima descrição</b>	147
<b>4.2 Entrevista com Jean-Paul Manganaro</b>	151
<b>5 REFERÊNCIAS</b>	155

## INTRODUÇÃO

Parece que teatro interessa a muito pouca gente.<sup>1</sup> Mas será? Para o teatro, é necessário certo despojamento – para fazer, para curtir. É preciso sair da língua padrão para falar teatro, como falar uma psicanálise - a precisão acadêmica já traz os caminhos feitos, e é preciso inventá-los muitos, inventá-los outros. Se digo “usufruir” em lugar de “curtir”, já estou optando por uma relação com o espectador, com o receptor, com a coisa teatro: há os que o fazem e os que o usufruem? “Fruição” é a experiência a ser provocada ou a ser permitida ao público? Também isso é preciso problematizar. Há uma forma toda especial de afetação no universo que chamamos teatro. A presença, a presença ... um certo tipo de imersão, de estar junto.

Teatro é festa. E é muito bom que seja assim. As possibilidades de se contar uma história, de se inventarem histórias, de inspirar, de encantar quem preparou a festa e quem a ela se achega para tomar parte são inúmeras. O século XX foi intenso em experimentações nesse sentido. O pessoal de teatro esteve se perguntando: que festa queremos dar? E como fazer para concretizá-la? O teatro é festa! Festa dos sentidos, dos olhos, dos ouvidos, da pele, do coração. Na contingência de suas obras, que acontecem de fato na presença do público, que afeta e é afetado pelo jogo dos atores, e na possibilidade do jogo ficção-realidade, falso ou verdadeiro, reside um de seus fascínios.

Essa é uma relação possível com o teatro. O que se vê, muitas vezes, nas platéias e nas produções é uma relação de um teatro que se pode chamar “comercial”, uma relação produtor-cliente intermediada pelo produto que é a peça. Uma asséptica ISO 9000 das artes cênicas, preocupada com que tudo esteja nos padrões e que garanta a satisfação do “cliente”. Provavelmente, muito parecido com o que Antonin Artaud chamou de “teatro digestivo”, em sua época. É como se se fosse chamado para uma “festa” fadada a acontecer sempre do mesmo jeito, independentemente da presença de quem compareceu, pois se trata apenas de cumprir um contrato. Tal relação não é exclusividade do teatro, e certamente não é desse “teatro” que quero falar aqui.

Felizmente, as trajetórias do teatro no século passado inventaram muitos universos, muitas possibilidades e, através de sua arte, estiveram pensando a encenação, o ator, as relações com a platéia e muitos outros etc. Entre os que exerceram essas possibilidades, encontra-se Augusto Boal. Marvin Carlson, em seu livro *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade*, afirma que “(...) provavelmente nenhum teórico contemporâneo explorou as implicações políticas da relação espetáculo-plateia de maneira tão penetrante e original quanto o diretor latino-americano Augusto Boal” (1997, p.458), explicando, dentre outras coisas, que, no teatro do oprimido - criado por Boal -, o espectador não delega poderes ao ator, assumindo ele mesmo o papel de protagonista e alterando a ação dramática.

Boal é o autor da polêmica e instigante frase:

---

<sup>1</sup> Vai longe a época em que, como disse Jean-Jacques Roubine (2003, p.56) sobre o século XVII na França, a criação teatral era a “única prática cultural a reunir as massas” e “motivo de disputa

Qualquer pessoa pode fazer teatro - até mesmo os atores;  
O teatro pode ser feito em todos os lugares, até mesmo dentro dos teatros.<sup>2 3</sup>

Com sua prática e em seus escritos, viabiliza a participação do espectador não apenas como convidado ilustre da festa mencionada, mas como um organizador-anfitrião. Não é à toa que Boal muda a denominação, cunhando o termo *espect-ator*. Em outras palavras, não apenas propõe uma participação diferente para a platéia no momento da festa, mas socializa o *status* de ator para todos aqueles que quiserem experimentar o prazer de fazer teatro. É claro que tal proposta não se efetiva sem conseqüências e contradições, conforme se verá ao longo deste trabalho. Esta tese pretende produzir alguns problemas, transformar em texto algumas inquietações relacionadas a esse universo. Para isso, parti de minha experiência com o próprio teatro do oprimido e com outros teatros.

No teatro do oprimido (TO), quando se diz que se estão difundindo técnicas de teatro, trata-se de *um* tipo de teatro concernente à formação e à experiência de Boal. Como é um trabalho muito utilizado por educadores e trabalhadores sociais, muitas vezes, exercita-se com estes só um arremedo ou mesmo uma entrada do que poderia ser uma experiência artística (prato principal). Algo às vezes acontece na criação das peças ou nas sessões de teatro-fórum - uma das modalidades do TO

---

política”.

<sup>2</sup> Augusto Boal 1988, p.19. Essa frase, que, segundo Boal, lhe deu muitos dissabores, encontra-se, com pequena variação, na entrevista que abre o livro *200 Exercícios e Jogos...* (1983). Boal explica suas intenções e as incompreensões geradas por sua afirmativa na autobiografia *Hamlet e o Filho do Padeiro* (2000, p.314-315). Para quem não é ator profissional, esta frase funciona como um grande estímulo e é muito bem-recebida.

<sup>3</sup> Em toda a tese, as citações aparecem ora em recuo, ora entre aspas dentro do texto. O critério utilizado foi, respectivamente, a necessidade de destaque maior ou menor para as frases ou trechos em questão.

mais utilizadas no mundo e que privilegio na tese - que beira microrrupturas; há um esboço de transversalização que precisa sair da encenação ainda presa ao campo representacional. Por isso, quis recorrer ao teatro contemporâneo e a seus embates na esperança de uma contaminação<sup>4</sup>.

Uma primeira questão que surge aí é: por que não deixar o teatro do oprimido tal como está e propor outro tipo de teatro, com práticas completamente outras? Seria uma opção talvez bem menos tensa... Primeiramente, a intenção é fazer uma crítica amorosa ao teatro do oprimido, tal como espero que fique claro ao longo de toda a tese. Há algo nesse universo, nessa rede que se formou, que é bom que continue existindo, que tenha força, há problemáticas a serem ativadas.<sup>5</sup> Isso diz respeito a: militância política, revolução, humanismo, transversalização, psicologia e psicologizações, terapias... E também, especial e mui carinhosamente, à arte, às artes cênicas, ao teatro e ao artista em nós.

Procurei pensar maneiras de expor o teatro do oprimido à peste, de produzir-lhe contágios, que lhe possibilitem se deixar afetar por um pensamento sobre o contemporâneo. Através de um texto de Gilles Deleuze (1978)<sup>6</sup>, cheguei ao vírus Carmelo Bene, artista italiano, cuja decisiva contribuição vai ao encontro das exigências do meu próprio questionamento. Com Deleuze, pode-se dizer que Bene

---

<sup>4</sup> Operação que leva em conta o que Peter Pelbart aponta como o desafio com o qual a arte contemporânea “está às voltas”: “(...) o desafio de representar o irrepresentável, de fazer ouvir o inaudível, de dar a ver o invisível, de dizer o indizível e o invivível, de enfrentar-se ao intolerável, de dar expressão ao informe ou ao caótico” (Pelbart, 2000, p.104).

<sup>5</sup> O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), por exemplo, apontado por muitos como um exemplar de revolução não-totalizadora, aquela que se faz por devires-revolucionários, desenvolve um grande projeto sob a coordenação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio), grupo dirigido por Boal. Ver em [www.ctorio.com.br](http://www.ctorio.com.br). É a via lúdica com objetivos pedagógicos e de comunicação que provavelmente interessa a esse e a outros movimentos sociais.

<sup>6</sup> Agradeço ao professor Luiz Orlandi a orientação da leitura desse texto, *Un Manifeste de Moins*, através da qual desfieei as questões com as quais pude tecer a tese.

faz um teatro menor: “CB se interessa bastante pelas noções de Maior e de Menor. Ele lhes dá um conteúdo vivo. O que é um personagem ‘menor’? O que é um autor ‘menor’?”<sup>7</sup>

A peste Carmelo Bene<sup>8</sup> tinha um propósito bem diferente do de Boal:

Eu me dou vinte anos, mas, em vinte anos, devo fazer fechar todos os teatros.<sup>9 10</sup>

No início da carreira, em 1958, ele se apresentava nas cantinas e em pequenos teatros de Roma, onde ganhou admiradores, mas se apresentou também em grandes teatros, como o Scala de Milão, quando surgiu a oportunidade, sendo aclamado por um grande público, embora sempre suscitando polêmicas e tendo carregado, por longo tempo, a pecha de “maldito”.

Vou utilizar algo de Bene sem ter tido o prazer – ou o incômodo - de assistir a sua peças<sup>11</sup>, mas através de seus textos, filmes e, principalmente, pela vibração

---

<sup>7</sup> Deleuze, 1979, p. 94-95. A discussão sobre o que é um teatro menor será feita na seção 2.3.

<sup>8</sup> Artaud (1896-1948), em seu belíssimo texto *O Teatro e a Peste*, diz que o teatro é como a peste não por ser contagioso, mas porque, como esta, “(...) desenreda conflitos, libera forças, aciona possibilidades”; se o veneno do teatro desagrega o corpo social, o faz como “uma epidemia salvadora” (1987a, p.43 e 44). As referências que faz ao teatro e à peste servem bem aos “efeitos Carmelo Bene” que procuro. Mas também a idéia de *contágio* interessa aqui: na forma como as filosofias da diferença compreendem o conhecimento, a arte, as relações transversais, na noção de uma realidade molar permeada por agitações moleculares, a idéia de que os contatos que importam se dão por *contaminação* é completamente adequada (quem me inoculou com esse termo foi Suely Rolnik em suas aulas e textos). Em *Carmelo Bene* (1977, p.128), um crítico diz que Bene tem a capacidade de comunicação por contágio.

<sup>9</sup> *Carmelo Bene*, 1977, p.112. Tanto esta quanto a de Boal, são frases de juventude. Bene disse que tinha 17 anos quando pensou isso, “(...) eu estava completamente louco (...) é impossível”. Boal explica-se em sua autobiografia, mostra o contexto em que pronunciou sua frase-emblema, que tantos “dissabores” lhe trouxe. Carmelo Bene lamenta que estivesse equivocado, parece continuar desejando ter conseguido fechar todos os teatros. Boal constrói toda uma rede de trabalho em que comprova sua “hipótese” (certeza). Serem frases de juventude não tira seu mérito, apenas nos fazem reconhecer que foi bom terem sido formuladas quando havia coragem e “loucura” para tanto.

<sup>10</sup> Ao longo de toda a tese, as citações referenciadas exclusivamente em idioma estrangeiro foram livremente traduzidas por mim. As traduções mais bem resolvidas receberam supervisão do professor

daqueles que o amam: também os textos *sobre Carmelo Bene* são extremamente vibrantes. Piergiorgio Giaché (1995, p.29-48) diz que nosso primeiro contato com um tipo de teatro é através da narrativa, “de ouvir falar”, e lembra quando ouviu falar do teatro de Bene, bem antes de conhecê-lo: “Na história do espectador, o que se conta é importante. Não é raro que, em teatro, sejamos primeiro escutadores, mesmo antes de sermos espectadores. Não importa se depois a visão direta será distinta e distante do que foi contado; o importante é não decepcionar, e a visão do teatro de Bene não decepcionaria.”

Cabe aqui lembrar a aula de Deleuze sobre eternidade e imortalidade em Espinosa, em que ele diz que, quando morremos, desaparecem nossas partes extensivas, elas migram para outros corpos, estabelecem outras conexões que não as nossas, mas que, se tivemos em nossa existência uma maioria de idéias inadequadas e de afetos passivos, quando morremos, morre também a maior parte de nós mesmos. Ao contrário, se tivemos “(...) proporcionalmente, um número relativamente grande de idéias adequadas e de afetos ativos, neste momento, o que morre de cada um é relativamente uma parte pouco importante, insignificante”<sup>12</sup>. Este me parece ser o caso de Bene, de Deleuze, de Guattari e de tantos outros. Assim, espero fazer uso da produção de Bene também como uma crítica amorosa, não para reverenciá-lo, apesar de ser esse um risco sempre presente.

A produção de contágio de um universo em outro pode se dar por caminhos os mais variados, ao menos é preciso certa convivência com o vírus. No caso de

---

Luiz Orlandi – trechos com original em francês – e de Guilherme Xavier Sobrinho – para os trechos originalmente em italiano.

<sup>11</sup> Carmelo Bene faleceu em março de 2002, aos 64 anos.

<sup>12</sup> *Cours Vincennes: 17/03/81.*

Carmelo Bene, trata-se de estar sensível e vasculhar certas problemáticas que sua ação levanta. Conviver sem tomar como modelo, pois aí não seria contágio... Como Bene tem uma considerável obra escrita de e sobre teatro, além de romances, filmes etc., será possível cotejar o que ele diz sobre teatro com o que diz Augusto Boal sobre o teatro em geral e o teatro do oprimido em particular. Boal tem diversos livros de técnicas e testemunhos em que discorre sobre o teatro, o ser humano e o ator. Bene tem entrevistas e textos, além de expor suas idéias sobre o ator e o teatro nas próprias rubricas de suas peças e mesmo na fala de alguns personagens.

Os capítulos da tese foram elaborados de forma a caracterizar aspectos importantes da obra desses dois criadores, por isso, um pequeno histórico inicia tanto o Capítulo 1 – sobre Boal - quanto o Capítulo 2 - a respeito de Bene. Da obra de Boal, destaquei sua visão sobre o aristotelismo em teatro e a resposta que dá a ele, apresentei o teatro-fórum, levantando alguns problemas e soluções encontrados por diferentes praticantes, detive-me, por fim, em discorrer sobre as relações do teatro do oprimido com o chamado naturalismo em teatro. Segundo esses temas, estão organizadas as seções do primeiro capítulo. O segundo capítulo é dedicado ao teatro de Bene, a partir de alguns elementos que podem ser contaminantes: o culto à cabotinagem, a concepção de atorialidade, a minoração destacada por Deleuze.

Há ainda um Capítulo 0, onde apresento as questões que inspiraram esta tese através do relato de uma experiência de um grupo teatral que surgiu em uma oficina de teatro do oprimido, mas que experimentou outro tipo de realização cênica.



Chamei o capítulo das conclusões de *Fim desse Jogo*<sup>13</sup>, no qual discuto em que consistem essas possíveis contaminações no teatro do oprimido, a partir de aspectos que a arte de Bene aporta; com o auxílio de elaborações teóricas de Gilles Deleuze e Felix Guattari, discorro sobre o alcance de tal exercício, em outras palavras, sobre as condições necessárias e os empecilhos para a realização de teatros menores.

---

<sup>13</sup> Homenagem à peça *Fim de Jogo*, de Samuel Beckett, intitulada “*Fim de Partida*” na tradução brasileira (ver Referências).

*Como é difícil, como é difícil, Beatriz, escrever uma carta...  
Antes escrever os Lusíadas!  
Com uma carta pode acontecer  
Que qualquer mentira venha a ser verdade...*

Mário Quintana. Carta Desesperada

## 0 A MANICURE APAIXONADA

No final dos anos 50 e início dos 60, em São Paulo, um dos muitos grupos de teatro que brotaram e tiveram importante participação no teatro que se criou então e nos anos subseqüentes, no Brasil, era dirigido, em parte, por um jovem Augusto Boal. Esse grupo - o Teatro de Arena - buscou o que seria um teatro brasileiro – em encenação, atuação, repertório e...público –, visando falar de e para pessoas daqui, encontráveis no cotidiano, com todas as contradições que tal aposta poderia acarretar. Dentre suas realizações, desenvolveu, por exemplo, laboratórios de interpretação e de dramaturgia, de onde saíram atores, autores e peças que ficaram famosos na cena brasileira<sup>14</sup>.

Por um caminho que vai desde essas primeiras buscas até a concepção de que “qualquer pessoa pode fazer teatro”, Boal sistematizou e elaborou uma série de exercícios, jogos teatrais e fórmulas diferentes de criar e apresentar cenas que, por sugestão do editor de seu primeiro livro, foram batizadas de *teatro do oprimido*. A proposta é de que qualquer grupo que assim o deseje possa utilizar o teatro para falar de questões de seu interesse e, mais importante ainda, para debater e buscar saídas de transformação, através da cena, para situações *opressivas*<sup>15</sup> que vive.

---

<sup>14</sup> Eis alguns nomes que passaram pelo Arena: Néelson Xavier, Paulo José, Dina Sfat, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Gianfrancesco Guarnieri, dentre muitos outros.

<sup>15</sup> “Opressão”, no sentido “técnico” que Boal utiliza, acontece quando um personagem (uma pessoa, um grupo) quer algo e não consegue obter devido à ação de outros. Em livro de 2003, ao escrever sobre um trabalho com “jovens em conflito com a lei”, Boal definiu “oprimidos” como “(...) cidadãos aos quais se subtraiu o direito à palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão, à sua liberdade de escolha” (Boal, 2003, p.173-174). Trata-se de situações de extrema precariedade, como algumas com que Boal conviveu em seus trabalhos antes do exílio. (Ver, por exemplo, o capítulo *Uma Experiência de Alfabetização Popular no Peru*, do livro TO).

Conheço o TO desde 1986, fui uma das fundadoras do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, dirigido por Boal, e escrevi minha dissertação de mestrado analisando algumas contradições dessa prática. Ao mesmo tempo em que teço críticas a esse tipo de teatro, reconheço, entretanto, em minha própria trajetória, o vigor de algumas de suas propostas, vigor este que contagia e inspira grupos de atores profissionais e amadores no mundo todo. Retenho do teatro do oprimido aquilo que mais me interessa e atrai. Um convite sincero a qualquer um que queira fazer teatro, com a possibilidade de, de uma maneira simples, aprender e descobrir mecanismos mínimos (noções básicas) de atuação, dramaturgia, encenação, técnicas de improviso, podendo, conforme os recursos e o tempo disponíveis, se estender para a concepção e a confecção de cenários e figurinos, trilha sonora etc. Um outro mérito é justamente poder "fazer algo com isso", para além das novelinhas de vitimização e pena que costumam permear os discursos sobre o sofrimento e a vida em geral. No teatro do oprimido, todo mundo está convidado a participar, pede-se que se *faça*, que se *mostre*, muito mais do que se *fale sobre*. Quando se fala, no momento de analisar uma cena ou intervenção, não é ao saber livresco que se deve recorrer, mas à sensibilidade de cada um: o que aquela cena desperta em nós, sendo que pode despertar coisas diferentes em cada pessoa. Outro aspecto é o fato de permitir trazer à tona, numa linguagem muito própria, mecanismos e experiências muitas vezes vividas de forma mais ou menos solitária. Sob o pretexto de se fazer um debate teatral sobre determinado tema, trazem-se a público gestos, falas e situações normalmente percebidas ou vividas em silêncio, comentadas em cochicho.

O que me interessa em Boal são as portas que ele abriu para que qualquer pessoa possa ao menos experimentar fazer teatro<sup>16</sup> e uma forma convincente de trazer os espectadores para a cena - pelo intermédio do *curinga*<sup>17</sup>, dentre outros recursos - tornando-os *espect-atores*<sup>18</sup>. Também considero bastante relevante uma certa rede que Boal e outros curingas teceram – mas especialmente Boal, em suas andanças mundo afora - e continuam a fazê-lo entre praticantes os mais variados, muitos dos quais, por se interessarem pelo teatro do oprimido, compartilham, com prazer, experiências, dúvidas e desejos de transformação.<sup>19</sup> Essa rede acaba perscrutando e convocando experiências de vida as mais variadas, envolve pessoas que talvez sequer cogitassem a possibilidade de se manifestarem através da arte, atrai também as mais diferentes insatisfações com as formas (e imposições) de vida capitalísticas.

Uma oficina de teatro do oprimido, em geral, é constituída de vários exercícios e jogos e da criação de uma peça de teatro-fórum ao final. Boal sistematizou os exercícios e jogos em categorias, que atualmente são assim denominadas: *sentir o que se toca, escutar o que se ouve, ver o que se olha, estímulo de vários sentidos, entender o que se diz e ouve*<sup>20</sup> Essa categorização envolve, respectivamente, exercícios de equilíbrio e exploração de diferentes formas de movimentar o corpo, de ritmos, de comunicação através de imagens, de exercícios para executar de olhos fechados, explorando, assim, os demais sentidos, de aquecimento, de integração,

---

<sup>16</sup> Ainda que *um tipo* de teatro.

<sup>17</sup> O *curinga* é um misto de animador, coordenador, diretor de teatro e moderador dos eventos de teatro do oprimido. Ver também nota 8 do Capítulo 1 e outras menções ao longo da tese.

<sup>18</sup> O espectador vê, assiste, o *espect-ator* vê e age, ou melhor, vê para agir – “na cena e na vida”, diz Boal.

<sup>19</sup> Isso fica claro em festivais internacionais de Teatro do Oprimido e em grupos de discussão, como o fórum de discussão recém-formado na *webpage* da Associação Internacional do Teatro do Oprimido (ITO) - [www.theateroftheoppressed.org](http://www.theateroftheoppressed.org).

<sup>20</sup> Também no *site* da ITO encontra-se a classificação feita por Boal em março de 2004.

de criação de personagens e cenas, etc. Tem sua origem no Laboratório de Interpretação do Arena, que partiu de exercícios de preparação do ator propostos pelo diretor russo Constantin Stanislavski (1863-1938). Em 1986, por exemplo, Boal atribuía os seguintes nomes às categorias do que chamava “o arsenal” (conjunto de exercícios e jogos) do teatro do oprimido: *muscular*, *ritmo*, *cego*, *imagem*. Quatro anos mais tarde, quando da fundação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, utilizava para os exercícios classificação semelhante à atual, acrescida da categoria “memória dos sentidos”.<sup>21</sup>

No Arena, Boal e os atores reproduziram, recriaram e inventaram exercícios a partir de Stanislavski e das próprias necessidades do grupo, incluindo atividades para “aquecimento ideológico” dos atores e das platéias. Hoje em dia, Boal cria exercícios e jogos a partir de idéias de participantes das oficinas, de necessidades de sua prática, de brincadeiras populares; também da incompreensão e da execução “errada” de algum exercício sai, às vezes, inspiração para uma nova técnica<sup>22</sup>. Após os exercícios, incluindo algumas improvisações que ajudam a trazer à tona possíveis situações e personagens para uma peça, são levantados temas sobre os quais o grupo ou os subgrupos – no caso de uma turma numerosa – gostariam de realizar um teatro-fórum. Em um momento posterior, subdivididos os grupos de acordo com os temas, cada participante relata suas experiências de opressão em relação a esse tema: esses relatos fornecem material – extratos de

---

<sup>21</sup> Dados retirados de meus apontamentos durante o Plano Piloto para uma Fábrica de Teatro Popular, ocorrido no CIEP Tancredo Neves no Rio de Janeiro, em setembro de 1986 e do documento Augusto Boal, (1990).

<sup>22</sup> Muitas das práticas de preparação dos atores desenvolvidas no Arena estão detalhadas no livro *200 Exercícios...* (Boal, 1983). Acrescidas a essas, as criações mais recentes de Boal e de seus grupos encontram-se na edição revisada e ampliada desse mesmo livro, rebatizado de *Jogos para Atores e Não-Atores*. Confrontar com os exercícios propostos por Stanislavski em *A Preparação do Ator* (1982) e *A Construção do Personagem* (1989). Essa influência em Boal será melhor explicada no Capítulo 1.

diálogos, situações, possíveis personagens – para a futura cena. Essa pesquisa pode se estender mais ou dar lugar a improvisações – para isso, há técnicas de ensaio, que também servem como técnicas para construção da peça. Quem coordena o trabalho de criação da peça e, posteriormente, faz a sua direção é o *curinga*, que deve considerar sempre a contribuição dos demais participantes.

Entretanto, seja pelas diferentes formas de apropriação das técnicas, seja devido às “instruções” de seu uso – em livros e oficinas –, muitas vezes aquilo que pode ser abertura (para outros mundos, realidades, *insights*) se fecha em interpretações e percepções quase congeladas. Assim, pode ocorrer, por exemplo, com a análise de cenas mostradas através de imagens: por mais que cada participante de uma oficina “possa ver o que quiser” em imagens mostradas por uma pessoa ou mais, algo há para ser visto, compreendido, interpretado, e isso é solicitado e incentivado pelos próprios curingas. Algo de oculto sobre a realidade *representada* revela-se nas análises das imagens, por mais variadas que essas análises sejam e mesmo que o curinga não saiba de antemão nem seja diretivo quanto às respostas que irão aparecer.

Um certo tipo de experiência no fazer teatral, em geral, não tem lugar nas oficinas de teatro do oprimido: um sem-sentido, ou um sem-“sentido-já-dado”, uma relação com o(s) tema(s), com os personagens, com o texto e com a cena, sem maiores explicações, racionalizações ou psicologizações. Inquieta-me a ausência de uma experiência da ordem da vibração, mais caótica e menos obviamente inteligível (em geral, nas oficinas de TO, evitam-se intensidades e mergulhos que remetam às multiplicidades).

Parece que tudo deve ser apreensível no TO, não deve haver lugar para a dúvida ou para o inexplicado. Atores, curinga e, a seguir, o público devem saber muito bem o que está acontecendo e em que etapa. Como dar lugar ao que não possui um modo de apreensão?

Outra limitação dessa prática – que, por um lado, tem também garantido seu funcionamento - é a rigidez de sua metodologia - conflito protagonista-antagonista, *identificação* da platéia com o protagonista e exclusivamente com ele, etc. -, que propicia aos participantes (atores e público) uma experiência rica em debates através da cena, mas que, ao abrir mão de muitas das possibilidades do fazer teatral, acaba reduzindo também as possibilidades do ser social que forja.

### ***A manicure!***

Sem esperar uma comunhão com as vanguardas para poder propor questões pertinentes sobre o teatro, uma história é preciso contar... Dizer como, de uma oficina de teatro do oprimido, surgiu um grupo e, desse grupo, duas peças. Talvez um do começos da tese esteja aí. Ainda será preciso ficar muito tempo remoendo o que se pode chamar de “teatro em projetos sociais”, que, mais do que expressar uma vontade cristã de “ajudar o próximo”, expressa também certo fastio com um tipo de teatro arrumadinho e previsível, ou com o discurso afetado de quem se acha vanguarda. Que teatro pode surgir daí? Vamos ver o que fez a manicure apaixonada (e já faz tanto tempo!).



Em 1990, numa oficina intensiva diária que durou cinco semanas<sup>23</sup>, como havia muitos participantes, nós curingas, coordenados por Boal, subdividimo-nos pelos diversos subgrupos para dirigir os trabalhos, e, como eram muitas as tarefas, alguns grupos trabalharam inicialmente sozinhos. Um grupo, em vez de sentar e conversar sobre o tema escolhido para fazer um teatro-fórum – no caso, a solidão – partiu diretamente de improvisações para fazer a peça. Esta, em sua primeira forma, era rica em imagens e fragmentos de frases que remetiam ao tema da solidão – uma “transa” casual, um estrangeiro, uma televisão... Pedacos de personagens pulverizados na cena, “enclausurados” nas mais diferentes molduras – de um quadro, da tampa de um vaso sanitário e o que mais os atores haviam encontrado nas redondezas... Note-se que era um grupo constituído de alguns atores profissionais, com experiências não convencionais de teatro, que tinham se conhecido na oficina e estavam adorando poder fazer um trabalho juntos. Resistiram à interferência de uma das curingas do CTO-Rio.

Quanto a essa primeira cena, Boal disse que não entendeu o que viu, e o grupo, um tanto chateado, acabou fazendo uma segunda cena mais dentro dos moldes do teatro-fórum: com um enredo/uma história para contar, com personagens bem-definidos, com vontades claramente expressas a serem defendidas pelos atores. Assim, um debate teatral, dentro das regras do teatro-fórum, pôde se dar. Foi um pouco antes disso, após a “crise” deflagrada pela “incompreensão” de Boal, que eu comecei a trabalhar com o grupo, *curingar*, como se diz no jargão do teatro do oprimido – que inclui coordenar a criação do texto e dirigir/fazer a marcação de cena.

---

<sup>23</sup> Trabalho sob coordenação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, contratado pela Secretaria Estadual de Cultura-RJ e destinado a pessoas indicadas pelas Secretarias de Cultura de diversos municípios daquele estado.

O que pareceu, com a *curingada* de Boal – nesse caso, a “moderação do debate teatral”, outra ação que cabe ao curinga – é que o grupo, nesse segundo momento, fez uma peça mais sobre disputa de poder do que sobre solidão...

A oficina não tinha acabado, e tínhamos todos a possibilidade de apresentar uma peça de teatro-fórum, em um grande palco específico para isso, num grande evento no Aterro do Flamengo. Ninguém queria mais insistir no tema da solidão, alguns do grupo, exauridos, já tinham decidido não montar mais nada. Eu e outro ator resolvemos, no papel, construir uma cena, seguindo estritamente os moldes de uma peça para fórum. Foi assim que surgiu *A Manicure Apaixonada*, sobre a mãe, muito adorada de um dos personagens, que ia abandonar a família, para viajar com sua manicure, por quem estava apaixonada. A peça era muito engraçada e nem um pouco preocupada com “o debate político sobre a aceitação do lesbianismo da mãe etc. e tal”; brincava com o inusitado da situação e, agora é mais claro para mim, com as regras do teatro-fórum. Boal adorou, a meu ver muito mais pelas qualidade e graça do trabalho do que por qualquer possibilidade de debate político nele embutida. Divertimo-nos muitíssimo ensaiando e apresentando, tanto no evento do Aterro quanto no Festival de Teatro de Rua de Angra dos Reis e Parati, no Estado do Rio.

Havia *um nu* na peça: um dos atores, muito magro e sem *sex appeal*, cujo personagem começava a cena tomando banho, resolveu fazê-lo ao modo natural, e ficando, uma fração de segundos, completamente nu e molhado. Essa cena foi apresentada ao meio-dia de domingo no Parque do Flamengo e na rua, na pequena cidade de Parati! Nesta, imploraram para não mostrarmos o nu, para que o evento

não perdesse o difícil apoio do comércio local. Fizemos a cena com duas das atrizes – eu era uma delas - segurando bandejas de papelão suficientes para cobrir a virilha e as nádegas do ator. Apesar de se deleitar bastante com a cena, Boal não a abriu para um debate em fórum, em nenhum momento.

Um ano mais tarde, uma parte desse grupo, para reunir-se novamente, resolveu montar nova peça, com o intuito de apresentar no mesmo festival de teatro de rua, agora acontecendo somente em Angra dos Reis. Assim, surgiu Tuia Fundanga ou A Morte da Bezerra, que, mesmo sem estar inscrita oficialmente, foi apresentada fora da programação e fez sucesso! A peça foi feita a partir de improvisações, divagações e escrita dos quatro componentes do grupo – eu incluída. Mostrava Toín de Rodeio, que havia morrido ... de susto! Chegava diante de duas portas, que brigavam entre si para que ele optasse passar por uma delas: passando por uma, ele iria reviver tudo o que já tinha vivido; se escolhesse passar pela outra, tudo a partir dali seria completamente novo para ele. Cada uma das portas argumenta a seu favor, utiliza charadas e enche Toín de perguntas e certezas. Ele acaba ficando confuso e sai, sem optar por passar por nenhuma. O ator e a atriz que faziam as portas tiravam suas perucas e discutiam em cena, acusando-se mutuamente pela desistência e fuga do personagem Toín. Partiam também, deixando cenário, adereços, figurinos e um silêncio que parecia sem fim. Mas, desde o início, havia um mendigo...

O quarto personagem é, na verdade, o primeiro a aparecer em cena. E sua cena podia ser quase a cidade toda. O ator que o fez se preparava com antecedência de duas horas ou mais, cada vez de um jeito: sujava-se de lama,

vestia trapos, juntava quinquilharias. O Mendigo vagava pelas ruas pelo menos uma hora antes de começarmos a chamar o público para a apresentação (quase sempre encenamos na rua): catava lixo, media meio fio com um toco de régua, mexia com uns e outros, tentava se comunicar, pronunciava sons ininteligíveis, divertia-se com o que a rua lhe oferecia. Nosso espaço cênico era cercado por velas, próximo a cada Porta havia uma tocha acesa. No meio da cena, camuflado, um saquinho com pólvora. O Mendigo interferia na cena, era meio inconveniente; antes da peça começar, brincava com o fogo de uma tocha improvisada e, “sem querer”, tocava a chama no saco de pólvora. Na explosão que se sucedia, aparecia Toín, de cambalhota, trazendo consigo uma mala daquelas antigas. Ao final, quando os demais personagens abandonavam a cena, o Mendigo recolhia alguns objetos dentro da mala e, com ela, também desaparecia.

Mais de uma vez, vimos o público em silêncio, olhando para a cena vazia, como a esperar um desfecho ou, ao menos, uma explicação. Após a peça, perguntavam-nos o que queríamos dizer, se o mendigo fazia ou não parte da peça. “O que você acha?” “O que você entendeu?” Viesse a resposta que viesse, dizíamos (e achávamos): “Então é isso!” Fizemos essa peça em quatro cidades pequenas: em Angra, duas no interior de Minas e em Trancoso, na Bahia. Figurino, cenário e adereços sofriam pequenas modificações, conforme o material que encontrávamos. A pólvora, comprávamos cada vez um pouco mais: primeiro em casas de Umbanda (onde tinha o nome/marca de Tuia Fundanga), a seguir, em casas de pesca. Numa das melhores apresentações que fizemos, com o público mais diversificado e em comunhão conosco (em Trancoso), a explosão queimou o ator que fazia o Mendigo, que deixou a cena correr e só nos contou o acidente quando a peça já tinha

acabado. As velas, conseguíamos no comércio de cada local. O nome do grupo: Cia. de Teatro A Manicure Apaixonada (em Angra, antes de chegarmos, os organizadores pensavam que se tratava de um grupo de travestis e se surpreenderam ao verificar que havia uma mulher entre os atores). Em Minas, ficamos 15 dias: realizamos uma oficina de teatro para crianças e adolescentes, outra história importante para contar e pensar a respeito. Em Trancoso, ficamos dois meses, morando numa casa alugada com o dinheiro que ganhamos em Minas. Que corte foi esse que me fez deixar de lado, por um tempo, o trabalho no Centro de Teatro do Oprimido, com a certeza de que, agora sim, estava fazendo teatro?

Havia escracho, bom humor, ausência de pretensões psychologizantes ou mesmo cristãs. Não éramos bonzinhos, só queríamos fazer teatro juntos. Mesmo a oficina que realizamos dentro de um projeto de prefeitura petista não tinha pretensões beneficentes e, pensando bem, jamais a chamaríamos de “projeto social”. Era uma oficina de teatro tal qual sabíamos e queríamos fazer para pessoas – crianças e adolescentes – que quisessem participar e fossem ao prédio daquela escola durante as férias. Propusemos um “liquidificador de idéias”: cada um de nós traria atividades que sabia fazer e que achava que tinham alguma participação no seu exercício de fazer teatro: *tai chi chuan*, mímica, dar cambalhota, tocar violão, fazer careta, improvisar, etc. e tal. Vínhamos de formações diferentes e queríamos misturar tudo e ver no que dava, como estávamos fazendo em nossas peças. Participavam cerca de 40 pessoas; decidíamos na noite anterior o que iríamos fazer; geralmente não seguíamos isso à risca e, na hora, inventávamos uma linha de criação com os participantes: surgiu uma longa história, com um toque de conto de fadas e com uma pitada de associação livre de cenas. Não era um espetáculo para

apresentar. Tampouco tínhamos uma forma única de ator na qual os formatar: um sabia dar cambalhotas, outra só de costas, outro era ótimo cantor. Combinamos de iniciar as atividades sem dar explicações e assim fizemos: no primeiro dia, chegamos na escola e fomos fazendo atividades, exercícios, as monitoras se olhavam sem saber como agir. Foi um pouco tumultuado, claro, mas foi para todos uma experiência ímpar: propor atividades através da execução das mesmas, sem “cabeçalho” explicativo, sentir as pessoas aderindo (ou não) da forma que lhes ocorria... Criou-se uma atmosfera bem diferente de aulas escolares.

Era difícil acordar cedo e estar na escola, num local muito longe, na periferia, pontualmente às 7h30. Para não perdermos o humor, cada dia nos caracterizávamos de um jeito diferente. As viagens de ônibus eram uma festa. Ficamos amigos do cobrador e do motorista, distribuímos convites para a apresentação de nossa peça no porão de um bar da cidade. O cobrador, que nunca tinha ido a teatro, levou a noiva. Foi um desastre, pois era a peça que tinha a cena inicial de nu. Pior que, como era muito curta, havíamos decidido fazê-la duas vezes na mesma sessão: a segunda vez em câmara lenta! O bar, que, com nosso espetáculo, pretendia melhorar sua fama, continuou com a fama anterior e, talvez, um pouco piorada.

Como não se enredar no bem comportado e esquadrihável discurso acadêmico, pedagógico e progressista sobre o social? Qual a distância entre essa viagem, essas peças, esse grupo e o que estava sendo possível fazer com o teatro do oprimido? O humor estava mais presente, não se corria o risco de querer ser politicamente correto, a intuição e a vontade de fazer teatro valiam mais que as boas

intenções salvadoras. O que aparecia e impulsionava essa nossa vontade de fazer teatro não era a culpa, a piedade, o ressentimento. Não sabíamos nem queríamos saber por que estávamos fazendo as peças daquele jeito. Não havia uma mensagem final/uma moral nas peças, nem em nossa forma de relação com o público, com os moradores, com os passantes.

Não é fácil estabelecer uma relação assim ou fazer um teatro assim com qualquer pessoa. Qual a diferença cartografável entre esse teatro/esse tipo de experiência e o que Boal propõe? É possível interpenetrar esses universos de criação? Acompanhem os próximos capítulos.

## 1 BOAL, O TEATRO DO OPRIMIDO E O TEATRO-FÓRUM

### 1.1 Historinha um tanto útil

Batizo o capítulo sobre o universo do teatro do oprimido, em parte, com o nome de seu criador, pois aqui tento falar um pouco esse universo<sup>24</sup>, que envolve a experiência artística do diretor, seus caminhos inventados, suas experiências e propostas, com ênfase na elaboração e nas práticas do *teatro-fórum*.

Apesar de ser difícil precisar uma data, o teatro do oprimido foi criado pelo brasileiro Augusto Boal mais determinadamente a partir da década de 70, no quadro de reação às ditaduras que varreram a América Latina à época. Essa proposta, sistematizada em seus livros e divulgada em vários países, tem como base a idéia de que o teatro é uma linguagem que, como outras, pode ser aprendida e utilizada por qualquer pessoa ou grupo.

Marvin Carlson (1997) propõe-se a dar um panorama, o mais completo possível - embora reconheça ser tarefa árdua - dos vários debates acontecidos ao longo da história do teatro ocidental e que contribuíram para uma reflexão sobre o mesmo e/ou para mudanças em seus rumos. Acompanhando Carlson, tem-se idéia da riqueza dos confrontos e das realizações no âmbito dessa arte. Foi, por exemplo,



no século XX, que o ator passou a ser mais amplamente reconhecido como um criador, como um artista, assim como o diretor/encenador, tirando um lugar de primazia que, por muito tempo, pertenceu ao dramaturgo - o poeta. Foi também nesse mesmo século que a relação com a platéia e a participação desta no espetáculo passou a ser preocupação sólida para muitos encenadores.

É ainda Carlson quem aponta certa semelhança entre as concepções de Boal e as de Richard Wagner (1813-1883) ou de Adolphe Appia (1862-1928) sobre as origens do teatro: a compreensão de que o teatro era celebração do povo, que foi apropriado pela aristocracia e direcionado a corresponder e a propagar seus interesses. Daí a proposta de Boal – em certo sentido, uma versão teatral da pedagogia do oprimido de Paulo Freire<sup>25</sup> - de socializar os meios de produção do teatro, no intuito de devolver ao 'povo'<sup>26</sup> o que dele foi tirado ao longo da história. Para Boal, um desses meios é o trabalho de atuação, sendo este bastante inspirado na concepção stanislavskiana de preparação do ator e de construção do personagem, tal qual viu sendo utilizado durante seus estudos nos Estados Unidos (1953 a 1955)<sup>27</sup>, na convivência com o Actor's Studio de Nova Iorque, e aprofundou,

---

<sup>24</sup> Falar algo é diferente de falar *sobre* algo, pois implica uma mistura, uma agitação de partículas que, ao menos um pouco, desfaz os contornos de quem fala e do que é falado: o outro não é objeto do qual mantenho distância.

<sup>25</sup> Cf. Antonia Pereira, 1997.

<sup>26</sup> Especialmente em seus primeiros livros, Augusto Boal refere-se ao “povo” para falar da busca do Arena de fazer *um teatro para o povo*, e de sua própria procura de fazer com que o “povo” fosse não só espectador, mas ator/autor do seu próprio teatro. Em *Hamlet e o Filho do Padeiro* (2000), o diretor fala, de forma bem-humorada e por vezes irônica, das dificuldades desse tipo de busca: “De que servia interpretar a classe operária e oferecê-la na bandeja, antes do jantar, à classe média e aos ricos?” “Povo: (...) Sabíamos o que não era: classe média, nossa platéia. (...) O *povo* não ia ao teatro.” Diz que alguns elencos tinham um único representante do *povo* que os freqüentava. O do Arena chamava-se Manoel Oliveira, morava em favela, comia “com devoção” às custas dos atores (Ibid. p.167). Um pouco mais adiante, na mesma obra, diz que o Arena encontrou, no Nordeste, o *seu* povo, embora continuasse falando em seu nome – em nome desse povo –, sem deixá-lo se expressar (Ibid. p.230).

<sup>27</sup> Boal estudou *playwriting* por dois anos na Columbia University em Nova Iorque, sendo aluno de John Gassner, dentre outros. Ali começou a dirigir, pois cada aluno tinha que dirigir os textos que escrevia. No seu retorno ao Brasil, aos 25 anos, foi indicado por Sábato Magaldi para dividir tarefas

adaptou e transformou nos laboratórios de interpretação junto aos atores do Teatro de Arena de São Paulo.

Como diretor de teatro, Boal destacou-se à frente do grupo de jovens atores do Arena, de meados dos anos 50 a início dos 70, concretizando a proposta de realização de um teatro brasileiro, popular. Yan Michalski (Polônia, 1932 - Brasil, 1990), respeitado crítico, tradutor e professor de teatro, ao traçar um panorama de como andava o teatro brasileiro próximo ao momento do golpe militar de 1964, resumiu, assim, a história inicial do grupo, que dividi aqui em sete etapas<sup>28</sup>.

#### A atmosfera:

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 (...) – 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.

#### Início:

---

de direção do Teatro de Arena com José Renato, como narra Michalski e transcrevo nos parágrafos subseqüentes.

<sup>28</sup> Os trechos citados a seguir foram extraídos de: (Michalski, 1985a, p.13-15).

Fundado em 1953 pelo diretor José Renato e por jovens atores recém-formados pela Escola de Arte Dramática<sup>[a]</sup>, o grupo inicialmente propunha, como a grande novidade do seu trabalho, apenas a forma arena do seu espaço cênico e o barateamento da produção dali resultante; em matéria de repertório, não se podia observar, nos quase 20 espetáculos lançados nos cinco primeiros anos de existência do conjunto, qualquer posicionamento estético ou político que o diferenciasse substancialmente do TBC<sup>[b]</sup>.

#### Chegada de Boal:

Mas, a partir de 1956, Augusto Boal, recém-retornado de um curso de dramaturgia nos Estados Unidos, dotado de conhecimentos técnicos que faltavam aos seus jovens companheiros e assumindo um posicionamento político claramente definido, empenhou-se em conduzir progressivamente o Arena para um novo caminho, do qual fazia parte a popularização da sua linguagem.

#### O Seminário de Dramaturgia e *Black-tie*:

Em 1958, a nova opção define-se através da criação de um Seminário Permanente de Dramaturgia e, quase simultaneamente, da estréia, coroada de surpreendente sucesso, de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, um jovem ator do grupo. Pela primeira vez, o ambiente das favelas era apresentado no palco não em função de um superficial exotismo, mas como local de moradia de pessoas em carne e osso, engajadas em conflitos concretos e verdadeiros, de ordem afetiva, profissional, ética e social – no caso, até mesmo especificamente sindical – e que se expressavam através de uma linguagem condizente com sua vivência.

---

<sup>[a]</sup> A famosa EAD da Universidade de São Paulo, segundo Fernando Peixoto, “(...) fundada para ‘municiar’ o elenco do TBC”, o que não evitou a reação de jovens ali recém-formados à linha da companhia. (Peixoto, 1983, p.120).

## Nova dramaturgia:

Surgia, assim, uma nova dramaturgia, em primeiro lugar, ufanistamente nacionalista, que se empenhava em refletir um estilo de viver, falar, agir, inconfundivelmente brasileiro, e em rejeitar os modelos importados do *playwriting* europeu e norte-americano. E que se debruçava sobre os problemas das faixas menos privilegiadas da sociedade – os operários, os camponeses – procurando fazer-se porta-voz de suas reivindicações.

No próprio Arena, estes conceitos continuariam sendo trabalhados e aprofundados nas temporadas subseqüentes, através de um repertório exclusivamente reservado a novos autores nacionais, na sua quase totalidade ligados ao próprio grupo: Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Edy Lima, Benedito Ruy Barbosa, Augusto Boal, Flávio Migliaccio, Francisco de Assis.

Michalski diz, a seguir, que essa preocupação com temas nacionais e sua abordagem pelo prisma das reivindicações sociopolíticas se alastrava também fora do Arena. Cita, nesse caso, autores como Dias Gomes, Ariano Suassuna e Jorge de Andrade. Mostra como essa nova dramaturgia encetou uma “substancial reformulação do espetáculo”.

## Encenadores brasileiros:

Agora, a importação de diretores estrangeiros não era mais necessária: vários encenadores brasileiros já se haviam firmado na carreira e revelavam maior afinidade com o material dramático nacional do que os mestres europeus.

---

<sup>[b]</sup> Teatro Brasileiro de Comédia, companhia fundada em São Paulo, em 1948, pelo industrial Franco Zampari, na busca de qualidade e profissionalização, contratou diretores europeus para trabalharem no Brasil.

Modo de atuar:

E – muito graças ao trabalho pioneiro desenvolvido também nesse sentido pelo Arena – os nossos atores reciclaram rapidamente o seu modo de atuar, empenhando-se em infiltrar no seu código gestual e na sua maneira de falar manifestações características do temperamento nacional.

O autor ressalta que a por ele chamada “evolução assumidamente nacionalista do teatro” se fazia acompanhar de uma politização cada vez mais radical. Não apenas no tema das peças, o teatro passou a ser experimentado como instrumento de luta para uma transformação social, seja no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), ao qual muitos artistas do Arena aderiram, seja nos Movimentos de Cultura Popular (MCP) do Nordeste<sup>29</sup>.

Esse é um quadro amplo, descrito para situar o teatro brasileiro no momento em que começou a repressão política, nos anos 60. Tal panorama serve também para se entender a atmosfera em que surgiu o *teatro do oprimido*, se se destacar,

---

<sup>29</sup> As primeiras experiências do Método Paulo Freire de Alfabetização aconteceram no Nordeste, no início dos anos 60, pela ação de professores do Serviço de Extensão Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, coordenado por Paulo Freire, alguns dos quais pertenciam também ao MCP do Recife - segundo Carlos Brandão, o primeiro Movimento de Cultura Popular do Brasil (Brandão, 1981). As propostas de Paulo Freire (1921-1997) e de Augusto Boal (n.1931) andaram sempre muito próximas; nos anos 60, técnicas teatrais eram utilizadas por grupos de educação popular para a politização das populações com as quais trabalhavam. O MCP do Recife inspirou a criação do CPC da UNE, no qual Vianninha e outros ex-integrantes do Arena tiveram importante papel e no qual Boal deu aulas de teatro. Em 1996, Freire e Boal estiveram, pela primeira vez, numa mesma apresentação pública, durante a Segunda Conferência Anual da Pedagogia do Oprimido, organizada pela Universidade de Nebraska, em Omaha, Estados Unidos.

dentre as ricas trajetórias dos integrantes do Arena, aquela vivida por Augusto Boal<sup>30</sup>.

A prática da pesquisa, a experimentação e a sistematização eram comuns nos grupos que, como o Arena, faziam um “teatro de equipe”. Assim, além do Seminário de Dramaturgia, os atores desenvolveram, com Boal, o Laboratório de Interpretação, mencionado no Capítulo 0. Ainda nas peças montadas no Arena, questionando o lugar dos atores “estrelas intocáveis”, a quem cabiam os principais papéis, Boal criou, com seus companheiros, o “sistema coringa (sic)”<sup>31</sup>, em que os atores de um espetáculo se revezavam em cena, assumindo, alternadamente, os diferentes personagens<sup>32</sup>.

Todas essas experiências marcaram profundamente as propostas multiplicadoras de Boal com seu teatro do oprimido: a idéia de que um grupo que utiliza essas técnicas teatrais possa passar por quase todas as etapas da montagem de uma peça, desde a criação do texto, até a confecção do cenário, por exemplo; também o sonho com uma “fábrica” de teatro – Boal voltou para o Brasil em 1986

---

<sup>30</sup> Muitas pesquisas dessa época tiveram que ser interrompidas com o golpe militar, Boal continuou a sua, ainda que em outros lugares. Também Paulo Freire teve seu trabalho abraçado e desenvolvido em diferentes países.

<sup>31</sup> Nas primeiras edições dos livros de Boal e no início do CTO-Rio, é utilizada essa grafia para se referir àquela carta do baralho que pode ocupar várias posições e que serviu para Boal nomear esse sistema em que, simplificada, os atores se revezam em diferentes papéis, havendo uma relação de proximidade com a platéia garantida por uma espécie de narrador e mestre de cerimônias – o “coringa” – que, fazendo parte da cena, podia assumir múltiplas funções. Essa denominação, já na sua forma correta – CURINGA –, é utilizada, hoje, no TO, para se fazer referência aos multiplicadores das técnicas, tendo mesmo, como já se viu, virado verbo: curingar (em inglês, por exemplo, o multiplicador do TO é o *joker* e o verbo é *to joker*).

<sup>32</sup> Em determinado momento, além das motivações estéticas, Boal justifica essa proposta de dramaturgia e encenação também como forma de salvar o teatro brasileiro, que via minguar nos anos que se seguiram ao golpe de 64, tornando-o viável e acessível, pois um elenco com número fixo de atores poderia montar um texto com um número maior de personagens. Um importante espetáculo que utilizou o sistema coringa foi Arena Conta Zumbi, texto de Boal e Guarnieri, com músicas de Edu Lobo (ver livro TO, por exemplo).

para criar a Fábrica de Teatro Popular no Rio de Janeiro, onde desejava que funcionassem várias “oficinas” – de interpretação, de dramaturgia, de cenografia...<sup>33</sup>

Em equipe, os integrantes do Arena politizaram cada vez mais suas ações, partindo da nacionalização dos clássicos e chegando até a fazer peças que buscavam ‘conscientizar’ e incitar diferentes grupos a ações revolucionárias. Em certo momento de sua carreira, Boal e seus colegas do Arena fizeram uma autocrítica ao teatro de agitação e propaganda (*agit-prop*<sup>34</sup>) praticado pelo grupo, por querer levar a verdade - dele e de seus atores - para as platéias, sem, contudo, correr os mesmos riscos, como explica o teatrólogo, citando Che Guevara.

Para explicar sua mudança rumo ao teatro do oprimido, Boal narra, em livros mais recentes<sup>35</sup>, dois de seus "encontros teatrais". Um deles foi com um camponês nordestino chamado Virgílio, quando o Arena fazia *agit-prop*. Ao final de uma comovente peça em que os personagens incitavam a platéia a derramar o próprio sangue pela terra, Virgílio, emocionado, convidou todos os presentes, especialmente os atores, a lutarem contra alguns jagunços pela posse de uma terra. Foi difícil, diz Boal, que entendesse que os fuzis usados em cena não eram de verdade e que aquelas pessoas eram atores e não os personagens apresentados. Mas uma coisa Virgílio compreendeu rapidamente: “Então, aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não o de vocês...?”<sup>36</sup>, disse. Através dessa história, pode-se entender um dos princípios básicos do teatro do oprimido: que ele seja feito

---

<sup>33</sup> Apesar de ter havido um “plano piloto”, com a mudança de governo no Estado do Rio de Janeiro, a fábrica não se concretizou.

<sup>34</sup> Forma de teatro para “conscientização” política, sem o menor pudor em ser panfletária. Vários expoentes das artes na Rússia revolucionária (Maiakovski, Meyerhold...) fizeram *agit-prop*. Ver, a esse respeito: (Garcia, 1990).

por e para pessoas que vivem situações semelhantes às apresentadas, ou, como reitera Boal, que estejam dispostas a “correr os mesmos riscos”. Ainda dessa viagem ao Nordeste, Boal lembra da força do que aprendeu com um padre visceralmente envolvido na libertação de camponeses do poder de latifundiários, que lhes negavam terra e liberdade:

O padre Batalha não me saía da cabeça: “Existem ocasiões em que ser espectador é ser anticristão. Não fazer nada é crucificar o Cristo! No Brasil estão crucificando o Cristo todo santo dia! Todo cristão tem o dever de salvar o Cristo. Não basta engolir a hóstia.”<sup>37</sup>

Um outro “encontro” de Boal deu-se no Peru, em 1973, quando o teatrólogo trabalhava em um projeto de alfabetização de adultos inspirado no método Paulo Freire. Utilizava, à época, uma técnica chamada “dramaturgia simultânea”, que consistia em o grupo de atores representar para uma platéia uma situação-problema vivida por alguém do público e para a qual este não lograra obter uma solução. Apresentavam a cena, e a audiência indicava o que deveria ser feito pelo protagonista para sair daquela situação: todas as sugestões eram representadas e improvisadas pelos atores. Certa vez, ao “discutirem teatralmente” o caso de uma mulher traída pelo marido, uma senhora da platéia não se dava por satisfeita com todos os esforços feitos pelos atores para representarem fielmente sua sugestão. Como tal senhora ameaçasse ir embora, por os atores não saberem representar exatamente o que sugerira, Boal pediu que subisse ela mesma ao palco para encenar sua idéia. Radiante, conta Boal, ela assim o fez, e todos puderam perceber

---

<sup>35</sup> *O Arco-Íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia*, 1996 (primeira edição em 1990, na França) e *Hamlet e o Filho do Padeiro* (2000).

<sup>36</sup> Boal, 1996, p.19.

<sup>37</sup> Boal, 2000, p.191.



a distância que há entre o que se entende através das palavras e o que dizem os gestos. Estavam lançadas as bases do teatro-fórum - modalidade do teatro do oprimido em que a platéia entra em cena no lugar do protagonista que vive uma opressão, improvisando, do lugar deste, “saídas” que julga viáveis.<sup>38</sup>

Claro que a criação do TO e seu crescimento foi resultado da conjunção de muitos outros fatores além dessas experiências – e histórias. Em sua autobiografia, Boal acrescenta a esses fatos que o inspiraram, além de todas as buscas e posições políticas do Arena, especialmente seu trabalho junto a sindicalistas do ABC paulista: um curso de dramaturgia, com montagem de uma peça sobre uma greve – escrita por um dos alunos –, seguida de acalorada discussão entre atores e parte da platéia durante a apresentação. “Ainda não era o Teatro-Fórum, mas foi um fórum dentro do teatro. Eu ficava fascinado vendo essa multidão de pessoas e personagens”<sup>39</sup>.

O nome "teatro do oprimido" causa estranheza aos menos avisados. Remete a uma "militância dos anos 60", "fora de moda", a uma discussão que muitos pretendem encerrada sobre as relações entre teatro e política, entre arte e...Revolução! Remete a um universo de questões que não caberiam mais nesse início de século, exceto a título de retrospectiva. A palavra "oprimido", para muitos, soa pesada, triste, deprimente ... O próprio Boal disse se arrepender do nome, uma vez que seu teatro promove a "desopressão", a libertação, ao invés de ficar remoendo situações opressivas. Mudar o nome para "teatro para a vida" ou "teatro de libertação", como têm feito alguns grupos estrangeiros, pode diminuir certas

---

<sup>38</sup> Boal já contou duas versões dessa história e, em certo momento, tenta justificar essa “incoerência”. Não importam as minúcias do que de fato aconteceu, o que interessa é que é uma boa história, que faz sentido, inspira e explica bem os propósitos do teatro-fórum: tornou-se quase um mito fundador.

<sup>39</sup> Boal, 2000, p.196.

estranhezas, mas “teatro do oprimido” é já nome consagrado, quase uma “marca registrada” que, de certa forma, remete ao momento histórico em que surgiu<sup>40</sup>.

*Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, primeiro livro teórico de Boal, foi traduzido em 25 línguas, segundo seu editor brasileiro. Nele, o mais conhecido de todos que escreveu, Boal faz uma crítica contundente ao sistema aristotélico adotado no teatro ocidental, que promove a identificação entre espectadores e protagonista, utilizando-se dessa identificação para manipular as emoções da platéia, produzindo a *catarse*, inibindo, assim, qualquer possibilidade de insatisfação e, conseqüentemente, de transformação social. Diz que a resposta de Brecht a esse problema foi insuficiente. O alemão Bertolt Brecht (1898-1958) inventou - na dramaturgia e no trabalho do ator - mecanismos para impossibilitar a identificação aristotélica, pois desejava que o espectador *pensasse* sobre o que estava vendo em cena, podendo emitir uma opinião, e não apenas que se afundasse em emoções que fugiam a seu controle. Boal vai argumentar que não basta pensar, é preciso *agir*. A modalidade teatro-fórum está baseada nessa crítica de Boal.

Certamente, o trabalho atual de Boal traz a marca dos anos 60. Ele lembra com empolgação a efervescência promovida pelos e nos Centros Populares de Cultura de então<sup>41</sup>. Seus projetos visam à multiplicação de técnicas, à criação de grupos de teatro, ao trabalho em equipe. Mas o teatro do oprimido não se restringe a

---

<sup>40</sup> Remete a movimentos de lutas e práticas da década de sessenta que visavam à “libertação” e à “desopressão” dos explorados (especialmente, grupos e populações vítimas do poder capitalista, fosse ele encarnado por governos autoritários, por multinacionais, por pessoas economicamente abastadas, etc.). Exemplo significativo de uma dessas práticas, que influenciou e ainda influencia trabalhos sociais e educacionais em vários países, é exatamente a “Pedagogia do Oprimido” de Paulo Freire (ver nota 6).

<sup>41</sup> Ver texto para um Governo Paralelo Popular (Boal, 1989).

essa (rica) herança: desde então, técnicas e modalidades foram e continuam sendo criadas, e sua prática espalhou-se, sem exagero nenhum, por dezenas de países.

O teatro do oprimido desdobra-se em várias modalidades<sup>42</sup>, flertando com a terapia - *Arco-Íris do Desejo* -, com a política institucionalizada - *Teatro Legislativo* -, radicalizando a premissa de que a vida é ficção - *Teatro Invisível*... Há também o *Teatro Imagem*, uma modalidade que se basta a si mesma e que serve, de igual modo, para preparar atores e cenas na realização das outras modalidades; nela, os participantes constroem imagens com o próprio corpo e/ou com o corpo dos outros, de forma a ilustrar um tema ou situação, servindo estas para uma análise das relações entre os corpos e especificamente da dominação que permeia essas relações<sup>43</sup>. O TO acontece primordialmente através de *oficinas*, em que, conforme detalhado no Capítulo 0, são feitos exercícios e jogos de movimento, ritmo, memória, percepção com olhos fechados, teatro-imagem, utilizados como preparação para a modalidade que se vai desenvolver.

O *Teatro-Fórum*, modalidade que, como disse, será o foco da maioria de minhas colocações sobre o teatro do oprimido, consiste, por sua vez, numa pequena peça, geralmente resultado de uma oficina, em que um protagonista - "oprimido" - deseja algo, mas não consegue devido à ação de um ou mais personagens.<sup>44</sup> Essa peça é, em um primeiro momento, apresentada para uma platéia supostamente interessada no tema, ou que, segundo Boal, sofra ou tenha sofrido opressão igual ou

---

<sup>42</sup> Ver Apêndice.

<sup>43</sup> Numa influência claramente marxista, para Boal, o corpo é alienado/mecanizado pelas relações de produção, sendo o teatro um bom meio de denunciar/fazer ver/desnaturalizar a dominação, exercitando outras possibilidades para os corpos.

<sup>44</sup> Ver Capítulo 0, nota 2

análoga. Num segundo momento, o *curinga* - diretor/facilitador/animador - convida os espectadores a entrarem em cena e a proporem, através da ação, alternativas possíveis para o personagem. Não se procura a melhor solução, mas conhecer mecanismos de poder presentes na situação, experimentando e buscando saídas, do ponto de vista do protagonista. As alternativas são analisadas pela platéia, cujas pessoas, *ativadas* - para usar um termo de Boal -, se transformam de espectadores em *espect-atores* - aqueles que vêm e agem. São muitas as questões e as possibilidades que se podem levantar e inventar a partir dessa criação de Boal, a meu ver, a que melhor representa as propostas do teatro do oprimido e as inovações que trouxe – nas relações cena-plateia, na socialização dos meios de produção teatral –, tal como ressaltadas por outros autores<sup>45</sup>. Antes, porém, até para os propósitos de futura contaminação, convém considerar mais de perto um dos embasamentos que Boal, pensando o teatro ocidental, utiliza para justificar as práticas que foi criando: uma leitura da catarse proposta por Aristóteles e uma forma de transgredir seus preceitos.

## **1.2 Catarse e transgressão**

Bases importantes do teatro do oprimido de Boal estão em *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, onde o diretor dialoga com vários pensamentos e momentos do teatro ocidental. Uma elaboração que marcou suas

---

<sup>45</sup> Ver, por exemplo: (Carlson, 1997) e (Taussig; Schechner, 1990, p.50-65).

posições sobre o teatro é a crítica que faz<sup>46</sup> à inspiração e às intenções da dramaturgia - hegemônica - baseada em Aristóteles e que chamou de “sistema trágico-coercitivo de Aristóteles”. Utiliza-se, como ponto de partida, da concepção de uso político da arte tal como está em Arnold Hauser (livro *História Social da Literatura e da Arte*).<sup>47</sup> Eis uma parte do que Boal cita de Hauser:

A própria separação do protagonista do resto do coro demonstra a impopularidade temática do teatro grego. A tragédia grega é francamente tendenciosa.<sup>48</sup>

A tese de Boal é a de que, mesmo propondo a independência da poesia (lírica e dramática) em relação à política, Aristóteles “(...) constrói o primeiro sistema poderosíssimo de intimidação do espectador, de eliminação das ‘más’ tendências ou tendências ‘ilegais’ do público espectador”.<sup>49</sup> Diz que esse sistema é utilizado até hoje – 1973! - em certo tipo de teatro, de tv e de cinema, “(...) aristotelicamente unidos para reprimir o povo”. Vale a pena deter-se um pouco no desenvolvimento da tese de Boal e em suas ramificações e conseqüências, porque é uma base importante de seu próprio sistema e porque o “aristotelismo” em teatro foi por tanto

---

<sup>46</sup> No capítulo 1 do livro citado, texto escrito em 1973 (Boal, 1980).

<sup>47</sup> Relendo esse texto de Boal (1980a), chamou-me a atenção, além das referências explícitas ao livro de Hauser, totalmente afinadas com seu pensamento e suas necessidades à época, o fato de Boal ter se baseado fartamente na leitura da *Poética* feita por Samuel Henry Butcher, que publicou seu livro em 1894. Provavelmente, esse autor era utilizado por John Gassner, mestre de Boal, que fez a introdução de uma das edições do livro de Butcher nos anos 50. Augusto Boal faz uma exposição paciente e minuciosa do pensamento aristotélico, para justificar aquela que é a base de sua prática há anos: uma crítica à catarse como método de “apassivamento” do espectador de teatro e de outros sistemas modernos de realização dramaturgica (cinema e televisão principalmente).

<sup>48</sup> Hauser, apud Boal, 1980, p.3. A separação – política – entre o coro e o protagonista – é um tema que acompanha Boal até textos mais recentes – cf. Augusto Boal. “O protagonista insubmisso” (2003b, p.24-38).

<sup>49</sup> TO (Boal, op.cit, p.6).

tempo hegemônico, que realizadores modernos e contemporâneos se vêem em constantes embates com algumas ou muitas de suas “regras”.

Baseado no livro *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, de Samuel Henry Butcher, Boal percorre brevemente vários filósofos gregos para explicar a proposta de Aristóteles de que a arte deve imitar a natureza. Segundo Butcher, imitar significaria “recriar” (*mimesis* é igual a recriação), dado que natureza seria “o próprio princípio criador das coisas criadas”.<sup>50</sup> Uma má tradução do texto de Aristóteles teria concluído que sua proposta para a arte é que seja ela uma *cópia* das coisas criadas. Para entender melhor a Poética, é preciso recorrer a outros textos de Aristóteles, como fez Samuel Butcher. Boal, simplificando a coisa e com uma ironia que lhe é peculiar, mostra como vários pensadores gregos, desde os pré-socráticos, defenderam diferentes noções sobre a existência das coisas criadas e sobre seu movimento ou estabilidade. Eis onde quer chegar:

(...) não pretendo aqui escrever a história da filosofia, mas apenas tentar explicar o mais claramente possível o conceito aristotélico de que a arte imita a natureza, e esclarecer de que natureza se trata, de que tipo de imitação e de que tipo de arte (Ibid., p.13).

Resumindo o resumo de Boal: para Platão, as coisas não são perfeitas, mas a “idéia” que se tem das coisas é perfeita (por exemplo: idéia de triângulo), são as idéias as essências das coisas do mundo, elas são “indestrutíveis, imóveis, intemporais e eternas” (Ibid., p.13). O conhecimento, para Platão, é a ascese que nos leva, pela dialética, da realidade sensível para “o mundo das idéias eternas”. E o que teria feito Aristóteles? Teria refutado e, ao mesmo tempo, utilizado seu mestre

---

<sup>50</sup> Butcher apud Boal, 1980, p.7

Platão, conferindo “ao pensamento platônico a característica dinâmica que lhe faltava” (Ibid., p.14):

(...) para Aristóteles, a realidade não é a cópia das idéias, mas, ao contrário, *tende* à perfeição expressa por essas idéias; contém, em si mesma, o *motor* que a levará a essa perfeição (Ibid., p.15).

Boal explica que Aristóteles introduz o conceito de substância – unidade indissolúvel de matéria e forma. A materialidade da substância é aquilo de que ela é feita<sup>51</sup>, é pura potência, e os predicados dessa substância seriam a forma desta, seu puro ato (“o que podemos dizer dela”). Atualização da potência é o movimento das coisas em busca da perfeição – movimento da matéria em direção à sua forma final. Para o filósofo, sempre de acordo com Boal, a natureza *tende* à perfeição, mas às vezes fracassa. A arte e a ciência servem para, “ ‘recriando o princípio criador’ das coisas criadas, corrigir a natureza naquilo em que haja fracassado ” (Ibid., p.16). Tentando esclarecer o que, para essa filosofia, a tragédia imita/recria, Boal desfia vários aspectos do pensamento de Aristóteles, explicitando a conclusão deste nos seguintes termos:

A Tragédia imita as ações da alma racional do homem, suas paixões tornadas hábitos, em busca da felicidade, que consiste no comportamento virtuoso, que é aquele que se afasta dos extremos possíveis em cada situação dada concreta, cujo bem supremo é a Justiça, cuja expressão máxima é a Constituição!

Conclusão de Boal:

---

<sup>51</sup> A substância estátua é feita da matéria mármore; a substância tragédia é feita da matéria palavras.

Ufa!

Em última instância, a felicidade consiste em obedecer às leis! Ora veja! (Ibid., p.27).

O autor prossegue para dizer que isso deve parecer ótimo para as pessoas que fazem as leis: contra os que se rebelam, o filósofo grego admitiria a necessidade até de uma eventual guerra! Boal afirma, então, que a tragédia tem, para Aristóteles, uma função repressiva, que se dá através da produção da *catarse*. Talvez convenha acompanhar sua exposição desse mecanismo, que, para ele, vem a ser a principal característica do sistema trágico aristotélico, e não características secundárias, tais como as famosas três unidades.<sup>52</sup>

Boal diz que, em Aristóteles, o objetivo último da tragédia é provocar a *catarse*<sup>53</sup> nos espectadores. O personagem, especialmente o protagonista, deve se parecer com o espectador, provocando uma *empatia* deste para com aquele, uma relação emocional feita basicamente de piedade e terror, mas que pode envolver outras emoções. Estabelecida a empatia, o herói deve revelar uma falha - *harmatia* -

---

<sup>52</sup> Uma boa tragédia e, subsequente, uma boa peça de teatro, deve obedecer a uma unidade de ação, a uma unidade de tempo e a uma unidade de lugar. Aristóteles fala claramente da unidade de ação como fundamental para uma boa obra trágica, menos explicitamente se refere à unidade de tempo e nada menciona sobre a unidade de lugar, entretanto essas “três unidades” foram e ainda são, muitas vezes, consideradas os fundamentos do aristotelismo em teatro (Roubine, 2003, p.41-51).

<sup>53</sup> Termo de origem médica, que quer dizer “purgação” ou “purificação”. Segundo Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*, *catarse* seria a “(...) libertação do que é estranho à essência ou à natureza de uma coisa e que, por isso, a perturba ou corrompe”, tendo sido definida com variações por Platão, Plotino e Aristóteles, dentre outros. Este último, além de ter utilizado o termo em seu significado médico, em suas obras sobre história natural, “(...) foi o primeiro que o usou para designar também um fenômeno estético, qual seja, uma espécie de libertação ou serenidade que a poesia e, em particular, o drama e a música provocam no homem.” Para o autor, Aristóteles não dá muitas explicações sobre a *catarse* devido ao fato de ele utilizar o termo em sua acepção usual de “serenidade” e “calma”. Ainda segundo o mesmo dicionário, a cultura moderna utiliza o termo quase exclusivamente para se referir à função libertadora da arte, e exemplifica com o uso que lhe deu Freud e sua teoria da sublimação (Abbagnano, 2000, p.120). Tanto Roudinesco e Plon (1998, p.107-108), quanto Laplanche e Pontalis (1986, p.95-97) citam a *Poética* de Aristóteles para introduzir a definição do que seria o método catártico criado por Freud e Breuer: libertação de um sofrimento psíquico a que o paciente chegava inicialmente através da hipnose, técnica logo abandonada pelo pai da psicanálise, que a substituiu, primeiramente, pela sugestão e, a seguir, pela associação livre das



que é responsável pela felicidade que ostenta. Devido à relação empática (o espectador vive *vicariamente* tudo que vive o personagem), “a mesma harmatia que o espectador possui é estimulada, desenvolvida, ativada” (Ibid., p.38). Subitamente, há uma reviravolta no destino do personagem – *peripécia* –, que inicia seu caminho rumo a uma grande desgraça, provocando o terror no espectador. Para que este sinta as conseqüências nefastas de sua própria *harmatia*, o personagem trágico deve, ainda, reconhecer, explicar e confessar seu próprio erro (*anagnosiris*); Aristóteles exige, também, que a tragédia termine de forma terrível, isto é, em “catástrofe, em que não morrer é sempre pior do que morrer” (Ibid., p.39). A conjunção desses três elementos (estímulo da *harmatia* e *peripécia*, *anagnosiris* e catástrofe) objetiva provocar, no espectador, a *catarse* que Boal assim explica:

o espectador, aterrorizado pelo espetáculo da catástrofe, se purifica de sua harmatia (Ibid., p. 40)

E conclui:

Aristóteles formulou um poderosíssimo sistema purgatório, cuja finalidade é eliminar tudo que não seja comumente aceito, legalmente aceito, inclusive a revolução, antes que aconteça... (...) Se é isto o que queremos, este sistema serve melhor que nenhum outro. Se, pelo contrário, queremos estimular o espectador a que transforme sua sociedade, se queremos estimulá-lo a fazer a revolução, nesse caso, teremos que procurar outra Poética (Ibid., p.52).

Confrontando tais idéias com aquelas expostas no precioso texto do francês Jean-Jacques Roubine (2003, op.cit., capítulo *Aristóteles Revisitado*), embora este

---

idéias pelo paciente. Conforme Laplanche e Pontalis, a *catarse* continua a ser uma dimensão da

não cite Boal (aliás, em nenhum de seus livros consultados para a tese), pode-se dizer que o que expõe ali sobre a concepção de tragédia de Aristóteles e de seus autodenominados seguidores/estudiosos em nada desabona os elementos utilizados por Boal para a defesa de suas teses, pelo contrário.<sup>54</sup> É claro que o desfecho que Boal dá para tal exposição é original e uma marca sua.<sup>55</sup>

O que Roubine acrescenta (por exemplo, que a Poética seriam anotações de lições não feitas para publicação) diz respeito a aspectos considerados secundários por Boal (como as “unidades”). Roubine destaca as finalidades de controle, afirmação do poder do Estado... com quase a mesma ênfase (embora não com os mesmos objetivos) de Boal quase 30 anos antes.

Da mesma forma, já na introdução aos dois volumes de Aristóteles da coleção *Os Pensadores*<sup>56</sup>, encontra-se:

O Corpus aristotelicum apresenta o pensamento de Aristóteles com uma feição sistemática, como vasto conjunto enciclopédico no qual os mais diversos problemas são elucidados de forma aparentemente definitiva. (...) O caráter sistemático que revestiu, desde a Antigüidade, o pensamento aristotélico, certamente contribuiu para que, sobretudo na Idade Média, Aristóteles passasse a ser encarado como a grande autoridade em matérias filosóficas e científicas: era o filósofo, que teria construído uma doutrina de âmbito universal e de validade permanente, intemporal. Seus textos, por isso mesmo, mereceriam

---

psicoterapia psicanalítica, embora não mais sua mola mestra.

<sup>54</sup> Roubine chama atenção para o aristotelismo francês, que se preocupa em regulamentar a atividade teatral (dramaturgia), fazendo disso seu instrumento de controle.

<sup>55</sup> Boal, em seu texto, desenvolve mais do que cabe expor aqui as propostas de Aristóteles, especialmente a relação ethos-harmatia, exemplificando como funciona o sistema com tragédias como Édipo e Antígona e citando também dramaturgias mais contemporâneas que se utilizariam dessa forma de coerção (cinema, tv), inclusive através de *happy-endings*. O leitor interessado deve se remeter diretamente ao texto de Boal.

não propriamente complementações e correções, mas antes análises e comentários (Ibid., p.XII).

Nesse contexto, fica mais fácil entender a força normalizadora da Poética ou de como a compreenderam os “doutos”, conforme narra Roubine (2003). Nesse mesmo primeiro capítulo de sua *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, destaca alguns aspectos da *Poética* de Aristóteles e de sua adoção durante o classicismo que bem podem corroborar as teses de Boal no tocante ao uso político decorrente dessas teorizações. Diz ele que, para o filósofo grego, a função da obra de arte é produzir um prazer que decorre da própria representação e não do objeto representado, sendo que a finalidade desse prazer é o *aprimoramento e o apaziguamento do coração*. Está aí o “paradoxo da catarse” (Ibid., p.19): livro-me dos sentimentos de piedade e medo (terror!), sentindo essas emoções por conta da representação, posso me purificar da amargura “que impregna esses sentimentos na realidade” (Ibid., p.20), exatamente porque estão mediados pelos procedimentos da própria representação. Roubine destaca que Aristóteles só utiliza uma vez o termo *catarse*, sem se preocupar em defini-lo, como se se tratasse de termo de uso corrente à sua época. Destaca também que essa teoria baseia o uso do teatro na *identificação*:

Aristóteles observa que as duas emoções em questão não podem ser experimentadas senão por um espectador que adira intimamente aos sofrimentos do personagem trágico (Roubine, 2003, p.20).

Ressaltando que o caráter incompleto e fragmentário do texto de Aristóteles se prestou às mais diversas apropriações, Roubine dedica boa parte de seu texto a

---

<sup>56</sup> Pessanha, 1978, p.V-XIV.

caracterizar o que chamou de “aristotelismo francês”, apropriação, acréscimos e outros usos da *Poética* por teóricos e praticantes do teatro na França, desde os séculos XVI e XVII. Quanto à *identificação*, afirma que é uma “doutrina” fundamental, pois “nela o teatro francês se engajará por três bons séculos” (Ibid., p.20), o que interessa bastante para entender certo teatro que não só o francês (como o brasileiro) e o que há disso no(s) teatro(s) de Boal.<sup>57</sup> Roubine explica também o motivo de a norma da verossimilhança ter se tornado um dogma durante o classicismo francês, pois somente através dela se poderá garantir a identificação do espectador:

as exigências da catarse fazem com que o espectador não deva se sentir afastado da humanidade que o palco lhe mostra (Ibid., p.20).

Boal vai muito mais longe que uma mera constatação e faz uma *contestação*, denunciando os efeitos políticos de uma teorização como essa, já que busca, na obra restante de Aristóteles, um significado para felicidade e justiça que o filósofo prega como sendo o objetivo da tragédia. Daí diz que esta, como todas as demais atividades humanas, é política.

Boal retoma o tema da catarse especialmente em dois livros: muito rapidamente em *Stop! C'Est Magique*, quando diferencia TO de psicodrama, e, mais detalhadamente, no *Arco-Íris do Desejo*, quando cita e distingue quatro tipos de catarse. No mais antigo dos dois livros (*Stop!*, 1ª edição de 1980), Boal diz que, diferentemente do teatro-fórum (à época a grafia era “foro”), o objetivo final do psicodrama é a *catarse*, que, naquele momento, ele define como “a purificação, a

---

<sup>57</sup> Acompanhando Roubine, pode-se também compreender a busca de Deleuze, de Bene e de outros

eliminação de um elemento inquietador (doença, ou seja qual for o nome que se lhe dê)” (1980b, p.131). Para ele, no teatro-fórum, o problema não é individual (“doença”), mas coletivo, e, nele, os espectadores buscam auto-ativar-se, dinamizando o “elemento intranqüilizante que possuem” (Ibid., p.132), embora ressalte que, eventualmente, o psicodrama possa ter efeito político e o teatro-fórum possa ser terapêutico. Essa é uma diferenciação que vai interessar mais adiante: mesmo com todas as ressalvas para não ser restritivo nem excludente, reconhecendo que não existe só o social e seus efeitos, de um lado, e só o individual e suas produções, de outro, essa separação parece ser importante para Boal, e ele a mantém mesmo e principalmente quando cria técnicas para fins terapêuticos.

No livro *O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia* (1ª edição de 1990, na França), Boal dedica uma pequena seção para diferenciar quatro tipos de catarse, dizendo, agora, que suas formas não são iguais, podendo até, em alguns casos, serem antagônicas, destacando que seu único ponto em comum é a purificação (“purga, limpeza”) de um agente perturbador: “(...) o indivíduo ou grupo se purifica de qualquer elemento perturbador de seu equilíbrio interno” (1996, p.81). A *catarse clínica* teria por objetivo eliminar elementos ou causas “de sofrimentos físicos, psicológicos e psicossomáticos”, algo que provoca no indivíduo alguma doença. A *catarse “moreniana”* pode ser considerada um tipo de catarse clínica, em que a purificação se dá pela interpretação de um papel, pela vivência, em cena, de sentimentos e pela realização de impulsos dos quais o intérprete-paciente quer se livrar (ao menos os primórdios da criação moreniana são assim exemplificados). A

*catarse aristotélica*, como já explicado no livro *Teatro do Oprimido*, seria a purificação do espectador teatral, em que o que é eliminado, como diz Boal, “é sempre uma tendência do herói” – e do espectador com ele identificado – “de violar a lei”, seja ela divina ou humana (1996, p.82).

Por fim, Boal reconhece a produção de uma *catarse no teatro do oprimido*, que não visaria repouso ou equilíbrio, mas “criar o desequilíbrio que dá início à ação” (Ibid., p.83), livrando o *espect-ator* dos bloqueios que são prejudiciais à realização dessa ação, efeito, segundo Boal, muito bem-vindo. Boal já havia feito referência a esse tipo de “purificação”, sem chamá-lo “catártico”, quando analisou o que é produzido em determinada peça de Brecht:

(...) *Os Fuzis da Senhora Carrar*, tantas vezes chamada de “peça aristotélica”. Por que se afirma tal coisa? Porque se trata de uma peça realista, que obedece às famosas “três unidades”, de tempo, lugar e ação. Mas aí terminam as pretensas características aristotélicas desta peça. Quando se diz que *Os Fuzis da Senhora Carrar* é aristotélica porque a heroína se *purga* de uma falha, argumenta-se falsamente, eludindo-se a essência do problema. Por isso é necessário repetir: a *catarse* retira ao personagem (e por isso ao espectador, que é empaticamente manobrado pelo personagem) sua capacidade de ação. Isto é, retira o orgulho, a prepotência, a unilateralidade no amor aos deuses, etc., que podem levar a sociedade a atitudes transformadoras; ao contrário, Carrar se *purga* da não-ação: sua ignorância impedia que ela atuasse em favor da causa justa, e por isso desejava a neutralidade na qual acreditava, e tentava abster-se, negando-se a oferecer os fuzis que tinha guardados (Boal, 1980, p.111).

É essa proposta transformadora que Michael Taussig destaca como a inovação em Boal. Taussig, professor de Antropologia na Columbia University, em uma entrevista que realizou com Boal, diz ter ficado irritado com uma mulher que, numa sessão de fórum em Nova Iorque, comentou: "Isso não é vanguarda, é terrível! É somente telenovela." Taussig afirma que a vanguarda aparece quando começa o fórum propriamente dito. Segundo ele, quando a primeira *transgressão* ocorre, tudo muda "de uma forma extraordinária". Tem-se um ressituar-se da audiência e dos atores, uma redefinição de teatro. "Você também redefine as possibilidades para um ser social, para uma ação social, através dessa multiplicidade de mudanças na trama e nos personagens. Naquele ponto, tudo sobre a vanguarda está lá, implodido na ação".<sup>58</sup>

Entretanto pode-se entender a decepção da espectadora novaiorquina, ao esperar do TO, quem sabe, rupturas (e não "transgressões"), que a cena contemporânea pretendeu produzir no "aristotelismo". Dois exemplos ajudam a preparar o terreno para o que se falará, mais adiante, com Carmelo Bene.

O psicanalista Mauro Meiches, escrevendo sobre experiências dos grupos Teatro Oficina e Uzyna Uzona, comandados, em diferentes épocas - sendo um a transformação do outro - pelo diretor paulista José Celso Martinez Corrêa, destaca:

Desde Aristóteles, na *Poética*, a representação é tematizada como o caminho da constituição da forma artística. A boa forma, mimética do seu objeto de referência, deve, segundo o gênero ao qual ela pertence, seguir uma série de bons preceitos. Estes avalizariam

---

<sup>58</sup> Schutzman e Cohen-Cruz, 1994, p.27 e 59.

seu intento enquanto obra de arte, segundo o grau de obediência formal que apresentasse ao cânon estético.

Esta questão atinge em cheio uma problemática teatral contemporânea. Muito ligada à representação de uma personagem, à construção de uma máscara, a idéia de representação mimética, após longa história, é parcialmente abandonada pelo teatro quando troca a montagem de textos dramatúrgicos pela execução de projetos artísticos, que se definem mais por uma inteligência arquitetural do criador em relação à linguagem cênica que pelo seu grau de fidedignidade verista com a vida dos homens. Esta nova arquitetura teatral guarda pouco apreço pela preponderância da palavra e, portanto, cerne seu fim a algo radicalmente diferente da possibilidade de uma narrativa cronológica.

Um teatro assim vai precisar de uma outra espécie de instrumental para realizar sua construção. Justamente vai reivindicar um caminho diferente daquele trilhado pela representação, tentando com isso penetrar num outro tipo de universo existencial (Meiches, 1997, p.107-108).

Parece ser isso o que Peter Pelbart encontrou no trabalho do grupo Ueinz de teatro, também de São Paulo:<sup>59</sup>

(...) os traços que compõem uma personagem (as singularidades que habitam cada um) não são elementos para uma identidade reconhecível, numa mímese referencial; eles não se somam num contorno psicossocial, ainda que isso possa estar presente, mas como máscara: a “rainha”, o “imperador”... Não é um ator representando uma personagem, mas tampouco é ele se representando, é o ator produzindo e se produzindo, criando e se criando ao mesmo tempo num jogo lúdico e existencializante, desdobrando uma potência, ainda que na forma de uma entidade histórica ou cósmica. O que conta, para além da máscara, são os estados intensivos que esses traços

---

<sup>59</sup> Grupo de teatro formado inicialmente por usuários e terapeutas do hospital-dia Instituto A Casa, na capital paulista; sempre dirigido por encenadores experientes, tornou-se, desde 2002, uma companhia independente e aberta a múltiplos participantes.



expressam ou desencadeiam, as mutações de que esses traços são portadores, as composições de velocidade e lentidão que cada corpo consegue, consigo e com os demais, as passagens fluxionárias, os índices corpóreos, incorpóreos, sonoros, luminosos, o puro movimento molecular, o gesto quântico, o trajeto rizomático. Daí porque o espectador não se pergunta “o que aconteceu?” ou “o que aconteceu com tal personagem?”, mas “o que me aconteceu?”, registrando o sentido eminente do Acontecimento - a afetação.

Se a estética contemporânea é fragmentária e fluxionária, rizomática e metaestável, complexa, não-narrativa e não-representacional (e o que é um teatro não-representacional - sendo o teatro tradicionalmente o lugar da representação?), é preciso dizer que em tudo isto ela ressoa estranhamente com o que nos vem do universo da psicose.<sup>60</sup>

Essa diferença entre “transgressão” e “uma outra coisa”, ou “outras coisas” – que, em outro momento, chamei “ruptura”, isto é, invenção de um outro (ou outros) universo(s) estético(s), no caso, para o teatro - pode ser uma pista importante de experimentação, quem sabe uma via de contágio. A transgressão é uma ação consciente e quase calculada, planejada; a ruptura parece acontecer por ser inevitável, por uma conjunção de fatores fora do controle consciente de uma pessoa ou grupo, a quem resta “deixar acontecer” ou “não atrapalhar”<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Pelbart, 2000, p.106-107. Pelbart traz aqui um elemento fundamental, que também se presente nas colocações de Meiches: a do trágico tal como posto na obra de Nietzsche. Boal faz uma leitura das funções da tragédia enumeradas por Aristóteles e exacerbadas e canonizadas pelo classicismo. Por outro lado, Vernant esclarece que, quando Aristóteles escreveu a *Poética* (século IV), o veio trágico já se havia extinguido e o filósofo não chegou a compreendê-lo; o homem trágico é solidário com uma outra lógica, que não a da filosofia platônica, ele convive com a ambigüidade e não faz um corte tão nítido entre discurso falso e discurso verdadeiro. O autor mostra também que a tragédia não é um debate jurídico, pois trata da necessidade de uma escolha em um universo “onde jamais algo é estável e unívoco” (Vernant, 1999a, p. 3). É por aí que Deleuze vai circular em companhia de Nietzsche (Deleuze, 1979). Orlandi (2002a) mostra como Deleuze quer, pensando o trágico em Nietzsche, afirmar a diferenciação complexa, que se aproxima do que eu aqui estou chamando de “ruptura”.

<sup>61</sup> Como disse Guattari, o melhor que um terapeuta tem a fazer, muitas vezes, é *não atrapalhar*. “(...) a virtude número um de quem pretende se meter nessas problemáticas relativas às formações do inconsciente é a de não prejudicar. A número dois seria a de tentar discernir o momento em que uma intervenção pode ter um alcance pragmático processual, o que é muito raro. E, tendo conseguido

### 1.3 Teatro-fórum: outras histórias e algumas questões

Tenho uma longa experiência com o *teatro-fórum*, que é, a meu ver, uma das modalidades mais interessantes do teatro do oprimido. Retomo como funciona: um grupo de pessoas - atores profissionais, ou não – reúne-se, geralmente com a orientação de um diretor (o curinga) em torno de um tema ou de uma situação que deseje discutir através de "fórum", isto é, de um "debate" através da cena. O primeiro passo é cada um contar sua "opressão" relativa a esse tema, sendo, normalmente, situações, mecanismos ou práticas que incomodam e que se gostaria de modificar, ainda que não se saiba como. A partir desses relatos, o grupo ou escolhe uma situação vivida por alguém ou inventa personagens e enredo. No teatro-fórum "tradicional", é preciso que haja um protagonista oprimido, isto é, um personagem que é porta-voz dos anseios, das dificuldades e das posturas do grupo, e que quer algo, mas não consegue, devido à ação de outros personagens. Há outros personagens possíveis aliados do protagonista, e há um ou mais antagonistas.

Teatro é ação, diz Boal. É preciso que os diferentes querereres dos diferentes personagens entrem em choque, caracterizando o conflito dramático. Esse conflito não se resolve nem se dissolve em cena, ele, na verdade, se acirra. A peça termina - sempre inacabada - geralmente quando o protagonista, após algumas tentativas, praticamente desiste de lutar pelo que deseja. É aí que o curinga, agora fazendo as vezes de moderador e mestre de cerimônias, convida a platéia a entrar no lugar do

---

*discerni-lo, ser capaz de encontrar seus limites, o que nos faz voltar ao primeiro preceito, o de não prejudicar.*" (Guattari; Rolnik, 1993, p. 260. Em itálico no original.).

protagonista para propor alternativas de ação. A peça recomeça, e alguém, quando considerar que determinado momento é o mais propício para fazer algo diferente do que o protagonista fez a fim de tentar mudar os rumos dessa história, entra e, do lugar do personagem, improvisa uma alternativa. Os demais atores contracenam, seguindo aquilo que consideram ser "a linha" de seus personagens. Com mediação do curinga, a platéia analisa breve e suficientemente cada intervenção: o que ocorreu, o que perceberam, o que foi diferente, o que mudou; eventualmente, fazem comentários sobre as reações dos outros personagens-atores (se faz sentido o personagem reagir daquela forma, etc.). Várias intervenções podem ser feitas numa mesma cena, se o debate teatral ainda estiver rendendo. Ao final de cada sessão de teatro-fórum, os atores e o curinga devem avaliar entre si se conseguiram facilitar a participação da platéia e se conseguiram de fato promover o "debate", ou melhor, o que Boal chama de *ativação* do espectador (que deve se transformar, assim, em *espect-ator*).

No processo de criação de uma peça para teatro-fórum, há algumas questões importantes que o grupo deve percorrer. A primeira apresenta-se no momento em que cada um fala sobre *qual sua opressão* relativa ao tema em pauta. Aqui começa um compartilhar de algo que até então era vivido como individual, esboçando-se um primeiro, mas importante, passo para o que Sartre<sup>62</sup> chamou de "fusão de grupo": coletivização de algumas experiências e busca de *tentar fazer algo com isso*. Definida a situação sobre a qual se fará a peça, é preciso saber o que o protagonista quer e como isso se traduzirá em cena; para tanto, o grupo deverá perguntar-se (e responder) o *que quer* com relação às queixas compartilhadas. A seguir, será

---

<sup>62</sup> Sartre, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique*. Paris: Gallimard, 1960; apud Lapassade, 1989.

preciso definir o que atrapalha o protagonista para conseguir o que ele quer, e, também aqui, cada componente do grupo deverá fazer-se essa pergunta (*o que atrapalha você para conseguir o que quer?*) e discutir com todos a respeito. O que atrapalha será, em geral, encarnado por outros personagens, para que tanto o protagonista quanto a platéia que o substituirá tenham que se defrontar com isso. Há uma última pergunta, cujas respostas são fundamentais para a criação da cena: *quais são as saídas?* É preciso que o grupo acredite que há saídas para a situação apresentada; mesmo que elas sejam difíceis de se vislumbrar, têm que ser procuradas. A peça para fórum, a partir do tema trabalhado, tem que se passar lá onde alguma coisa pode ser feita.<sup>63</sup> Boal diz que uma peça dessa modalidade não pode ser fatalista, não pode tratar de uma situação extrema, quando já praticamente nada há para ser feito (por exemplo, alguns segundos antes da execução de alguém inocente).

Sendo uma modalidade praticada em muitos países por grupos de atores, por trabalhadores sociais – educadores, assistentes sociais -, por grupos de uma mesma profissão ou ocupação (por exemplo: magistrados, empregadas domésticas, agentes penitenciários), por grupos ligados a movimentos sociais (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, camponeses da Índia), por professores de artes cênicas, são inúmeras as formas de apreensão, assim como os questionamentos que cada prática coloca.<sup>64</sup> Escolhi especialmente algumas problematizações que tornam o TO “vulnerável” – ainda bem – a contaminações que possam advir de

---

<sup>63</sup> Ver explicação mais detalhada em Silvia Balestreri Nunes (2001).

<sup>64</sup> Por exemplo, Anne Louise Smith levantou, em sua dissertação de mestrado, preocupações suas e de outros *curingas* canadenses no início dos anos 90, das quais se podem destacar: as diferenciações e as semelhanças entre o teatro-fórum e a terapia, por consequência, entre o curinga e o terapeuta; outra preocupação presente no texto é com a “segurança” dos participantes, como não

algumas colocações de Carmelo Bene - e, com ele, de Gilles Deleuze e outros - para o teatro.

Quando Boal diz que qualquer pessoa pode fazer teatro e cria uma metodologia para isso acontecer, acaba, de forma mais explícita, abrindo o caminho para um teatro realista/naturalista<sup>65</sup>. Por mais que Boal diga que praticamente todos os gêneros podem ser usados no teatro do oprimido – isso também quer dizer nas peças de teatro-fórum -, e mesmo que, como se vai ver mais adiante, em obras ditas naturalistas, se possam produzir fissuras, há, em todos esses conselhos e direcionamentos, uma garantia de racionalidade e controle, até na abordagem dos gêneros como opções ao alcance dos curingas para serem “aplicadas” às peças, se parecer procedente.

Paul Heritage, diretor inglês do Projeto People's Palace, da Universidade de Londres, que desenvolve, no Brasil, em parceria com o CTO-Rio, oficinas de teatro-fórum com presidiários, disse, em um evento promovido no Rio de Janeiro<sup>66</sup>, que o incomoda o fato de o teatro do oprimido ser muito “cerebral”, e que, em sua opinião, seu maior mérito é espalhar a possibilidade de as pessoas fazerem teatro.

---

os expor a sofrimento, especialmente psíquico, com os quais podem não conseguir lidar. Cf. Smith, 1996.

<sup>65</sup> Quando, em dois de seus livros, Boal dá conselhos sobre o teatro-fórum, ao avaliar se é mais importante haver nele “teatralidade ou reflexão”, não fornece uma resposta conclusiva; ao mesmo tempo, diz que, em certas situações – quando a platéia é muito reduzida, ou quando se está ensaiando para uma ação que ocorrerá logo em seguida -, a reflexão é o mais importante, mas que, em outras - quando a platéia é muito numerosa e heterogênea -, é indispensável o esmero da encenação. Neste caso, a meu ver, pode haver mais abertura para experimentações estéticas; já, se há urgência e preponderância da reflexão e da preparação para uma ação concreta, o naturalismo impõe-se. Ver *Stop: c'est magique!* (Boal, 1980b, p.149-150) e *Jogos para atores e não atores* (Boal, 1998, p.332).

<sup>66</sup> Conferência Internacional Mudança de Cena. Rio de Janeiro, junho de 1999, Hotel Glória.

O interessante livro *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*<sup>67</sup> é uma compilação de entrevistas e artigos de praticantes de teatro do oprimido em países de língua inglesa, no qual se levantam muitas questões e se indica uma diversidade de caminhos que estão encontrando para dar conta dos impasses que a prática lhes coloca. Foram 12 pessoas diferentes entrevistando Boal ou debatendo e analisando a influência dele em seus trabalhos. Grande parte mostra que, especialmente as técnicas do teatro imagem e do teatro-fórum vieram responder a anseios seus em relação a seu trabalho com teatro ou como educadores ou trabalhadores sociais. O mesmo se pode dizer dos depoimentos de diretores-curingas canadenses a Annie Smith para a feitura de sua dissertação de mestrado<sup>68</sup>. Escolhi alguns exemplos também para ilustrar um pouco do universo das práticas espalhadas por Boal e certas reflexões delas decorrentes.

Fisher (1994) explica como buscou no teatro do oprimido uma forma de resolver alguns dilemas de sua atuação como professora e militante feminista: a dificuldade de unir teoria e prática ou, melhor dizendo, teoria e ação! Por diversas vezes em seu artigo ressalta a importância da linguagem não verbal que essas técnicas propiciam, e, tendo ido à França e à Holanda conhecer o trabalho de outras feministas com o TO, várias das mulheres que entrevistou falam dessa vantagem de se ultrapassar o que poderia ser traduzido como um “blá-blá-blá” intelectualizado e, muitas vezes, pouco eficaz em termos de transformação.

Fazendo, porém, a crítica de alguns problemas que encontrou na aplicação do TO no trabalho com mulheres, especialmente o risco de a falta de

---

<sup>67</sup> Schutzman e Cohen-Cruz, 1994.

<sup>68</sup> Ver nota 41.

conscientização/participação política de alguns grupos ou curingas e a ênfase nas intervenções espontâneas e imediatas de alguns exercícios e fóruns estarem *reproduzindo* ao invés de *representando* a opressão, buscou transformações em sua própria prática, a fim de enfrentar tais problemas. Fisher revela, no mesmo artigo, o que considerou mais problemático em muitos trabalhos de TO: a falta de reflexão que a ênfase na ação pode justificar/alimentar. E ela diz que, ironicamente, voltou de sua viagem à Europa com mais necessidade de debate/discussão política - ela que estava tentando fugir do tal “blá-blá-blá”. A autora buscou formas de adaptar seu trabalho com TO a essas necessidades.

A curinga canadense Lib Spry afirma que, apesar de toda a inovação que propõe, Boal se utiliza do formato tradicional da dramaturgia ocidental, baseada no conflito protagonista *versus* antagonista, “que é central para a estética, a política, a economia e as relações pessoais do *mainstream* “. E, um pouco mais adiante, pergunta: “usando esse modelo, não estou usando exatamente o sistema que estamos tentando mudar?”<sup>69</sup> Há muito o que se pensar sobre o quanto é viável relacionar estrutura dramática e sistema social, embora tenha partido mais ou menos daí a crítica inicial de Boal ao sistema aristotélico, que ele chamou “trágico-coercitivo” (seção 1.2).

Lib Spry experimenta algumas alternativas nas peças, como a existência de três protagonistas potenciais, sofrendo mais ou menos o mesmo tipo de opressão, embora esta varie conforme o degrau que o personagem ocupa numa mesma hierarquia (por exemplo, professora, secretária e aluna de uma universidade

---

<sup>69</sup> Spry, 1994. p.183.

sofrendo assédio sexual); nesse caso, há tendência a uma empatia maior com a história de uma das personagens (a da estudante), embora todas possam ser substituídas na hora do fórum; há também o caso de haver dois protagonistas, sendo um o aliado potencial do outro (o possível aliado é um personagem sensível ao problema mostrado em cena, com quem talvez o protagonista possa contar para tentar sair da situação de opressão).

Outra experiência de Lib é a de combinar o teatro do oprimido com outro tipo de trabalho, como o de voz e de movimento, “para explorar meios de ir além do modelo do conflito e para integrar ritual ao trabalho”. Ritual, para ela, não tem relação com a concepção de Boal de uma série de gestos mecanizados através dos quais se concretizam opressões, mas refere-se a uma cerimônia/celebração coletiva, para que as “pessoas descubram e afirmem seu poder no interior da comunidade”.<sup>70</sup>

Allistair Campbell, ator inglês, fala das dificuldades que os trabalhadores da cultura tiveram na era Thatcher para levar adiante projetos em que acreditassem e em que tivessem liberdade para criar e experimentar. Muitos financiamentos foram cortados. Seu grupo de teatro - Breakout - encontrou no teatro fórum uma maneira barata de atingir seus objetivos, levando uma proposta ao mesmo tempo simples, de qualidade e envolvente para as escolas de adolescentes onde se apresentavam: “Como todas as idéias revolucionárias, o teatro-fórum era simples, acessível, despretensioso (apesar da verbosidade do livro de Boal) e, sobretudo, baseado na transferência de habilidades e técnicas”.<sup>71</sup> Criticando alguns trabalhos para

---

<sup>70</sup> Spry, 1994, p.184. Continuo utilizando termos como "opressão/opressor/oprimido", por fazerem parte do jargão desse teatro e, apesar das críticas internas, por continuarem determinando o tipo de concepção que circula nessa rede.

<sup>71</sup> Campbell, 1994, p.56.



adolescentes que levavam mensagens já preparadas - condição para se conseguir financiamento -, por exemplo, sobre drogas e AIDS, Campbell fala, num contexto muito particular, da importância de seu público *identificar-se* com o personagem principal: "Teatro que fala sobre coisas que acontecem com alguém sem nenhuma identificação ativa com seu protagonista não é nem teatro, nem educação. É mera propaganda."<sup>72</sup> É importante guardar o contexto em que o a(u)tor faz sua crítica, certamente contra a versão distanciada e oficial de algumas peças financiadas pelo Governo Thatcher. Ele se refere a identificação ativa *versus* não-identificação.<sup>73</sup>

Esses mesmos atores do grupo Breakout, além de outro tipo de "aquecimento" - preparação da platéia e troca entre platéia e atores para que a sessão de fórum fosse bem-sucedida -, tinham oito opções de peças (cenas) ensaiadas. Apresentavam, em cerca de 10 minutos, de forma acelerada e de uma maneira surrealista, um *trailer* de cada uma das cenas, pedindo à platéia que escolhesse qual tema/cena queriam discutir. Uma vez escolhida a cena, apresentavam-na em um tom mais próximo do naturalismo, procedendo ao fórum (entrada de pessoas da platéia em cena para propor alternativas de ação). Apenas para ilustrar, uma cena sobre estupro era apresentada como um filme de terror, antecedida e sucedida de outras em outros "estilos". Tratavam, assim, de produzir certos efeitos na platéia antes de fazerem o fórum, e era em cima desses efeitos que a platéia escolhia o tema que queria "discutir". Eis um exemplo de busca de uma

---

<sup>72</sup> Ibid., 1994, p.55.

<sup>73</sup> Aqui, como única alternativa a peças totalmente burocráticas, que só cumprem uma agenda oficial, sem provocarem nenhum efeito em quem as assiste, o autor pensa em peças que provocam uma identificação que, no caso do teatro-fórum, ele chama de *ativa*. O efeito da identificação continua sendo do domínio da consciência e da representação, Campbell não imagina outro tipo de efeito em quem participa como espectador.

solução plástica para atingir a platéia. Cenas e efeitos, no geral, previsíveis, tem-se que reconhecer.

Pode-se chamar a isso de arte? Ou é uma forma avançada de dinâmica de grupos?<sup>74</sup> Destaco o tipo de solução encontrada para os questionamentos vividos por curingas e grupos e algumas vantagens apontadas no trabalho com TO: representação da opressão; proposta ativa (aliada à reflexão e à participação política); multiplicar e/ou variar os protagonistas numa mesma peça<sup>75</sup>; explorar e/ou misturar gêneros ou estilos teatrais para peças e sessões de teatro-fórum. Observa-se que, mesmo surtindo algum efeito, são alterações da ordem da consciência e da moral.<sup>76</sup>

David Diamond, ator do oeste do Canadá, é um dos maiores difusores do teatro do oprimido naquele país. Suas experiências despontam quase como respostas às indagações de Lib Spry, embora não tenha sido essa sua preocupação. Ao coordenar um trabalho com populações indígenas canadenses sobre violência doméstica, embora na cena de fórum haja um conflito muito nítido, o personagem que mais claramente seria identificado como opressor foi mostrado, após consulta às comunidades envolvidas, em todos os abusos e discriminações

---

<sup>74</sup> Os especialistas em dinâmica de grupos podem argumentar que todo grupo tem uma dinâmica. No caso, estou me referindo a técnicas muito utilizadas, por exemplo, em seleção ou treinamento (mas também em escolas e grupos religiosos), que servem para analisar comportamentos em situações coletivas, conhecer ou incentivar certo funcionamento de um conjunto de pessoas. Deleuze e Guattari dizem, a partir de Espinosa, que não há arte sem blocos de sensação, sem perceptos e afectos como aberturas de novas maneiras de perceber e sentir, e que o artista é um inventor de afectos desconhecidos (Ver Deleuze; Guattari, 1992). Despersonalizam, assim, a criação artística, o que é bem diferente do que se espera de uma tecnologia de dinâmica de grupos.

<sup>75</sup> Também experimentei essa alternativa, o que torna mais difícil uma adesão completa ou a idealização de algum personagem (os bonzinhos *versus* os malvados), mas continua apostando numa identificação do espectador com um ou mais personagens. É isso uma das coisas que não interessa a Bene no “aristotelismo teatral”.

<sup>76</sup> Ver uma discussão sobre o “homem da ética” e o “homem da moral” em Rolnik, 1995.

que sofreu ao longo da vida, que fizeram dele um homem violento e alcoólatra, o que quer dizer que, em alguns momentos da peça, por mais repugnância que possa despertar seu comportamento em outras situações, é possível que alguns espectadores com ele se identifiquem, podendo até querer substituí-lo...<sup>77</sup>

É difícil fazer uma crítica da forma que estou propondo ao teatro-fórum: os trabalhos são muito bem intencionados, presidiários ficam mais felizes por estarem falando de suas mazelas em teatro, divertem-se com os jogos e outras técnicas, desvendam alguns mistérios, dificuldades e prazeres da interpretação, as empregadas domésticas – grupo As Marias do Brasil<sup>78</sup> - sentem-se valorizadas e “vistas” como nunca antes haviam sido, dentre uma série de outros exemplos gratificantes. As comunidades nativas requisitaram um trabalho sobre os abusos sexuais a David Diamond. Qual pode ser o problema? Exatamente aí a militância e os trabalhos de autores como Guattari, Deleuze, Foucault, dentre outros, fazem diferença, mostrando o que pode haver de perverso ou conformista nas boas intenções, nas formas de abordar certos problemas, nos destinos que se dá a certas inquietações. Não vi pobreza material em Toronto, há sete anos atrás; vi, sim, “nativos” caídos bêbados pelas calçadas. Estes não pareciam muito adaptados ao estado de coisas da vida naquela cidade daquele país. Deve ter sido bom para as comunidades poderem falar da dor nas escolas religiosas, da dor do abuso sexual,

---

<sup>77</sup> David Diamond, 1994. Essa leitura foi enriquecida pelo vídeo *Out of Silence*, sobre a experiência, que teve apresentação seguida de debate no Ripple Effect - Festival Internacional de Teatro do Oprimido (Toronto, Canadá, 1997).

<sup>78</sup> Grupo dirigido pelo CTO-Rio. Boal narra o que ouviu de uma das atrizes: “- Agora há pouco, durante o espetáculo, a família para a qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na platéia (...) foi a primeira vez que me viram e me ouviram dizendo o que eu penso, dizendo alguma coisa mais do que ‘sim, senhor; sim, senhora’. Hoje, fazendo teatro, todo mundo me viu e me ouviu! Agora sabem que eu existo, porque fiz teatro.” Prossegue, explicando a Boal por que chorou no camarim: “- Olhei o espelho e vi ... uma mulher!(...) Antes de fazer teatro, no espelho eu via uma empregada doméstica. (...) Sabe? Eu até descobri que sou bonita...” (Boal, 2003a, p.13-14).

da dor de não poderem falar seu idioma. Parece-me, porém, que os alívios que o teatro-fórum propicia dificilmente ameaçariam esse estado de coisas.

Há muitas indagações a serem extraídas dessas e de outras experiências e análises, junto ao já mencionado risco de psicologização dos problemas, o *status* e o destino que se propõem a esses problemas e a importância que muitos curingas parecem dar à identidade cultural, à identidade de gênero, dentre outras questões. Essa preocupação com a identidade é muito presente nesse universo, o que não é de se estranhar a respeito de uma prática que se propõe *libertadora, militante* e que envolve pessoas dos mais diferentes países; mas é necessária também uma prática que acolha a vinda das diferenças.

A própria função do curinga, misto de psicólogo, diretor de teatro, professor e animador cultural, há que ser problematizada. O curinga é figura de autoridade! O especialismo do multiplicador! Na experiência da Cia. de Teatro A Manicure Apaixonada (ver Capítulo 0), essa figura acabou se diluindo: “Você vem aqui como Silvia ou como curinga?” Resposta: “Como eu puder.” Os curingas eram, no caso, os porta-vozes do instituído: o Poder do Teatro do Oprimido é uma mistura do Poder do Teatro (de que fala Deleuze e sobre o qual se discorrerá na seção 2.3) com o Poder dos multiplicadores e dinamizadores de grupo, das psicologias sociais, das militâncias políticas, dos projetos democráticos de cidadania. Sobre essa autoridade do curinga - a escuta que pode, ou não, ser preconceituosa -, Guattari, num texto de 1964 – no auge da sistematização das experiências em “análise institucional” e ainda antes de seu encontro com Deleuze –, ressalta importantes aspectos a serem considerados e riscos a serem evitados nesse tipo de abordagem:

Convém, pois, livrar a escuta de todo e qualquer preconceito psicológico, sociológico, pedagógico ou mesmo terapêutico. Na medida em que o psiquiatra ou o enfermeiro detém uma parcela de poder, ele deve ser considerado responsável pelos obstáculos às possibilidades de expressão da subjetividade inconsciente da instituição. A transferência congelada, mecânica, insolúvel, por exemplo, dos enfermeiros e dos doentes sobre o médico; a transferência obrigatória, predeterminada, “territorializada” num papel, um estereótipo dado, é pior que uma resistência à análise, é uma forma de interiorização da repressão burguesa pelo reaparecimento repetitivo, arcaico e artificial de fenômenos de casta com seu cortejo de phantasias de grupo, fascinantes e reacionárias.<sup>79</sup>

Julián Boal, filho de Augusto Boal e pesquisador em história da arte, em texto recente, diz que fórum em teatro não é exclusividade do teatro do oprimido e já foi experimentado em peças de autores conhecidos (pelo próprio Boal e por variadas trupes). Para ele, o que faz a diferença no teatro-fórum é a figura do curinga. Diz também que “o Fórum ideal é teatro, festa, assembléia geral, ato de solidariedade, local de discussões e de tomada de decisão”<sup>80</sup>. Já Luiz Orlandi chama atenção para a própria forma fórum, “pois ela é a forma de domínio da consciência, onde o juízo/julgamento funciona como linha de segmentaridade dura (podendo flexibilizar-se, mas sem que a coisa mude de natureza).” E acrescenta: “A questão parece ser a seguinte: como evitar que a clandestinidade transversalizante (visada pela sua proposta) recaia no ardil do julgamento e seja, efetivamente, abertura de mundos sensíveis capazes de mostrar quais modulações de vida intensa poderão pulsar ou

---

<sup>79</sup> Guattari, 1987, p.95

<sup>80</sup> Julián Boal, 2004.

já estarão pulsando aquém ou além dos juízos forenses. Igualmente, o quanto ele é capaz de perceber e não atrapalhar quando algum movimento, alguma variação se dá”.<sup>81</sup> Um bom curinga pode ajudar a levantar as questões mais ativadoras, provocar a platéia...Corre-se, entretanto, o risco de cair em novelinhas que tentem explicar de forma redutora das multiplicidades as desventuras de cada um, corre-se o risco de psicologizar a vida, reduzindo-a a uma utopia de nirvana a ser alcançado um dia, ou mesmo de evitar qualquer desconfiança com relação ao Poder d’O Teatro. E há tão mais coisas na vida e no teatro que podem estar disponíveis para quem quiser ou puder! Qualquer pessoa pode? Há nesse “pode” não uma questão de permissão ou capacidade, mas já de disposição e disponibilidade.

Segundo o raciocínio de Julián Boal, pode-se ver como é grande o risco de que essa forma de propor fazer teatro venha a atrapalhar algum movimento, alguma variação que porventura se dê. Segundo ele, o teatro-fórum “ideal” é também “uma imagem da sociedade cujos membros não mais estariam submetidos às relações de força, mas seriam capazes de se inventar”. A capacidade de se inventar, incluindo nesse “si” qualquer agenciamento que se configure, é interessante como invenção da vida; a insistência numa imagem de uma sociedade ideal como meta é, por outro lado, o equivalente à anterior crença em uma revolução totalizadora.<sup>82</sup> Em seus primeiros livros, Augusto Boal dizia que o teatro do oprimido era um ensaio para a revolução; hoje em dia, diz que é um ensaio para a realidade, para a transformação social:

---

<sup>81</sup> Orientação.

<sup>82</sup> Auslander (1994, p.124-133), recorrendo a Foucault, chama atenção para a perigosa ingenuidade de Boal em imaginar um corpo não ideologizado, ou seja, liberto de qualquer discurso (a partir, por exemplo, da prática de um teatro libertador).

Essa forma de teatro é concebida para ser praticada *por, sobre e para* os oprimidos, para ajudá-los a lutar contra suas opressões e a transformar a sociedade que engendra essas opressões (Augusto Boal)<sup>83</sup>

E Julián Boal, no texto citado, diz que o teatro-fórum é “o meio de tentar chegar a essa sociedade [ideal]”. Um modelo continua sendo proposto como finalidade desse teatro, ainda que um modelo flexível, aberto; é essa forma de pensar que pode vir a atrapalhar...

#### **1.4 Boal, Stanislavski, Zola e o naturalismo em teatro**

A presente seção pretende circular pelas influências do naturalismo em teatro sobre Boal e seus seguidores e simpatizantes, ligação com uma tradição hegemônica – ou mesmo lugar-comum - no teatro comercial, durante o século XX e neste início do século XXI.

É difícil definir o que seja naturalismo em arte, ele aparece comumente associado ao realismo. Obras situadas em ambos os “ismos” surgiram na segunda metade do século XIX, não por acaso, época do apogeu positivista e cientificista ocidental. Derivavam da tentativa de produzir, no teatro, características de uma literatura que pretendia descrever minuciosa e o mais fielmente possível a “realidade

---

<sup>83</sup>. “*This form of theatre is meant to be practiced by, about and for the oppressed, to help them fight against their oppressions and to transform the society that engenders those oppressions.*” Disponível em [www.theateroftheoppressed.org](http://www.theateroftheoppressed.org) , acesso em: 30 mar. 2004.

social” e cujo expoente seria Émile Zola. Alvo de muitas críticas, essas experiências em teatro têm seu valor reconhecido, dentre outros, pelo estudioso Jean-Jacques Roubine<sup>84</sup>, como um marco, uma inovação. Digamos que nas peças consideradas “naturalistas”, se pretendia aproximar a cena o máximo possível da realidade cotidiana ou do cotidiano e da época em que se passa a peça: objetos, figurinos, diálogos, gestual dos atores. O mérito é ter-se reagido aos rapapés e trejeitos de um teatro que lhe foi anterior. Roubine como que atribui ao esmero buscado pelos naturalistas um avanço considerável na elaboração de figurinos e cenários, o surgimento da arte da cenografia e mesmo da arte do encenador (*mis-en-scène*). Cabe ao russo Constantin Stanislavski – importante ator, diretor e professor de teatro da virada do século XIX para o XX - um destacado papel nesse tipo de conquista.

É difícil sustentar para Boal que seu teatro é naturalista. Ele diz que as peças podem ser simbolistas, etc., mas, com certeza, a interpretação dos atores em determinado momento, tanto no teatro-fórum como no teatro invisível, tem que ser naturalista: para garantir uma identificação com o personagem, tem que haver uma ilusão de realidade, pois se trata de “retratar” certa parcela da realidade para tentar transformá-la.<sup>85</sup> A filiação stanislavskiana do teatro de Boal também aponta nessa direção: Stanislavski é sempre citado junto a Anton Tchekov, um de seus autores prediletos e importante parceiro no Teatro de Arte de Moscou, quando se fala de naturalismo/realismo em teatro.

---

<sup>84</sup> Roubine, 1998.

<sup>85</sup> É verdade que o teatro “de Boal” não é só de Boal; penso em trabalhos tão diferentes como o do grupo indiano Jana Sanskriti e o de um grupo africano de Burkina Faso: cada um, à sua maneira, belo, com encenações não-naturalistas, mas suas peças também representam uma opressão (afinal, trata-se de teatro do oprimido), e, na hora do fórum, em geral, os atores devem, na improvisação,



Constantin Stanislavski debruçou-se exaustivamente sobre o trabalho do ator, sistematizando o que, a despeito de sua vontade, ficou conhecido como 'O Método'. Dito assim, parece mais cristalizado do que de fato era, uma vez que foram respostas que o autor foi elaborando para as questões que se lhe apresentavam na prática, em sua busca de um teatro realista, que ele queria “verdadeiro”. Um dos aspectos que se tornou mais conhecido dentre suas propostas foi a sugestão de que os atores deveriam buscar em sua própria experiência - em sua memória emotiva - material para fornecer estofamento, sentido, emoção ao personagem. Ele considerava que o ator não deve se basear unicamente na chegada da inspiração, na confiança em sua intuição, pois que esta nem sempre aparece quando se precisa dela; assim, forneceu vários caminhos para um ator trilhar, exercícios que podem auxiliar em muito o surgimento da “inspiração”.

A preocupação de Stanislavski era a de que os atores fossem “verdadeiros” e não “teatrais” em cena - utilizava “teatral” de forma pejorativa, para se referir a uma interpretação beirando o farsesco. Para fazer o personagem de um velho, é preciso andar como um velho, utilizar os músculos tal como ele os utiliza, sentir o que ele sente.

Durante muito tempo, apenas o primeiro livro de sua trilogia<sup>86</sup> estava disponível em inglês, levando a entender que o recorrer às próprias emoções do ator correspondia à totalidade de suas formulações. Muito de sua divulgação não só nos Estados Unidos, mas também na França, se deve a Lee Strasberg, do Actor's

---

adaptar-se à forma de relação que o espectador propõe com os personagens, forma quase sempre naturalista.

Studio. O próprio Boal faz uma crítica às “ilhas de emoções” em que se transformavam certos atores ditos “stanislavskianos” em cena. Entretanto algo que chama atenção nos famosos livros de Stanislavski, embora recheados de interessantes experimentações e sugestões, é o didatismo do personagem do diretor – os livros são escritos em forma de ficção, em que um ator-diretor experiente ensina os segredos do ofício a jovens atores – e a sistematização exaustiva do que ele dizia não querer que se tornasse um “Método”. O personagem do diretor utiliza uma certa maiêutica para que todos cheguem às conclusões a que ele chegou<sup>87</sup>. Boal considera a maiêutica como o método do diretor de teatro e do curinga, para extrair os personagens dos atores e para conduzir a participação e o debate da platéia.

Ao beber na fonte stanislavskiana, Boal provavelmente pensou: se o teatro mobiliza, mexe e contribui com esse tipo de experiência para os atores, por que não para todo mundo? Se uma das preocupações do mestre russo era propiciar uma libertação do corpo dos atores das limitações impostas pela vida cotidiana, a fim de que estes pudessem melhor encarnar os papéis, Boal juntou a essa proposta uma leitura marxista, dizendo que a "vida cotidiana" é alienante, estando os corpos mecanizados por sua inserção no sistema produtivo capitalista. Quis, então, libertar atores e não-atores desse tipo de alienação, transformando, para esse fim, exercícios inspirados em Stanislavski.

Diz Boal:

---

<sup>86</sup> Ver Stanislavski, 1982; 1989 e 1995.

<sup>87</sup> Um exemplo disso – existem vários – é a conversa que o diretor Tórtsov tem com atores mais velhos e experientes em: Stanislavski, *A criação de um papel* (1995, p.254-255).

O estudo de Stanislavski foi pedra fundamental na minha carreira. Foi ele que sistematizou um Método – embora ele não gostasse que chamassem de método ao seu Método - que ajuda o ator a buscar em si idéias e emoções atribuídas aos personagens. Neste sentido, uma das principais funções do diretor é ser maiêutico (...) ajuda o ator a parir personagens.<sup>88</sup>

Todo o esforço de Stanislavski, ao menos através de suas obras mais divulgadas, está em preparar o ator para “encarnar”, da melhor forma possível, um papel, para um grupo de atores contar bem uma história. Isso é louvável, uma vez que, segundo o próprio diretor, o teatro russo da época – final do século XIX - era mais um festival de vaidades, cujo principal esforço se fazia no sentido de garantir o lugar de vedete das vedetes.

O programa da atividade que se iniciava era revolucionário. Nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra a teatralidade, contra o falso *pathos*, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, as decorações e o *estrelismo* que prejudicava o conjunto, contra toda a estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável dos teatros daquela época (Stanislavski, 1989, p.264-265).

Havia algo de semelhante no teatro brasileiro da metade do século XX, quando Boal e o Teatro de Arena, do qual era diretor, começaram seu laboratório de interpretação, recriando exercícios de Stanislavski e inventando outros conforme suas necessidades:

Os espetáculos [do teatro brasileiro de então] consistiam num puro exibicionismo individual das estrelas, geralmente proprietárias das

---

<sup>88</sup> Boal, 2000, p.143.

respectivas companhias teatrais. Não havia preocupação estética, e politicamente esses espetáculos refletiam uma mentalidade reformista e em nenhum caso rebelde ou remotamente revolucionária (Boal, 1983, p.28).

Há algumas questões a considerar: como foi fácil a assimilação das propostas de Stanislavski pelos atores ocidentais! Como parece fácil a compreensão das propostas de Boal com o teatro do oprimido. O que há – ou não há - no teatro de Stanislavski que permitiu que este fosse abraçado pelo famigerado “realismo socialista”?

Por mais que se crie nesse tipo de teatro – intimista, de ascendência “naturalista”, psicológico –, há uma crença não só na integralidade do ator, mas na integralidade do texto e da interpretação que o encenador quer para o texto, para dizer o mínimo.

É isso que nós fazemos com a obra do dramaturgo. Fazemos viver aquilo que se oculta sob as palavras; pomos nossos próprios pensamentos nas linhas do autor e estabelecemos as nossas próprias relações com os personagens da peça e com as suas condições de vida. Filtramos, através de nós, todo o material que recebemos do autor e do Diretor. Elaboramos esse material, completando-o com a nossa imaginação.<sup>89</sup>

Para Stanislavski, para Boal e para tantos outros, o ator, o texto e o diretor são individualidades que se comunicam (um outro tipo de produção pode ocorrer se não houver submissão a essas segmentaridades duras<sup>90</sup>). Ainda que Boal, em certa

---

<sup>89</sup> Stanislavski, 1982. p.79.

<sup>90</sup> Dizem Deleuze e Guattari: “Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem.

medida e eventualmente, o subverta, ou que Stanislavski tenha sido oficialmente adotado na antiga União Soviética, essa é uma concepção de teatro considerado de gosto *burguês*, talvez por ser apreensível, palatável...consumível. Um teatro para o ego, em que, como diz Deleuze e como se verá mais adiante, os conflitos são previsíveis e controlados, mesmo quando o espectador pode “transgredir” a cena e entrar, *se convidado*, para improvisar junto aos atores/personagens.

Boal, como já mostrado, declara sua filiação a Stanislavski; muitos exercícios boalianos de preparação do ator e de criação da personagem são inspirados no diretor russo. Vejo, em bons manuais de teatro, que, tanto Stanislavski na Rússia quanto Antoine na França – este também ligado ao “teatro naturalista” -, se impressionaram e foram influenciados pelos Meiningers, grupo alemão que excursionou pela Europa no final do século XIX.

Rompendo com o ilusionismo do teatro de então, os Meiningers buscam produzir uma representação teatral homogênea, marcada por um saber histórico preciso, preocupada com a verdade, e buscando, dessa forma, traduzir as significações da obra.<sup>91</sup>

---

Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. A casa é segmentarizada conforme a destinação de seus cômodos; as ruas, conforme a ordem da cidade; a fábrica, conforme a natureza dos trabalhos e das operações.” A noção de segmentaridade foi criada pelos etnólogos para dar conta das sociedades sem Estado centralizado, mas, como desenvolvem Deleuze e Guattari, as sociedades modernas também são segmentarizadas, com a particularidade de que o Estado faz ressoar as segmentaridades umas nas outras, remetendo tudo a um centro. Será preciso, então, falar de segmentaridades flexíveis – que se fazem e desfazem ao sabor das afecções e dos devires, e de segmentaridades duras – em que os segmentos perdem a faculdade de brotar, pois são esquadrihados, sobrecodificados, predeterminados. Os dois processos são inseparáveis, pois toda sociedade e todo indivíduo são atravessados por ambas as segmentaridades, que os autores chamam também de *molar* e *molecular*. As organizações molares (os sexos, as classes, etc.) não excluem agenciamentos e combinações moleculares (“mil pequenos-sexos”, as “massas”) que os agitam permanentemente. Mais adiante, no mesmo capítulo, Deleuze e Guattari consideram insuficiente a diferenciação de segmentaridades duras e flexíveis e preferem considerar, por um lado, segmentaridades molares e, por outro, um outro processo, molecular, que é o dos fluxos mutantes e das linhas de fuga. Deleuze e Guattari, (1996 , p.83-84).

<sup>91</sup> Piemme, 2001, p.1080.

Em sua autobiografia artística, Stanislavski cita as impressões que lhe causou a companhia do conde de Meiningen em sua passagem por Moscou.<sup>92</sup> Certamente, suas observações e reflexões de muito lhe serviram no teatro que veio a criar:

Seus espetáculos mostraram pela primeira vez a Moscou uma nova modalidade de montagem, com fidelidade histórica à época, cenas populares, magnífica forma externa de espetáculo, uma admirável disciplina e toda a estrutura de uma excelente festa de arte. Não perdi uma única apresentação, não só assistindo como estudando todas (Stanislavski, 1989a, p.176).

Mas, sobre o naturalismo em teatro, há ainda um autor que escreveu e “militou” pela causa de um teatro assim, explicitando razões para este tipo de fazer cênico: Émile Zola. É interessante observar que o texto que trabalho aqui tenha sido publicado primeiramente na Rússia (em São Petesburgo; Zola faz mesmo um agradecimento caloroso a esse país) e somente depois na França...

Zola, reconhecido por sua literatura chamada “naturalista”, deseja o mesmo destino, o mesmo encaminhamento para as realizações teatrais e explicita isso num texto intitulado exatamente *O Naturalismo no Teatro* (1881). Nesse livro, ele se defende de críticas à literatura “naturalista” e ao próprio termo “naturalismo”, que, ao que indica, foi cunhado por ele. Se, por um lado, mostra sua adesão ao “método científico” e a uma forma de produzir conhecimento de uso e difusão recentes em sua época (hoje se vive uma situação bem diferente, com uma desconfiança cada vez maior desse “método”, que se tornou hegemônico) e crê que a arte deve aderir a essas concepções, por outro, respondendo às críticas de que os seus e outros escritos não seriam “morais”, esclarece a importância de, como escritor, não fazer

---

<sup>92</sup> Stanislavski, 1989a, p.176-179.

juílgamentos morais de seus personagens e das ações deles, utilizando, para sua defesa, quase a crença na neutralidade do cientista, cuja posição diante da realidade ele reivindica também para os artistas.

[No século XVIII] Tinha sido encontrado o instrumento; o método ia consolidar e ampliar todas as ciências.

As ciências naturais foram estabelecidas, graças à minúcia e à exatidão das observações.<sup>93</sup>

Zola diz que antes da criação do “método”, os cientistas agiam como poetas e, se acontecia de descobrirem a verdade, era por acaso, mas eram verdades esparsas, que “se confundiam com os erros mais grosseiros”.<sup>94</sup> Salienta que a descoberta do método foi uma “eclosão soberba”, que continuava em pleno final do século XIX. Muitas ciências surgiram: Química, Física, Anatomia, Geologia... Sob esse aspecto, destaca:

A eclosão era geral; e continua.

Mas tudo é coeso numa civilização. Quando um lado do espírito humano é posto em movimento, o abalo se propaga e não tarda em determinar uma evolução completa.”<sup>95</sup>

Assim, sempre segundo Zola, se os cientistas, como os poetas, usavam a imaginação, tendo depois abandonado a fantasia em nome da verdade e, sendo humildes, em nome também de um retorno à natureza e de observar e organizar os dados sem lhes sobrepor sínteses apressadas e tendenciosas, agora era a vez de os artistas utilizarem os procedimentos da ciência, o que já havia sido alcançado

---

<sup>93</sup> Zola, 1982, p.91.

<sup>94</sup> Ibid. p.90.

<sup>95</sup> Ibid. p.91.

pelos literatos: somente o teatro ainda não estava fazendo parte dessa “soberba eclosão”. Ele fala em uma “pintura da realidade” e em expor os fatos, descrever as pessoas, tal como são, sem idealizações:

(...) o homem não é mais uma abstração intelectual, a natureza o determina e o completa.

Pois bem! É essa a evolução que chamei Naturalismo, e considero que não se podia empregar uma palavra mais justa. O Naturalismo é o retorno à natureza; é essa operação que os cientistas fizeram no dia em que imaginaram partir do estudo dos corpos e dos fenômenos, basear-se na experiência, proceder pela análise. O Naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe.<sup>96</sup>

Zola acreditava que se havia chegado em um momento de verdade, quando o que se fez foi começar a mostrar, nas artes, o que antes não se mostrava, um certo olhar e um estabelecimento de conexões antes impensáveis, um momento efervescente no qual ele próprio estava completamente mergulhado. Ele cita Diderot como a grande figura do século XVIII, que, além de criar a *Enciclopédia*, definiu com suas peças as regras do novo gênero dramático, o *drama burguês*.<sup>97</sup>

Ou seja, cartografando um pouco, é possível dizer que, se, por um lado, nem Stanislavski, nem seu influenciado Boal se atêm o tempo todo a um tipo de encenação que corresponda exatamente à profissão de fé de Zola, tampouco esta lhes é estranha, salvo em suas caricaturas.

---

<sup>96</sup> Ibid.. p.92.

<sup>97</sup> Ibid. p.92, nota 5 (nota dos tradutores) – grifo nosso. Essa ênfase interessa aqui, pois esclarece as menções do *Dicionário Enciclopédico de Teatro Larousse* ao teatro de gosto burguês, textual, etc., que Bene não faz.



Boal, ao mesmo tempo que destaca a fase “naturalista” do Teatro de Arena, conta como foi necessário e importante seu ultrapassamento. Justifica esse caminho em meio a restrições a certas idéias de Zola:

Zola, expondo a sua célebre teoria de que o teatro deve mostrar “uma fatia da vida”, chegou a escrever que o dramaturgo não deve tomar partido, mostrando a vida exatamente como ela é, não sendo, sequer, seletivo.<sup>98</sup>

Compreende-se facilmente a indignação de Boal, mas a proposição de Zola ganha, por sua vez, outro peso, ao se considerar que, ao mesmo tempo, o escritor se defendia da acusação de extrema crueza de suas obras, que poderia ferir espíritos mais suscetíveis. Zola queria também dizer que não se escandalizassem com o que ele mostrava, incentivando o teatro a ter a mesma coragem. É como se dissesse: olhem o mundo ao seu redor, ele não é cor-de-rosa!

Ainda a propósito da sugestão de neutralidade, continua Boal:

A vulnerabilidade dessa argumentação é tão óbvia que não se torna necessário demonstrar que a própria escolha do tema, da história e dos personagens já significa uma tomada de posição da parte do autor. A afirmação de Zola tem, no entanto, a importância de mostrar o beco sem saída onde foi ter a objetividade naturalista: a própria realidade fotográfica.

Apesar dessa antiga advertência de Boal, às vezes, alguns praticantes do teatro do oprimido, por ignorância ou insensibilidade, se mantêm fixados nesse tipo de ilusão objetivista, julgando fazer “uma pintura” fidedigna da realidade. Ou, mesmo

que acreditem que concretizam *sua* leitura de mundo, sua versão de uma dada situação, pretendem que ela seja ou pareça real, como se “parecer real” fosse a única forma de construir uma peça. Entretanto é a forma dada aos personagens, aos diálogos, a muitas encenações de teatro-fórum que tem uma intenção de semelhança com a realidade cotidiana. Até porque uma das pretensões do teatro-fórum é que ele seja um ensaio para a realidade – para sua transformação...

E o que esperava Zola do teatro naturalista? Que ele fosse o destino para onde caminha todo o teatro – ele estava preocupado com o teatro francês –, que, apesar das relutâncias, o teatro acompanhasse o movimento que tomou toda a sociedade da época: busca de verdade e aproximação dela pelo método científico, observação e expressão de pessoas e situações tal como elas existem na vida de todos os dias, abandono da idealização e da abstração (de origem metafísica).

Apesar de considerar as peculiaridades da encenação – de sua necessidade - Zola considerava o teatro como texto, dizendo mesmo a “literatura dramática” e era mais sobre seus autores que discorria e para eles que se dirigia. Essa era uma época em que o encenador como figura isolada ainda não havia se configurado, e o teatro como concretização da cena tinha perdido a força (ao menos no plano oficial, no nível da crítica e das realizações mais elitistas). Zola preconizou a necessidade de que o texto fosse conciso e claro, pois, ao contrário do romance, há um limite de duração para a peça de teatro: “Um vocábulo, um grito, em Balzac, bastam freqüentemente para dar a personagem inteirinha. Esse grito é teatro, e do melhor.” (op. cit. p. 130) Pensava que se poderia manter a fórmula clássica de análise das

---

<sup>98</sup> Esta e a citação seguinte encontram-se em *TO* (Boal, 1980, p.85).

personagens – o que já se encontrava em Corneille e Molière –, contanto “que se empregue o método científico para estudar a sociedade atual” (Ibid. p.131). Os cenários deveriam “evocar no palco a realidade dos meios”, o que verificou ser possível, pois já havia presenciado cenários “vigorosos em relevo”, “surpreendentes em verdade” (Ibid. p.132). Pedia “mais naturalidade” às falas: “O que eu gostaria de ver no teatro seria um resumo da língua falada”, pois “o melhor estilo no teatro é o que melhor traduz a conversa”. Quanto às personagens simpáticas, virtuosas, que tanto agradavam ao público da época, Zola pedia paciência, pois “Neste momento, todo um trabalho secreto se faz nos espectadores (...)” (Ibid. p.132). O romance naturalista já preparava o caminho, e, em breve, o público se acostumaría e desejaria “a verdade”, abrindo mão dos clichês e dos personagens idealizados. Zola rechaçava um teatro que encadeasse intrigas para divertir e prender o espectador. São tocantes sua empolgação com o momento que o conhecimento científico vivia na época e suas expectativas com relação às artes, chegando mesmo a ser panfletário:

Espero que se coloquem de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade e analisados cientificamente, sem nenhuma mentira. Espero que nos libertem das personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor como documentos humanos. Espero que os meios determinem as personagens e que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento. Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica, mudando de um minuto a outro as coisas e os seres. Espero que não nos contem mais histórias inaceitáveis, que não prejudiquem mais observações justas com incidentes

romanescos, cujo efeito é destruir mesmo as boas partes de uma peça.

E continua no mesmo parágrafo:

Espero que abandonem as receitas conhecidas, as fórmulas cansadas de servir, as lágrimas, os risos fáceis. Espero que uma obra dramática, desembaraçada das declamações, liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real, e seja a lição terrível de uma investigação sincera. Espero, enfim, que a evolução feita no romance termine no teatro, que se retorne à própria origem da ciência e da arte modernas, ao estudo da natureza, à anatomia do homem, à pintura da vida, num relatório exato, tanto mais original e vergonhoso que ninguém ainda ousou arriscá-lo no palco (Ibid. p.122-123).

Pelas críticas de Zola, pode-se, num esforço de imaginação e *grosso modo*, pensar que as peças daquela época sofriam dos defeitos das novelas de TV de hoje em dia: mudança brusca nas características dos personagens, intrigas mirabolantes para agradar ao público, personagens clichês – ainda mais acentuados se se lembrar das entre nós famosas novelas mexicanas. Podemos entender o empenho de Zola por um teatro menos falacioso. Ainda que, em sua argumentação, ele não leve em consideração as variações ideológicas da verdade, por exemplo, e que há outras alternativas às artes cênicas que não a estética naturalista (o que se realizou em várias obras teatrais ao longo do século XX), chegando a dizer, no seu entusiasmo, que o teatro (francês) “será naturalista ou não existirá”. Mas encerra com relativa humildade esse quase manifesto:

Não sou senão o mais convicto soldado da verdade. Se me engano, meus julgamentos aí estão, bem impressos e, em cinqüenta anos, serei julgado por minha vez e poderão acusar-me de injustiça, de cegueira, de violência inútil. Aceito o veredicto do futuro.<sup>99</sup>

Volta-se a alguns elos que interessam aqui: por um lado, o mérito de rompimento com uma estética pobre, provavelmente presente em muitas casas de espetáculo de então; por outro, uma crença exacerbada no “método científico” e em sua adoção pelos artistas. Localizar tais idéias no tempo e em determinado tipo de debate ajuda a compreender um pouco Stanislavski e Boal e abre caminho para a afirmação de outras estéticas, sequer consideradas por Zola. Daí a importância de quando Meyerhold<sup>100</sup> (e Bene e Artaud...) fala de outros teatros, outras formas de encenação: os bufões, a cena oriental, etc.

Ainda com relação a Boal, não se pode negar que, se descrê da neutralidade, herdou de certa época e formação algum apreço por práticas ditas científicas:

A Química me ajudou (...) na necessidade que sinto de sistematizar com precisão, no rigor do trabalho. O pensamento científico está por trás do que faço. Meu pai tinha razão: quatro anos não foram desperdício – a química, por estranha alquimia, floresceu em meus livros, nas encenações e na minha vida (2000, p.147).

O que tem inúmeras vantagens, como a sistematização mencionada, pode ter sido, para outros, como a atriz Dina Sfat, um problema:

---

<sup>99</sup> Ibid. p.136.

<sup>100</sup> Ver seção 2.2.

*Arena Conta Zumbi* durou um ano e meio. Em 1967, a 21 de abril, dia do personagem, estréia *Arena Conta Tiradentes*. (...) Boal, autor do texto junto com Guarnieri (...)

- Com o sucesso de *Zumbi*, Boal, que o tempo todo fora muito levado pelo grupo, inventou 500 teorias sobre o sistema de interpretação que chamava de coringa (*sic*). Criou a máscara ritual<sup>[c]</sup>. Em *Arena Conta Tiradentes*, queria que executássemos aquela teorização toda. Não dava certo. Ele ficava de mal e não falava com a gente três dias. A gente piscava o olho um para o outro e dizia: na hora, faremos como sabemos. Dramaturgicamente o texto era difícil. E, com suas fórmulas, Boal traía a própria seiva daquilo que havia sido nosso trabalho anterior.<sup>101</sup>

Também não é incomum a preocupação de alguns praticantes do TO em “averiguar cientificamente” a eficácia das técnicas. Para quê?

O mais interessante, para que se aproveitem mais as contribuições de Zola, é ir de novo a Deleuze – ele que nos levou a Carmelo Bene – e ver o que ele diz sobre o autor francês, especialmente sobre um de seus romances. Inicialmente, coloca entre aspas o “naturalismo” de Zola. Diz que, no romance *A Besta Humana*, Zola lança um grande tema, que será retomado pela literatura moderna: o tema da fissura. Não vou me ater aqui ao desenvolvimento dessa idéia. Vale apenas ressaltar que, segundo Deleuze, o “naturalismo” em Zola é sempre histórico e social e que o citado romance conta “a impotência de um personagem em constituir uma vida

---

[c] As manifestações sociais do corpo são fundamentais no teatro do oprimido. Partindo da suposição/constatação de que nosso corpo é alienado através dos rituais sociais de opressão, Boal propõe vários exercícios e jogos em que esses rituais fiquem mais evidentes do que de hábito (às vezes, estaríamos tão acostumados a alguns deles, que sequer nos daríamos conta de seu absurdo), especialmente teatro-imagem, denunciando as máscaras sociais produzidas e alimentadas por esses rituais. Nossos corpos estão mecanizados, diz Boal. Daí ele afirmar que qualquer jogo ou exercício de teatro do oprimido já é o teatro do oprimido, uma vez que pequenos exercícios espaciais ou musculares podem servir para denunciar tanto uma mecanização/alienação dos corpos quanto um caminho para sua desmecanização. A máscara social, em Boal, guarda muitas semelhanças com a concepção de *gestus* em Brecht (ver Auslander op.cit. p.124-133; Brecht, 1967).

interior”; diz ainda que, com Émile Zola, o naturalismo adquiriu uma nova dimensão. O que serve aqui é que Deleuze, em sua análise, faz ver que o que Zola de fato produziu é mais rico e interessante do que se pode apreender por uma leitura rápida e exclusiva de seus textos *sobre* o naturalismo. Diz que Zola é influenciado pela medicina de seu tempo, que distinguia duas hereditariedades – uma bem determinada, “homóloga”, e outra difusa, “dissimilar ou de transformação” –, substituindo ou mesmo tornando impossível a dualidade do hereditário e do adquirido, pois se a formação dos instintos é histórica e social, a hereditariedade homóloga pode transmitir caracteres adquiridos, e a hereditariedade dissimilar (“da fissura”) concerne a “uma potencialidade difusa que não se atualizaria se um adquirido transmissível não lhe desse tal ou tal determinação”.<sup>102</sup> Deleuze destaca a genialidade de Zola:

Ora, se é justo observar a influência das teorias científicas e médicas sobre Zola, como seria injusto deixar de sublinhar a transformação que ele as faz sofrer, a maneira pela qual ele recria a concepção das duas hereditariedades, a potência poética que dá a esta concepção para dela fazer a estrutura nova do “romance familiar”.<sup>103</sup>

E ainda:

No mundo que lhe é contemporâneo, Zola descobre a possibilidade de restaurar o épico.<sup>104</sup>

O que isto diz como pista de experimentação? Em primeiro lugar, o que já se sabe, mas freqüentemente se esquece: os “ismos” classificatórios dizem pouco ou

---

<sup>101</sup> Sfat; Carballero, 1989, p.141.

<sup>102</sup> Deleuze, 2000, p.335.

<sup>103</sup> Op. cit. p.335

dizem o menos importante das experiências. Circular pelo texto-manifesto de Zola traz informações/situa num ambiente de uma época, o que pode ajudar a compreender toda uma pesquisa posterior de Stanislavski para o trabalho do ator e toda a importância dessa sistematização para Boal e para muitos de sua geração – e, de forma meio truncada, até para atores de hoje<sup>105</sup>. Como já se disse, é parecido o que Boal fala do teatro da primeira metade do século XX no Brasil, o que Stanislavski fala do teatro russo do final do século XIX, e, agora acrescento, o que Zola critica no teatro de sua época na França. Mas o texto de Deleuze sobre Zola mostra que a genialidade atravessa os simplismos classificatórios e que há variações naquilo que, de forma grosseira, se pode chamar um mesmo movimento, uma mesma “escola”, um mesmo estilo. E, claro, o tal naturalismo em teatro traz complicações que não atingem a literatura: não se trata apenas de fazer um texto, mas de conceber uma encenação (Zola fala disso, mas não aprofunda, pois parece estar mais preocupado com o texto dramático). Além disso, há toda uma tradição, um conjunto de práticas daquilo que se pode nomear “artes cênicas”, com o que qualquer encenação pode dialogar, do que qualquer experimentação pode se valer e que está longe de experiências exclusivamente “textuais”. É para isso que Carmelo Bene aponta, e é a essa exclusividade de um naturalismo hegemônico que seu teatro e suas colocações parecem se recusar. Daí ser mais fácil entender o teatro subsequente à pregação de Zola como “teatro de gosto burguês”<sup>106</sup>. Por isso, é

---

<sup>104</sup> Ibid. p.341.

<sup>105</sup> Referência à “memória emotiva” stanislavskiana parece ser lugar-comum entre atores iniciantes, pelo que pude observar em cursos livres de teatro e em depoimentos de estudantes de artes cênicas, para os quais dei aula (1999).

<sup>106</sup> Zola afirma sua adesão às idéias que Denis Diderot (1713-1784), mais de um século antes, lançara em ensaios e em parte de um romance, e que, aos poucos, influenciariam e contribuiriam para a mudança de todo o teatro ocidental. Diderot é considerado o *inventor do drama* (Carlson, 1997; Corvin, 2001), que ele chamou “gênero sério”, situado entre a comédia e a tragédia. Sugeriu que os personagens próximos/semelhantes a si e a seus contemporâneos e questões a eles pertinentes eram dignos de constar em uma peça. Propôs, e de fato trouxe para a cena, personagens e preocupações da nova classe média de sua época (Carlson, op.cit. p.149). Eis aí algumas bases do



ingênuo pensar se estar produzindo muita ruptura e provocação quando se restringe o campo da criação a uma opção estética baseada em crenças que tiveram data e local para frutificar – falo aqui da visão estreita de muitos praticantes do teatro do oprimido. Pior ainda é não reconhecer que é essa uma entre tantas opções... O termo “opção” não é adequado, pois parece só uma escolha entre possibilidades já dadas, trata-se mais de embarcar nas variações que se apresentam, considerar que se começa a fazer arte quando não há mais “opções”, e novos caminhos/experimentações (aqueles que se apresentam) têm que ser engendrados. E isso foi o que incessantemente fez Carmelo Bene.

---

teatro dito intimista, calcado nas emoções dos personagens. É talvez devido a essa similitude, repito, que aquela espectadora de teatro-fórum em Nova Iorque pode ter se decepcionado (seção 1.2).

## 2 CARMELO BENE: PISTAS DE CONTÁGIO, PROPOSTAS DE CONTAMINAÇÃO

O corpo-sem-órgãos de uma Revolução - seus aspectos ativos e criadores – “só é experimentado por quem vive no centro de seu movimento de criação. Este movimento, aliás, é sempre traído em sua narração posterior, que exclui todo o devir, a ambigüidade, as contradições, suas zonas de indiscernibilidade, sua alegria enlouquecida, suas paixões e tragédia. Seu caráter paradoxal e criador é traído nas formas cristalizadas da História” (Costa, 2003, p.165)<sup>107</sup>. Há certo exagero e radicalidade no que coloca Mauro Costa; às vezes, um relato transpira revolução, há textos-corpo-sem-órgãos, ainda que seja difícil pari-los. De qualquer forma, vale o lembrete do risco bastante provável da traição, especialmente em se tratando de um texto acadêmico.

Apesar do risco de fazer História, é preciso contar algo sobre o personagem Carmelo Bene. Cabe aqui uma observação parecida à que fiz quanto ao título e ao conteúdo do capítulo precedente: o que aqui interessa, em última instância, é o teatro de Bene, o que ele fez em e com teatro<sup>108</sup>. Mas, para isso, é bom conviver um

---

<sup>107</sup> Partindo de Artaud, que o nomeou, um Corpo sem Órgãos (abreviado CsO) é, segundo Deleuze e Guattari, “feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso” (Deleuze; Guattari, 1996a, p.13). Ele “não é uma noção, um conceito, mas uma prática, um conjunto de práticas”, e não se opõe aos órgãos, mas “a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (Ibid., p.9, p.21).

<sup>108</sup> Eu poderia ter escolhido outros expoentes do teatro contemporâneo como vírus, ou mesmo recolher aspectos diferenciados da obra de cada um deles: Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Samuel Beckett, Heiner Müller, Robert Wilson, o próprio Antonin Artaud... A preferência por Bene deu-se por ter sido ele, ao mesmo tempo, ator, autor, diretor e pensador do teatro, com a vantagem de ter sua arte, em todos esses aspectos, pensada exatamente por Gilles Deleuze, autor ao qual recorro mais extensamente neste trabalho. Além de ter um *humor* muito singular, Bene é reconhecido como único

pouco com sua obra escrita e filmada, com o que falam e falaram dele, talvez para melhor captar o acontecimento-Carmelo Bene, tirando daí as problemáticas em que se nomeiem o vírus e as formas possíveis de contágio.

## 2.1 Outra historinha um tanto útil

Bene é ainda pouquíssimo citado em manuais sobre o teatro contemporâneo produzidos fora da Itália: destacam-se os verbetes da *Enciclopedia Universalis*<sup>109</sup> e do *Dicionário Enciclopédico do Teatro Larousse*. Jean-Jacques Roubine, em sua *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, cita uma vez o nome dele, junto ao de outros italianos, para dizer que o “teatro amanhã” poderá vir a se caracterizar por trabalhos solo, como os de Bene ou Dario Fo. Por outro lado, as menções que se encontram sobre Carmelo Bene o colocam como exceção, como autor de uma obra por demais original. Pasolini chega a dizer que Bene é o único que se salva em um meio onde o teatro é feito de gestos para “aparecer nas revistas” – e inclui aí ícones como Giorgio Strehler, Luca Ronconi e Luchino Visconti.

Além de não fazer um teatro para figurar nas revistas – em suas últimas aparições em cena, quase não se mexia -, Bene saiu pouco da Itália. Somente

---

não apenas por Deleuze, mas também por criadores como Pierre Klossowski e Pier Paolo Pasolini, dentre outros, entretanto é ainda praticamente desconhecido no Brasil.

<sup>109</sup> Apud Bene, 1990b.

agora, após sua morte, está sendo mais amplamente divulgado fora de seu país.<sup>110</sup> É em certos textos a seu respeito que se podem encontrar algumas explicações para o até agora curto alcance geográfico de sua obra, desproporcional à intensidade que se lhe pode adivinhar. Eis, por exemplo, o que relata Franco Quadri sobre o início do trabalho de Bene e as primeiras críticas que recebeu, dando-nos uma idéia do desenvolvimento de sua arte. Para Quadri, o que um crítico de má vontade chamou “confusão”, poderá vir a ser chamado um dia de “geometria conquistada”, e já assinalava, em 1959, quando Bene estreou como *Calígula* na peça de mesmo nome, o que viria a ser uma marca de sua estética:

(...) a homenagem a códigos expressivos não habituais, como a intervenção radical no texto e sua decomposição em muitos planos, o uso da totalidade dos elementos cênicos desde o som até a iluminação, a fragmentação da dicção que não é mais privilegiada que os outros elementos, a destruição do conceito de cenografia, sem falar da irrupção insólita da materialidade física numa época em que – no rastro de uma malcompreendida concepção naturalista do teatro – estávamos mais habituados a confundir com a monotonia e a mediocridade dos tributos individuais uma “verdade” que não tem, por si mesma, nada a ver com o teatro, derramando torrencialmente nessa trama todos os vícios de uma escola de atores pequeno-burguesa, com suas colocações de voz cheias de pose, as pausas mecânicas, as atitudes fixadas em previsíveis clichês.<sup>111</sup>

Jean-Paul Manganaro corrobora o que dizem Pasolini e Quadri sobre o teatro de Bene, pois que este, quando começou no teatro, em 1958, já sabia muito bem o que não queria: dentre outras coisas, não queria um teatro que começava “àquela

---

<sup>110</sup> Além da própria notícia de sua morte e de homenagens que tem recebido desde então, sua obra está, aos poucos, sendo traduzida e publicada na França. Pelo que se vê de suas entrevistas e pelo que se conhece de sua obra, dá para imaginar que, para muitos, é mais fácil “degluti-lo”, sabendo que não está mais entre nós em suas partes extensivas.

<sup>111</sup> Quadri, 1977, p.7-8.

época, a se acomodar na potência da persuasão midiática e nas esferas de partilha do poder cultural” (Manganaro, 2003, p.13).

Nascido no sul da Itália, em Campi Salentina, na Província de Lecce, região da Puglia, Carmelo diz que cresceu na Igreja e que, mesmo sem saber, ali, nas cerca de três mil missas a que assistiu, teve o primeiro contato com o fenômeno teatral:

Eu compreendi a liturgia como espetáculo verdadeiro e autêntico. Na igreja, pode ser que ninguém compreenda nada, mas estamos lá e escutamos assim mesmo.<sup>112</sup>

Com 17 anos, ao final de seus estudos secundários, foi para Roma e matriculou-se na Academia de Arte Dramática, onde permaneceu por um ano, tempo suficiente para aprender “o que não se deve fazer no teatro”<sup>113</sup>:

Para alguém que quer ser ator, mais vale um ano na prisão que um ano nessa escola - na prisão a gente pode aprender mais e se aborrecer muito menos.<sup>114</sup>

Após outras tentativas que não o satisfizeram, Carmelo Bene estreou como ator em 1958, como se viu, e, em 1959, destacou-se na montagem de *Calígula*, de Albert Camus. Com direção de Alberto Ruggiero, o jovem ator conseguiu do próprio Camus autorização para fazer o protagonista à sua maneira. E, se havia críticos de

---

<sup>112</sup> Em: Herry, 1977, p.107.

<sup>113</sup> Como sua obra é pouco difundida, praticamente nada difundida no Brasil, não vou economizar nas – deliciosas – citações.

<sup>114</sup> Ibid. p.109. A “formação” de Bene deu-se bastante através da leitura que fazia dos poetas, dos místicos e dos filósofos. Quando foi a Paris pela primeira vez apresentar um espetáculo, quis encontrar-se com alguns intelectuais; coube a Jean-Paul Manganaro promover tal encontro.

má vontade, como mostrou Franco Quadri, houve quem já reconhecesse ali um talento singular. No ano seguinte, Bene apresentou seu primeiro *Espetáculo Maiakovski*<sup>115</sup>, em Bolonha, já como encenador e principal intérprete e não parou mais: em 1961, fundou sua própria companhia, montando seis diferentes espetáculos nesse ano, alguns envoltos em *escândalo* – palavra bastante repetida quando se fala de Carmelo Bene – provocando reconhecimento de seu trabalho de ator e sua catalogação como “vanguarda”.

O interessante em seus textos, entrevistas, filmes e imagens é que Carmelo Bene dificilmente deixava instalar sua arte numa segmentaridade dura. Por exemplo, quanto a “ser vanguarda”, ele dizia que só um equívoco o teria catalogado assim:

O que quer dizer isso: vanguarda? Quer dizer projetar e dar vida a qualquer coisa que amanhã poderá ser compreendida e realizada. Você percebe? No teatro, uma vez que a cortina cai, está acabado para sempre, mesmo se recomeça noutra ocasião. Na noite seguinte, é outra história que começa... E a vanguarda, que trabalha para o futuro, incontestavelmente nega o presente; e quem nega o presente não está nele. Então ela é cínica. Por isso, eu jamais fiz vanguarda.<sup>116</sup>

O escândalo para ele não pode ser o mundano, o da fofoca dos tablóides, como muitas vezes lhe ocorreu, mas o escândalo teatral, “no sentido evangélico”

---

<sup>115</sup> É uma característica de Bene fazer novas versões de alguns de seus espetáculos; o *Espetáculo Maiakovski* teve, pelo menos, cinco: a primeira em 1960, duas em 1962, uma em 1968 e a quinta em 1980. Não se tratava de reapresentações para relançar um antigo sucesso e reforçar o caixa – como acontece em muitos grupos –, tratava-se de continuar convivendo com e inventando uma obra que ainda tinha o que dizer: a poeira das virtualidades ainda tinha muito a atualizar, muito signo a decifrar, por isso Bene reeditava alguns trabalhos (ver Manganaro, 2003). O poeta russo também foi tema de um disco de 1981, tendo aparecido, ao lado de outros três poetas, em *Quatro Diversos Modos de Morrer em Versos*, que Bene fez para a televisão em 1974. Carmelo Bene já foi chamado de “um Maiakovski órfão da Revolução”.

<sup>116</sup> Bene, 1977, p.112.

(Bene, 1977, p.115), com o que talvez se refira às palavras de Cristo, quando disse que não se deve dar escândalo, deixando a cada um sua interpretação...<sup>117</sup>. E sobre o seu sucesso e reconhecimento como ator, é Deleuze que diz tratar-se de elogio cheio de reprovação e acusação de narcisismo, pois Bene tem orgulho de desencadear um processo do qual ele é não o ator, mas o *protagonista* ou o *operador* (Deleuze, 1979, p.92).

*Um manifesto a menos* é o título que Gilles Deleuze dá a esse seu mais extenso texto sobre Bene, provável referência à *minoração* que o filósofo aponta nesse teatro. Deleuze diz, por exemplo, que, quando Bene monta Hamlet, não se trata de um Hamlet a mais como tantos outros (leituras, versões, atualizações...), mas Bene o intitula Um Hamlet a Menos (Un Amleto di Meno), no qual faz, como lhe é característico, uma operação de amputação/subtração. Deleuze destaca a definição que Carmelo dá para seu trabalho com Shakespeare: uma *crítica amorosa*, uma *operação crítica* sobre os textos, que se faz em cena, amputando-lhes partes e personagens para fazer aparecerem as virtualidades.<sup>118</sup>

Bene ampliou o acontecimento teatral. E o fez sem abrir mão dos “clássicos”, mas de sua “classicidade”, sem mesmo abrir mão do palco italiano, quando foi o caso. Deleuze ressalta como a reverência a autores e a textos só faz acabar com eles e que Carmelo Bene, em sua crítica amorosa a Shakespeare, deixa seus textos vivos novamente, isto é, com força para promoverem agenciamentos, encontros, para irromperem intensidades.

---

<sup>117</sup> Conforme Manganaro (ver Apêndice)

<sup>118</sup> Tal operação e o que Deleuze extrai dela estão desenvolvidos na seção 2.3 .

Carmelo Bene faz a denúncia de uma concepção generalizada de teatro que é textual, literária, diz que mesmo os espetáculos mudos têm um texto (Bene, 1977, p.100), e os gestos dos atores são feitos de texto, servem ao texto. Em suas peças, ao contrário, Bene impõe obstáculos, *impedimentos (empêchements)* aos atores: os objetos e figurinos são obstáculos que o ator-personagem deve transpor, ou dos quais deve se desfazer e utilizar de novo, como as próteses deformantes que Ricardo III coloca e retira de si mesmo, roupas que são despidas e novamente vestidas com dificuldade na própria cena, ou, como exemplifica bem humorado o próprio Bene, imaginando a reação de um espectador: “Mas como! Tem uma mesa, esse cara tem que ir de lá até lá; já que ele tem que ir, por que não vai como todo mundo nas cenas de teatro normais? Vai lá, toma seu chá ou dá um telefonema. E esse aí, o que faz? Coloca uma mesinha na frente dos pés, pega uma corda, amarra à mesa, quer passar e tropeça... E o público se pergunta por que esse imbecil prendeu uma corda justamente ali.” (Ibid., p.120).

Em Ricardo III de Bene/Shakespeare, por exemplo, pode-se ler:

*... Margarida vai lá onde estão muitos “membros” do Ricardo-Artifício, lá onde Ricardo está mais desmembrado...*

*Ela calça um pé disforme, passa uma luva por uma mão cortada, prova uma camisa com corcunda e, vestida desse jeito, se alonga obscenamente em direção às outras duas [atrizes/personagens]...*<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> *...Margherita si porta adesso là dove sono molte e più “membra” di Riccardo-Artificio, là dove più Riccardo è smembrato...*

*Calza un piede deforme, un guanto a mano monca, indossa una camicia gobba e, così conciata, si sdraia oscenamente fra le altre due...(Bene, 1995f, p.817). Cf. a tradução francesa em Bene, 1979,*



Sobre a aproximação *atextual* aos textos e a manipulação dos demais elementos cênicos em Bene, Franco Quadri enumera:

O que é visto nas sucessivas realizações, como uma espécie de massacre, é o duro trabalho de cortes, o emaranhado de repetições e de seqüências circulares, o jogo de oposições, justaposições e aproximações entre diferentes cenas, que se caracteriza por verdadeiras apropriações, a duplicação freqüente dos personagens, tudo isso preenchido ou esvaziado por tonalidades multicolores, debochadas, matizadas, freqüentemente contrastantes, e, na cenografia, ambiências que não ambientam mais, utilizadas mais como um obstáculo, enquanto a trilha sonora dominante é derramada sobre a cena para recobrir os outros sons, e as próprias luzes são manobradas *contra o espectador* (Quadri, 1977, p.15. Grifo nosso).

Bene diz que, em seu teatro, o antagonista é o próprio espetáculo, é este que voa pelos ares.

É esse teatro que Pasolini diz ser uma exceção – por ser independente e original – no contexto do teatro italiano (texto em francês de 1990), que ele acusa de ser “cada vez mais repugnante”, seja o teatro tradicional, seja o por ele chamado “teatro novo”, que não passaria de um “apodrecimento do modelo do Living Theater”, de “conformismo de esquerda”, “junção da neovanguarda com 1968”. Para Pasolini (1990), por um lado, os textos de Dario Fo são horrorosos (“Pouco me importa seu caráter audiovisual e seus milhares de espectadores”), por outro, o “resto”, como se assinalou, faz um teatro que é pura gestualidade, “material para as revistas”. Essas

observações – tão ferinas, radicais e, por isso mesmo, tão cheias de vida – dizem algo sobre a originalidade de Bene, cujo uso do corpo e do gesto certamente não é feito para as fotos dos magazines. O que Deleuze destaca a esse respeito é a variação contínua a que são submetidos os corpos, a que se prestam os movimentos (na verdade, todos os elementos) no teatro de Bene, onde quase não se encontram choques e oposições, mas “relações de variação, que eliminam os ‘mestres’ “ (Deleuze, 1979, p.113): “o gesto em perpétuo desequilíbrio positivo” (Ibid., p.111), ali os conflitos são mero suporte para a “Variação” (em maiúscula no texto de Deleuze). Um jogo de oposições “nos levaria ao sistema do poder e da dominação” (Ibid., p.111), do qual não se sai, exceto por linhas de variação/linhas de fuga.

A subordinação da forma à velocidade, à variação de velocidade, a subordinação do sujeito à intensidade ou ao afecto, à variação intensiva dos afectos são, parece-nos, dois objetivos essenciais a obter nas artes. CB participa plenamente desse movimento que faz a crítica da forma e do sujeito (no duplo sentido de “tema” e de “eu”). Afectos e não sujeito, velocidades e não forma. (Deleuze, 1979, p.114).

De 1968 a 1973, Carmelo parou de fazer teatro e produziu seis filmes, dos quais, como em suas peças, foi diretor e protagonista. Contando com um média-metragem de 1967, fez, ao todo, dois médias e cinco longa-metragens. Seu longa de estréia – *Nostra Signora dei Turchi* (Nossa Senhora dos Turcos) –, a partir de seu romance de mesmo nome, recebeu o prêmio especial do júri do Festival de Veneza, onde Bene foi também “convidado de honra” um par de anos mais tarde. Por pelo menos três vezes nesse período, teve um filme seu convidado para o Festival de

Cannes. Fez também participação como ator em filmes de outros diretores, como no papel de Creonte, no “Édipo Rei” de Pier Paolo Pasolini, em 1967.

Em sua diversificada obra, contam-se, além de romances, que causaram boa impressão nos críticos, a reescritura de peças, alguns discos (Manfred, Maiakovski, Hamlet Suite, etc.), obras para a televisão (Otello, Un Amleto di Meno, Riccardo III, etc.) e mais de 10 emissões radiofônicas (Amleto, Pinocchio, Salomè, etc.). A variedade de versões de uma “mesma” obra também se espalhava pelos diferentes meios em que inventou sua arte: assim, houve, por exemplo, além dos já citados Maiakovski, uma *Nostra Signora dei Turchi* romance, peça<sup>120</sup> e filme; *Pinocchio* de Collodi segundo Bene foi publicado em livro, teve três edições como peça teatral e uma emissão radiofônica, dentre vários outros exemplos.<sup>121</sup> Não se tratava de peça filmada, romance “adaptado”, ou de qualquer outro tipo de transposição direta de um veículo para outro, mas sempre de reinvenção da obra e do meio em que ela (re)nasce. O que Bene falou sobre fazer cinema serve para todas essas variações em sua obra:

Por que não? Uma coisa, nós podemos escrevê-la, colocá-la em música, falá-la, bebê-la, tudo ...E quando você comeu durante três anos, você pode beber um dia (...) (Bene,1977, p.125).

É novamente Franco Quadri que, em um texto intitulado *Do Teatro ao Rádio (Passando Pelo Cinema)* analisa uma dessas “transposições” de uma obra para diferentes meios, no caso, a *Salomè* de Oscar Wilde segundo Bene, que, já sendo filme e peça, apareceu, em 1975, em emissão radiofônica. Quadri começa

---

<sup>120</sup> “Peça”, no caso de Bene, é muito mais a encenação propriamente do que o texto impresso.

ressaltando a aparente impossibilidade de tal empresa, tendo em vista a importância do elemento visual nos espetáculos de Bene. Diz que, na verdade, se deve falar mais de uma passagem do filme para o rádio do que da peça para o rádio, devido à ambientação e às soluções técnicas utilizadas nessa emissão. Ainda que falando em ‘transferência’ de um meio a outro, acaba por mostrar que se tratou, na verdade, de uma (re)invenção. Diz que Bene teve “sacações” geniais como diretor e interveio apropriando-se totalmente do novo meio:

(...) trabalhando sobre o elemento sonoro, jogando com sobreposições de vozes, mudanças de tonalidades, sobreposições de diálogos, aproximações e afastamentos de microfones, com misturas absolutamente arbitrárias de músicas clássicas com canções populares. (...) Não se pode exatamente dizer que Carmelo Bene tenha feito uma leitura literária, é preciso dizer, ao contrário, que venceu triunfalmente a aposta com o meio.<sup>122</sup>

Em outubro de 1973, Carmelo Bene parou de fazer cinema e retornou ao teatro com a segunda edição da peça *Nostra Signora dei Turchi*. Seu reconhecimento como cineasta ampliou o interesse por seu trabalho nos palcos e, como observa Manganaro, “o gosto pela ‘velocidade’ que Bene manifesta no momento da montagem de seus filmes, as colorações e os cortes emprestados de seu próprio cinema serão igualmente experiências fortes para a constituição de seu teatro”<sup>123</sup>. Nesse seu retorno, chegou aos grandes teatros (“Porque agora mos oferecem.”) e intensificou suas experimentações sonoras com música, amplificação da voz e *playback*. Carmelo se perguntava por que se investe tanto, por exemplo,

---

<sup>121</sup> Dados de até meados do ano de 1995, retirados das obras completas de Carmelo Bene, editadas, nesse mesmo ano, pela Bompiani, de Milão.

<sup>122</sup> Quadri, 1995, p.1463.

<sup>123</sup> Manganaro, [1996].

em iluminação, enquanto o elemento sonoro das peças quase não é trabalhado, enquanto quase não se experimenta em sonorização. Como se apresentava em grandes teatros, era assistido também por um público “de gosto burguês”<sup>124</sup>, habituado a peças-digestivas, peças-mercadoria, não afeito a experimentações, mas certamente impulsionado por curiosidade e/ou para não perder “o que está em alta” no momento. Desse tipo de espectadores, Manganaro diz terem vindo os processos judiciais contra Bene, onde algumas pessoas alegavam ter adquirido problemas auditivos devido ao volume do som dos espetáculos que, para se ter uma idéia, no caso de recitais, era da grandeza do som que se tem em grandes concertos de rock<sup>125</sup>.

O público? Bene dizia odiá-lo, mas tornou-se um monstro sagrado e gostava de reunir platéias de mais de 1000 pessoas.<sup>126</sup> Sobre a encenação de seu romance *Nostra Signora dei Turchi*, Quadri descreve:

Carmelo Bene não muda uma vírgula da prosa não dialogada do texto, que se derrama ao longo de toda a duração do espetáculo com suas repetições, com sua narração no imperfeito e na terceira pessoa, com seus abandonos ironicamente pseudo-românticos, graças à sua dicção gravada na trilha sonora, sempre invadida – antes e depois, ou ao fundo - por mergulhos na música de ópera. Em cena, ele faz reviver, com contrapontos sarcásticos, lentidões e repetições obsessivas de motivos e seqüências, a mesma “intriga”, (...) mas o público não chega a apreender as palavras ditas em discurso direto pelos atores, não somente porque elas são rosnadas e lançadas pelo fluxo delirante da voz em *off*, mas porque, entre o público e a cena, foi edificada materialmente a quarta parede em vidro colorido. E, na parte

---

<sup>124</sup> Manganaro diz que Bene era “um deus”, adorado por muitos. Sobre o “gosto burguês” ver seção 2.2.

<sup>125</sup> Segundo Vera Ambra, s.d.

mais bonita do espetáculo, Carmelo fecha a porta-balcão e isola – no exterior – os espectadores, aos quais somente resta espiar os acontecimentos reduzidos à confusão de silhuetas indistintas, em uma condição de *voyeurs*, como ele não cansou de repetir. Curiosamente, os acontecimentos aos quais aqueles que compraram ingressos são proibidos de participar completamente, ou nos quais não podem se introduzir, são fragmentos do naturalismo mais intimista, exasperadamente verdadeiro: o cozimento nos fogões e o tempero de um prato de massa que será em parte comido, mas, sobretudo, lançado de um personagem a outro através da cena, como em uma peça cômica popular, uma injeção com ebulição da seringa e tudo, com as nádegas nuas do protagonista expostas ao discurso patriótico de De Sica, retirado do filme O General della Rovere, de Rossellini. E, enquanto isso, como em uma cotidianidade miticamente esquematizada, mas ameaçadora, os gestos usuais continuam a se repetir, estilizados, inevitáveis... (Bene, 1977, p.17).

Nos anos 80, em muitos espetáculos, Bene era o único artista em cena: respondia por todos os “papéis”, ou trabalhava com apenas mais uma pessoa, geralmente uma atriz. Em suas *Obras* (Bene, 1995), na enumeração dos últimos espetáculos, é comum encontrar-se indicada a presença de uma orquestra e Carmelo Bene como “voz solista”. Em 1989, estreou *Pentesiléia*, que tem como subtítulo “a máquina atorial-atorialidade da máquina”, proposição fundamental que coroa sua elaboração em teatro. O ator não tem substância, tampouco o espetáculo. O ator é uma máquina que se conecta a outros elementos, que segue uma partitura<sup>127</sup>. Carmelo vai, por exemplo, falar de “máquina atorial amplificada”, o que é

---

<sup>126</sup> “É contraditório, é ambíguo”, disse J-P Manganaro (conversa informal em São Paulo, 15/11/2003).

<sup>127</sup> Bene diz que não segue textos teatrais, mas que elabora *partituras*. Essa nomenclatura/proposição não é exclusividade sua, vários grupos de atores, especialmente a partir do trabalho do diretor polonês Jerzy Grotowski, elaboram *partituras* para seus personagens, que envolvem gestos minuciosos e as diferentes emissões da voz. Nesses casos, os atores constroem sua própria linguagem de signos, uma partitura de seus gestos no espetáculo, que serão ligados, pelo diretor, com as partituras dos demais atores. Ao que parece, a partitura em Bene é, por sua vez, o agenciamento dos vários elementos do espetáculo – sonoro, gestual, cenográfico, iluminação, etc. Por outro lado, por exemplo, no texto publicado de *Il Rosa e Il Nero*, vêem-se pequenas partituras musicais para um ou outro personagem, assim como um “esquema” para “vox” destinado à atriz

bem diferente de um ator que usa um microfone para que melhor escutem suas palavras. Bene acha que as palavras atrapalham o teatro, daí produzir distorções, ampliações, ruídos. Deleuze louva a nova fase em que Bene “se interessa cada vez mais pelo elemento sonoro tomado em si mesmo. Faz uma *incisão* dele, que arrasta toda a imagem; a imagem é passada inteiramente no sonoro. Não é mais este ou aquele personagem que fala, mas o próprio som torna-se personagem, tal preciso elemento sonoro torna-se personagem. (...) Não é mais a voz que se põe a murmurar, ou a gritar (...), mas o próprio murmúrio torna-se *uma voz*, o próprio grito torna-se *uma voz*.” O *playback*, cada vez mais freqüente, não é utilizado por comodidade ou para facilitar qualquer realização, mas é um instrumento de criação. Carmelo Bene continua, assim, seu propósito de ser um *operador* mais que um ator. Deleuze ressalta que, ao traçar esse novo caminho em seu teatro, constrói para todos nós uma nova relação com a música: uma relação ativa.<sup>128</sup>

A noção de máquina atorial foi fortalecida nas propostas de trabalho por ocasião da Bienal de Veneza de 1989, quando Carmelo Bene foi nomeado diretor da Seção Teatro do evento. Sua proposta era a realização de um laboratório, com artistas, técnicos e intelectuais conectando-se com a “máquina atorial Carmelo Bene” e produzindo experimentações. Como narra Camille Dumoulié: “Para maior escândalo da imprensa, das instituições e do público, não houve, de fato, nenhum espetáculo. Somente alguns artistas e pesquisadores ocuparam os lugares e, sob a inflexível orquestração de Bene, exercitaram-se a manter vago o espaço da representação.”<sup>129</sup> A certa altura, Bene foi afastado da direção, mas há pelo menos

---

Maria Monti e outras partituras feitas de traçados singulares por sobre um pedaço do texto ou inseridos no meio dos diálogos (Bene, 1995c).

<sup>128</sup> Ver em: Deleuze, 1995, p.1466-1467.

<sup>129</sup> Dumoulié, 2003, p.957.

dois livros resultantes daquele rico momento: *Il Teatro Senza Spettacolo* (O Teatro Sem Espetáculo), com livres associações coletivas sobre a máquina atorial e o teatro segundo Bene, e *La Ricerca Impossibile* (A Pesquisa Impossível), com textos individuais de diversos autores, inclusive um de Bene, onde faz a denúncia das políticas de Estado para as artes, das amarras daí decorrentes, e das relações da pesquisa com a produção e o consumo, alimentando as indústrias do entretenimento e do turismo:

A economia industrial institucionalizada só sabe reservar uma malreprimida indignação (tiques e caretas-ardis indescritíveis) diante dessa *heresia da pesquisa* sem audiência, isto é, não *espetacularizada*. Tanto rancor por parte do paraestado, jamais tão unânime, plebiscitário, para cada *objeto sem objetivo*, se cega ao ponto de não admitir distinção entre esta ou aquela tipologia de pesquisa: o experimento atômico, para permitir a uma *lei de mercado* que constate sua *qualidade de confecção*, se “exercita” sobre Hiroshima (e não sobre uma ilha deserta), porque o público nativo tem o sacrossanto direito à *fruição* de tamanho, extraordinário, bestial esforço de laboratório (sem contar o valor de arquivo das tomadas cine-audiovisuais).<sup>130</sup>

Cita essa expectativa e esse investimento oficiais da pesquisa industrial em geral para falar igualmente da visão turística-espetacularizada-de-entretenimento das condições de financiamento para as artes cênicas: exigências como um grande número de apresentações; não ultrapassar certa proporção do total de espetáculos a serem dirigidos pelo coordenador do grupo; obrigatoriedade de receber grupos de

---

<sup>130</sup> Bene, 1990a, p.11-12.



outros locais (“turismo”); tratamento dos espetáculos como produto; enfim, “a instituição prostrada aos pés do altar dos consumos”<sup>131</sup>.

Nisso, há grande coerência nas obras de Bene. Ainda que, a partir de determinado momento, fosse financiado pelo Estado, não se deixou seduzir pela espetacularização do que inventava e, assim, não parou de inventar.

Em Bene há todo um pensamento sobre o teatro e o ator, seja em suas declarações e entrevistas, escritos e diferentes obras, seja, principalmente, nas suas encenações, no novo ator que forja em cena. O que Carmelo Bene escreve acompanhando os diálogos de seus textos não são exatamente rubricas, mas pequenos ensaios sobre a vida, o teatro, o ator. É difícil escolher apenas um exemplo, mas eis algumas rubricas de *Il Rosa e Il Nero* (O Rosa e o Negro), descrita como “*invenção a partir de O Monge, de M. G. Lewis*”:

Antonia morre porque são três horas, como um relógio que bate as horas e não como quem as escuta bater. É a morte da hora, porque não pode morrer de velhice, devido à duração do espetáculo (...)<sup>132</sup>.

Ou, ainda na mesma peça:

*Diante da farsa mágica, em tudo devedora da psicologia, que Agnes, tão imprevisível, lhe empurrou goela abaixo, o monge perde o controle da situação para se degradar em instantes de personagem.*

---

<sup>131</sup> Ibid., p.15.

<sup>132</sup> *Antonia muore perché sono le tre, come un orologio che le batta e non come chi senta battere le ore. È la morte dell'ora, perché non può morire di vecchiaia per ragioni di durata di spettacolo (...)* (Bene, 1995c, p.741. Consultei também a tradução francesa de 2004 para esta tradução e a seguinte).

*Identificado com este, esconde-se atrás do lencinho da autoridade que lhe foi destinada por sua situação histórica.*

*Espectador incapaz de gozar o próprio fracasso, agarra-se aos valores que os outros lhe atribuem, sem, entretanto, maravilhar-se.*

*Se Agnes tivesse se limitado a dar uma justificativa desesperada, também ele se limitaria a denunciá-la, e nós não teríamos feito o espetáculo. Mas, a partir do momento em que se deixou surpreender pelo espetáculo de Agnes, a melhor vingança é o perdão.*

*Tendo retomado plenamente o controle dos seus recursos cênicos, chega ao ponto de devolver a carta a Agnes.*<sup>133</sup>

Manganaro considera o fato de Bene fazer mesmo uma *filosofia* do teatro:

C.B., enfim, repensa o teatro como uma globalidade, reinterpretando antigas modalidades expressas sobre esse mesmo terreno: é um modo de reflexão, talvez já uma filosofia do teatro, que não tem mais nada a ver com as filosofias que se sucederam no debate teatral sem jamais terem pisado no palco; concentrar uma soma vital que faz do “ator” o “gênio” essencial, o “artifex” de toda efetuação: encenador, cenógrafo e técnico, responsável pelo som e pela iluminação, o ator deve ser, ao mesmo tempo, qual um novo Heliogábalo, seu próprio demiurgo e sua própria ruína, seu passado e seu devir.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> *Davanti alla farsa magica a tutte spese della psicologia, propinatagli da Agnese così imprevedibile, il monaco perde il controllo della situazione per degradarsi ad attimi di personaggio. Immedesimato, si nasconde dietro il fazzolettino della sua autorità destinatagli dalla sua situazione storica. Spettatore incapace di godersi la propria sconfitta, si aggrappa ai valori che gli altri gli attribuiscono, senza però stupirsi.*

*Se Agnese si fosse limitata a una giustificazione disperata, si sarebbe limitato anche lui a denunciarla, e noi non avremmo fatto lo spettacolo. Ma, dal momento che si è lasciato sorprendere dallo spettacolo di Agnese, la miglior vendetta è il perdono.*

*Tornato pienamente padrone dei suoi mezzi scenici arriva al punto di restituire la lettera.*

(Bene, 1995c, p.712). Singular é o humor com que Bene lida com os cânones do assim chamado “aristotelismo” em teatro.

<sup>134</sup> Manganaro, 2003, p.13.

Carmelo inicia seu último texto, *Autografia di un Ritrato*, escrito em 1995, dizendo que “O talento faz aquilo que quer, o gênio faz aquilo que pode”<sup>135</sup>, e acrescenta que, tendo o gênio, sempre lhe faltou talento. Após várias considerações sobre o trabalho, o auto-sustento, a realização de uma ou várias obras, etc., apresenta uma síntese, como sempre bem-humorada, daquilo que fez em suas “numerosas vidas”. Escolhi alguns “itens” como possíveis vias de *contaminação*.

## 2.2 Ator, naturalismo e atorialidade

*“O operário como operário não é um homem.(...) Coloquemo-nos na pele deles...Eu não,, porque eu detesto o naturalismo...”<sup>136</sup>*  
(Carmelo Bene)

Bene conta que, garoto, apreciava ir ao teatro escutar os grandes cantores:

Para mim, em resumo, teatro era o "lírico": sons, luzes, suntuosidade, esbanjamento, espetáculo em que, antes de mais nada, não se falava como na vida"<sup>137</sup>.

Quando aconteceu de ir assistir a uma peça de teatro com sua avó, esperava, em vão, que, a qualquer momento, os atores

---

<sup>135</sup> *Il talento fa quello che vuole, il genio fa quello che può.* (Bene, 1995a, p.V).

<sup>136</sup> Bene, 1977, p.150.

<sup>137</sup> Bene, 1995d, p.1112.

começassem a cantar. E se surpreendia que, ao final, o público os aplaudisse:

“Quando é que eles vão cantar?” eu importunava minha avó.

“Ignorante, estes não cantam: falam”.

“Falam e são pagos?”.

“E por que não? Quer que eles falem de graça?”.

“Mas o teatro é o mesmo aonde se vem ouvir a música e cantar”.

“Uff! Estes aí não têm nada a ver com música. Não têm voz”.

“E então, o que viemos fazer aqui?” Eu não me conformava. Me parecia que aquelas pessoas no palco estivessem se acertando umas com as outras. “Mas se falam de assunto deles, por que então não falam mais baixo? Dá pra ouvir tudo!”.

“Ignorante, ignorante! Fico me perguntando o que vai ser de ti quando crescer. (...) E o que te importa se é assunto deles? (...) Essas coisas tu não podes compreender.”<sup>138</sup>

E conclui:

De fato, não compreendia e, passados trinta anos, continuo sem compreender “aquelas coisas”.<sup>139</sup>

E quando sua prima um dia sugeriu que ele tentasse ser ator, retrucou:

---

<sup>138</sup>

*“Quando cantano?” importunavo la nonna.*

*“Ignorante, questi non cantano, parlano.”*

*“Parlano e son pagati?”*

*“E perché no, vuoi che parlino gratis?”*

*“Ma il teatro è lo stesso dove si viene a sentir la musica e cantare.”*

*“Uff! questi non c’entrano con la musica. Non hanno voce.”*

*“E allora, che ci siamo venuti a fare? Non mi capacitavo. Mi pareva che quelli in scena stessero accordando tra di loro. “Ma se parlano dei fatti loro, perché allora non parlano più piano? Si sente tutto!”*

*“Ignorante! ignorante! mi domando che sarà di te da grande. (...) Ma che t’importa se son fatti loro? (...) Queste cose tu non le puoi capire.”*

*(Ibid., p.1112-1113).*

<sup>139</sup> Ibid., p.1113.

Ator? Você quer dizer como aqueles que passam duas horas em cena pra chegarem a um acordo, o público presente, e não cantam nunca?...<sup>140</sup>

O propósito desta seção é tratar da recusa ao naturalismo no teatro de Carmelo Bene e buscar aí o que possa ser contagiante/contaminante para o teatro do oprimido. Tal aspecto aparece muito em relação à função do ator como recusa a encarnar um papel e a “interpretar”; busca, como Bene disse algumas vezes, do vazio da cena, na invenção de um teatro sem espetáculo<sup>141</sup>, em que o ator não tem substância.

Jacó Guinsburg afirma que “a história do teatro moderno tem um de seus eixos na relação antitética Stanislávski-Meyerhold”, explicando que o repertório de preocupações, tendências e soluções que revestiu a vida de ambos caracteriza questões importantes para o teatro de sua época, muitas das quais permanecem “na mesa do debate estético que permeia a criação cênica” atual.<sup>142</sup>

Bene tem um escrito chamado *Due Passi in Casa Meyerhold*<sup>143</sup>, em que nomeia um “eixo”: “Diderot-Wilde-Meyerhold-Artaud-Bene”<sup>144</sup>,

---

<sup>140</sup> Ibid., p.1114.

<sup>141</sup> Uma crítica ampla à espetacularização da vida nas sociedades capitalísticas desde o pós-guerra foi feita com bastante veemência por Guy Debord, especialmente em sua obra *A Sociedade do Espetáculo*, obra e autor que voltaram a ser citados e publicados nos últimos anos. Uma contrastação entre o que fizeram Debord e seus companheiros situacionistas e toda a vida-em-obra de Bene poderia levantar interessantes aspectos da especificidade do que produziram uns e outro. Não é esse o espaço para isso, mas fica a idéia para um estudo (ver Debord, 1997).

<sup>142</sup> Guinsburg, 2001, p. 85.

<sup>143</sup> Algo como “uma visita a Meyerhold” ou “uma passadinha em [na casa de] Meyerhold” (tradução muito livre)

<sup>144</sup> Bene, 1995b, p.1026.

para falar do *não-ator*, colocando-se junto àqueles que, respectivamente, valorizam a pantomima, a máscara, a arte dos bufões e outros artistas mambembes. Quando perguntei a Jean-Paul Manganaro o que, segundo ele, havia nesse eixo para Bene ter aí se colocado, disse que cabia a mim traçar o eixo que eu quisesse, considerando apenas o que Carmelo Bene inclui ou exclui para si, que é isso o que importa.<sup>145</sup> Deleuze, por sua vez, ao afirmar que Bene pertence a um movimento (de um teatro da não-representação) que abala profundamente o teatro atual, cita – segundo ele, ao acaso – alguns realizadores com quem Bene tem diferentes graus de aliança: Artaud, Bob Wilson, Grotowski, o Living Theater, frisando que esse pertencimento se deve àquilo que o próprio Bene inventou e não a algum tipo de filiação: “nós não cremos na utilidade das filiações. As alianças são mais importantes que as filiações.”<sup>146</sup>

Escolhi dar uma *passadinha* com Bene na casa de Meyerhold, especialmente porque algumas questões tratadas nesta tese podem ser inseridas em algum tipo de eixo que remeta a tensões estético-políticas vividas na Rússia (depois União Soviética) das primeiras décadas do século XX. Assim, pode ajudar aqui circular por uma aliança de Bene com Meyerhold, quase em contraste com uma filiação – assumida – de Boal a Stanislavski.

---

<sup>145</sup> Ver Apêndice.

<sup>146</sup> Deleuze, 1979, p.94.

Não se está hoje tão longe dos problemas das militâncias da Revolução Russa: certas questões se recolocam como marcas/experiências nas discussões de arte e cultura na esquerda por exemplo. Ao pensar na contaminação do teatro do oprimido pelo teatro contemporâneo, intuí estar tangenciando uma velha dicotomia: por exemplo, nos anos 60, havia partidários do trabalho do Arena e partidários do trabalho do teatro Oficina. Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical* (1997), diz que, nos anos 60, em São Paulo, admirava Boal (estreada sob sua direção em Arena Conta Bahia), mas nutria uma secreta admiração e preferência pelo trabalho de Zé Celso<sup>147</sup>. Boal, em sua autobiografia, elogia e reconhece o trabalho do diretor do Oficina; essa avaliação, entretanto, não parecia ser tão tranqüila há cerca de 40 anos atrás. Silvana Garcia, ao falar do teatro no eixo Rio-São Paulo logo após 1964, cita, ao lado da união dos artistas devido às pressões sofridas com a ditadura, a eclosão de divergências “supostamente inconciliáveis”:

O ano de 1967 parece ser o marco divisor das águas, principalmente com a virada estética promovida pelo Oficina com a montagem de *O Rei da Vela*. Surgia uma “corrente” que Boal desdenhosamente chama de “tropicalismo chacriniano-dercinesco-neo-romântico”. Embora, aparentemente, o Oficina não seja o único alvo da crítica, ele aparece literalmente mencionado na análise de Boal, e em várias passagens se reconhecem as referências veladas ao espetáculo do grupo.<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Declarações como essa geraram polêmica em relação ao texto de Caetano. A atriz Fernanda Montenegro declarou à imprensa que atualmente se comenta o grande impacto da peça “O Rei da Vela” montada pelo Oficina, mas que, à época, o primeiro grande impacto sobre a classe teatral tinha sido a encenação de “Arena Conta Zumbi” pelo Arena (Caderno Mais! Folha de São Paulo, 2001).

<sup>148</sup> Garcia, 1990, p.117. A autora está se referindo ao que chamou “texto-manifesto” de Boal, diretor da peça *I Feira Paulista de Opinião*, inserido no programa do espetáculo. Fernando Peixoto (1983), amigo de Boal que participou da primeira formação do Oficina, diz que, na verdade, o Arena e o Oficina se complementavam...

Assim como José Celso Martinez Corrêa foi primeiro assistente de direção de Boal para depois criar seu próprio grupo, Constantin Stanislavski teve em sua companhia o talentoso Vsévolod Meyerhold (1874-1940), que atuou no Teatro de Arte de Moscou no início de sua carreira e dali saiu para realizar suas próprias pesquisas, com ênfase para experimentações em busca de um teatro nem realista nem psicológico, investindo na polifonia do espetáculo e na formação de um ator polivalente, acrobata e jogral<sup>149</sup>. Seu teatro, que chegou a receber apoio do Estado, causava mais incômodo que o de Stanislavski: decupava textos clássicos russos e realizava pesquisas depois acusadas de formalistas! Militante bolchevique, foi, mais tarde, sob o regime stalinista, preso e fuzilado num campo de concentração. Por que não se adequava este à então requerida catequização/pedagogização das “massas”<sup>150</sup>?

A referência a Meyerhold não está aqui como mero contraponto a Stanislavski, mas tem relação a algo que busco em Carmelo Bene: Meyerhold militou e fez teatro com o poeta Maiakovski – tendo montado suas peças *Mistério Bufo* e *O Percevejo* –, artista que também teve suas experimentações estéticas banidas da arte soviética sob o stalinismo. O primeiro espetáculo de Carmelo Bene, como se viu, foi *Maiakovski*, que ele reeditou – refez mesmo – algumas vezes.

O *Dicionário Enciclopédico de Teatro Larousse*, ao falar de Maiakovski e de Carmelo Bene, liga à burguesia o(s) teatro(s) realista, textual, psicológico que eles recusam. Sobre Maiakovski, está escrito:

---

<sup>149</sup> Picon-Vallin, 2001, p.1096-1098; Meyerhold, 1996, p.395-408.



Futurista, ele é um inimigo determinado do teatro realista e psicológico que mistifica o público e exprime a burguesia e o individualismo.<sup>151</sup>

No mesmo dicionário, no verbete “Carmelo Bene”, há duas referências ao que seria um ‘teatro burguês’, que Bene não faz:

(...) contra o gosto burguês pelo teatro textual, Bene, em lugar de recitar, reelabora a phoné do elemento poético como se estivesse compondo em cena.

E, mais adiante:

(...) metáforas que anunciam o fim do teatro psicológico e burguês, e sublinham a necessidade extrema de encenar o “irrepresentável”.<sup>152</sup>

Patrice Pavis aponta o sentido pejorativo que ganhou a expressão “teatro burguês”, referente a um teatro que, em oposição a um teatro experimental, tem entre suas características ser um teatro comercial, preocupado fundamentalmente com a satisfação do público. Suas platéias reconhecem-se facilmente em cena, pois “aí se representam, infalivelmente, os pequenos dramas da burguesia: a família desunida, o adultério e o conflito de gerações”<sup>153</sup>. Pode ser associado ao teatro psicológico exatamente em sua crença e aposta no sujeito, nas individualidades e em sua “vida interior”<sup>154</sup>. É interessante que Boal, à sua maneira e se propondo

---

<sup>150</sup> Sobre “a massa”/“as massas”, é maravilhoso quando Carmelo Bene diz: “a massa dos meus átomos”.

<sup>151</sup> Amiard-Chevrel; Autant-Mathieu; Picon-Vallin, 2001, p.1027.

<sup>152</sup> Manganaro, 2001, p.194.

<sup>153</sup> Pavis, 1999, p.376.

<sup>154</sup> Sobre a fabricação da experiência de individualidade em conjunto com o surgimento das ciências humanas, ver, por exemplo, Foucault, (1987): “O nascimento das ciências do homem? Aparentemente ele deve ser procurado nesses arquivos de pouca glória onde foi elaborado o jogo moderno das coerções sobre os corpos, os gestos, os comportamentos.” (p. 170).

transformador, está, talvez sem querer reconhecer, um tanto engatado nesse eixo: desde sua concepção sobre o ator até seu mergulho posterior em pesquisa de técnicas de terapia - ainda que ele diga que a proposta aí é uma coletivização de todos os problemas mostrados e a busca conjunta de soluções -, o indivíduo, o sujeito psicológico está, para ele, subentendido e naturalizado. Por isso, produz um “teatro de transgressão”; que age mais no nível molar, tentando mudar situações estabelecidas, porém, no nível molecular, muitas vezes convoca o mesmo tipo de esquema/esquadrinhamento perceptivo daquilo a que diz se opor.

Meyerhold chama o teatro de Stanislavski até certa época de “intimista” (Meyerhold, 1996, p.396). É contra esse tipo de tradição que Artaud parece se lançar quando se refere a um “teatro psicológico”:

Se o teatro não ultrapassa o domínio daquilo que as palavras, tomadas em seu sentido mais corrente, em sua aceção mais normal e ordinária, podem atingir, isto se deve às idéias do Ocidente sobre a Palavra, idéias que fazem de todo teatro uma espécie de imenso auto de ocorrência psicológica, um trabalho de bedel e de agrimensor dos sentimentos e do pensamento. (Artaud, 1995b, p.71)

A recusa ao naturalismo em Bene parece ser uma recusa à tentativa de aproximar a interpretação, a fala, o gestual dos atores o mais possível de situações cotidianas, tentar encarnar o personagem, como se acha que ele é “verdadeiramente”, como se fosse alguém passível de ser encontrado e reconhecido no dia-a-dia, de estar na História. Daí sua oposição ao primado do texto no teatro:

Os nossos dramaturgos não conhecem nada das leis do verdadeiro teatro. Por acaso o literato tem necessidade de um *cabotino* a seu

serviço? Naturalmente, não. Os próprios leitores podem subir ao palco e, distribuídos os papéis, ler em público os diálogos do literato favorito. Isto se chama “colaborar em boa harmonia para a representação de uma obra”: apressamo-nos a dar um nome ao leitor que se transformou em *ator*. E nasce assim um termo novo: *ator intelectual*. Nas salas de teatro, começa a reinar o mesmo silêncio mortal próprio de uma sala de leitura. É o público que cochila... (Bene, 1995, p.1025-1026)

Como Meyerhold, nesse mesmo texto, Bene fala do ator histrião-cabotino – que tem o duplo sentido de um tipo popular de ator “mambembe” e de “canastrão” -, necessário para salvar o teatro da subserviência à literatura, para azucrinar o “grande ator” moderno, que, em cena, ao invés de “atuar”/representar, se contenta em “viver” o papel.<sup>155</sup>

Para salvar o teatro do perigo da subserviência à literatura, é necessário restituir na cena, a todo custo, o *culto da canastrice*<sup>156</sup>. (Bene, 1995b, p.1025).

O escritor francês Émile Zola, ao qual me referi detidamente na seção 1.4, diz que o que batizou como naturalismo nega a convenção. Meyerhold, que seguiu seu próprio caminho, afastando-se do trabalho com Stanislavski, defende exatamente o que ele chama “teatro de convenção”.

---

<sup>155</sup> Essa observação é de Meyerhold, citada também por Carmelo Bene. “Representar” é tradução problemática para “recitare”, que é aquilo que o ator faz em cena, mas assim se encontra na tradução portuguesa (Meyerhold, 1996, p.402).

<sup>156</sup> Uma tradução mais literal seria “culto da cabotinagem”. O mau ator, que no Brasil é chamado de “canastrão”, em italiano é conhecido como “cabotino”, tipo de ator mambembe, cuja interpretação é carregada de afetações e maneirismos. Em francês, igualmente, a palavra usual para os dois significados é “cabotin”.

Ou, seja, em épocas relativamente próximas, a “convenção” era igualmente bem-vista e malvista. Se o método triunfou nas ciências, penso que não se pode dizer o mesmo quanto às artes no século XX, ainda que a sistematização stanislavskiana sobre a arte do ator – conhecida exatamente como O Método - tenha se tornado referência hegemônica em muitos cursos de formação no Ocidente (provavelmente, também, devido ao respeito que propiciou ao ofício de ator). Embora haja, para a maior parte do público, para o senso comum, uma certa expectativa de acesso a produções artísticas que sejam inteligíveis e facilmente identificáveis com uma realidade representada, muitas experimentações bem distantes das propostas de Zola encontraram lugar e reconhecimento na segunda metade do século passado, várias das quais inspiradas, e, ainda que *a posteriori*, respaldadas em Antonin Artaud.

O *culto à canastrice/cabotinagem* vai, de certa maneira, no sentido inverso ao que pregaram Zola e Stanislavski para o teatro. Eles queriam uma atuação não-maneirista, mais “verdadeira” (faziam a defesa da *verossimilhança* em cena). Quando Bene ou outros trazem a cabotinagem/canastrice para o palco, já é inserida numa prática de muita elaboração – teórica e prática<sup>157</sup> –, mas que reconhece a arte mambembe e popular contra o preconceito do gosto burguês, intelectualizado e literário para o teatro.

Isso remete, por exemplo, às discussões que circundam as emissões de algumas rádios livres sobre a “qualidade” da programação. Como se sabe, o movimento de rádios livres na Europa na década de 70 ganhou grande alcance na

Itália e na França. Guattari participou ativamente dessas *ondas* e conta que, após a primeira emissão da francesa Rádio Tomate, estavam ele e os demais companheiros eufóricos com o “miniato histórico de ruptura”, afinal tinham conseguido transmitir por duas horas sem nenhuma interferência. Mas o técnico que estava fazendo a emissão torceu o nariz e disse que, se era para fazer aquilo, a rádio livre não servia para nada. Conta Guattari que estava junto um italiano que tinha sido um dos promotores das rádios livres na Itália. Este disse para o técnico:

Você não entendeu porra nenhuma! (...) O que importa nas rádios livres, o que é eficaz, é que a primeira vez que as pessoas captam uma rádio livre, e escutam um barulhão, uma bagunça danada, o microfone caindo, todo mundo falando ao mesmo tempo, etc., as pessoas se dizem: há, então rádio pode ser isso...

E Guattari completa seu raciocínio:

E é isso que de repente abre um universo de possíveis totalmente diferente.<sup>158</sup>

No caso do TO, esse preconceito não aparece assim, até porque, na cena, dependendo do grupo, as formas de atuação podem variar, inclusive com doses de cabotinagem, embora a canastrice apareça aí como um defeito, muitas vezes, porque não houve tempo para muitos ensaios ou porque “não são atores profissionais”. Há uma ambigüidade em relação à cabotinagem, pois ela pode funcionar bem em grupos acostumados a praticar um teatro mais popular. A

---

<sup>157</sup> Um singelo exemplo pode ser visto na versão televisiva de *Macbeth Horror Suite*, nas vezes em que Bene, num corte sutil e eficaz da tensão da cena, faz sinal com a cabeça e o olhar para a atriz Silvia Pasello se deslocar no palco, como a lhe “lembrar” certa marcação.

<sup>158</sup> Essa citação e a anterior se encontram em: Guattari: Rolnik, 1993, p.258.

psicologização das técnicas – “vamos expressar nossos problemas” – ou o politicamente correto das intenções podem inibir, mas não necessariamente, o canastrão-em-nós<sup>159</sup>.

O problema da textualidade no TO é o da suposta realidade que tem que ir para a cena, é a opressão vivida que tem que ser representada, o corpo fica embebido nesse texto. Conversar sobre as opressões, etapa comum na construção de teatro-fórum, convoca a interpretação e afasta vias múltiplas de experimentação bastante das oficinas. Como lembrou Orlandi:

(...) do ponto de vista da idéia de intensidade é a atenção à seguinte dificuldade: embora o intensivo se encontre em qualquer acontecimento, seja em arte, seja em política, ele não se encontra aí da mesma maneira. Na própria arte, você pode ter, por exemplo: a) ondas explícitas de intensidade política capturadas pela consistência artística de uma obra de arte, como “Guernica”, como “Os Miseráveis”, como a “Engrenagem” de Sartre; b) ondas difusas de intensidade política liberadas pela consistência artística de uma obra, como em Goya, como em Artaud. Acontecimentos políticos também capturam e liberam intensidades, mas talvez seja abusivo identificar o modo como se entrosam componentes do acontecimento político e o modo como se compõem acontecimentos artísticos. Embora a vida vibre em ambos os casos, as próprias vibrações são distintas em cada um. O importante é não ficar em generalidades, mas ver, em cada caso, o regime intensivo aí em pauta, como se deve fazer na distinção dos Corpo sem Órgãos. E ainda: assim como à atividade política não pode faltar a indagação sobre as circunstâncias e o momento oportuno da

---

<sup>159</sup> O diretor José Celso chamou sua encenação de Hamlet, nos anos 90, de *Ham-Let*. Como *ham* é a gíria inglesa para o mau ator, disse que o título significava “deixa o canastrão”! Boal, por sua vez, tem, em seu *currículo* de diretor, montagens que recorrem ao farsesco e ao circence, como a peça *Revolução na América do Sul*, com o Arena.



- Camponês  
e operário  
não vos compreenderão. 161  
.....

Limitante é a censura à experimentação, venha ela de onde vier, mesmo (e bastante) daqueles que se consideram vanguarda – artística, política, intelectual.

Cumprir perguntar, ainda, que tipo de experiência é propiciada ao ator através das sugestões de Stanislavski. O diretor concebia a subjetividade como interioridade<sup>162</sup>, referindo-se várias vezes ao que chamou de *subconsciente* como 'locus' das emoções e da intuição, a que o ator deveria recorrer para dele retirar o material para suas criações. Boal extrapola esse tipo de abordagem, utilizando, para explicar o ser humano, o ator e o efeito do teatro sobre este - afinal Boal está interessado em que todos possam fazer teatro - a imagem de um recipiente. Diz que “o inconsciente é como uma panela de pressão: aí fervem todos os vícios, todas as virtudes. Tudo que é potência, embora não seja necessariamente ato, não se *atualize*”. E continua: “Temos a lealdade e a traição, somos corajosos e covardes, audaciosos e pusilânimes. Tudo pura potência, fervendo no caldeirão, panela hermética.” Diz que temos tudo “dentro de nós”, somos uma “pessoa”, ainda que muito pouco saibamos sobre nós mesmos, pois só atualizamos nossa

---

<sup>161</sup> Maiakovski, 2003, p. 123-126. Bene, como outros encenadores contemporâneos, abandonou totalmente a preocupação com a compreensão do espectador: “O público não é um interlocutor. O público é um voyeur. Ele está sentado na sala, ele olha, ele escuta, alguma coisa se passa nele, ou não. Entramos em cena todas as noites. De tempos em tempos, há um que compreende. Um ou dois.” (Bene, 1977, p. 130)

<sup>162</sup> Ver a análise (baseada em Deleuze) desse tipo de concepção, por exemplo, em Rolnik, (1989). Deleuze retoma a concepção de Nietzsche de que a interioridade é a interiorização da dor, de como ela é moldada e cavada pelo ressentimento, pela reatividade. O livro *Nietzsche e a Filosofia* (Deleuze, 1976) inspira toda uma compreensão de proposições que podem enriquecer esta análise: referências ao homem do ressentimento, à responsabilidade-culpa, ao ouvinte artista. A apropriação dessas idéias de Nietzsche por Deleuze pode render um bom estudo sobre o trabalho do ator, partindo de uma análise das proposições de Stanislavski contrastadas com experiências mais contemporâneas. Fica a sugestão (Ver também Orlandi, 2002a).



“personalidade”. Também diz que “O Teatro é fogo, que faz explodir a panela, libertando seus pensionistas.”<sup>163</sup> Ou seja, se as possibilidades para a criação já estão dentro de nós: onde estão os agenciamentos inusitados? É que, como Stanislavski, Boal, no teatro do oprimido, pensa em um teatro feito de personagens que representem ou se assemelhem a pessoas reais, até deixando de lado, ao que parece, uma boa parte de interessantes experimentações que vivenciou no Arena<sup>164</sup>.

Há que se fazer justiça a Stanislavski, lembrando que, além de ter-se debruçado exaustiva e apaixonadamente sobre o ofício do ator, já no final de sua carreira, passou a dar mais destaque para as *ações físicas* do que para a memória emotiva, o que está contido no terceiro livro de sua trilogia respectivamente sobre o ator, o personagem e o papel<sup>165</sup>.

Para além dos “ismos”, que podem ser uma armadilha, em Stanislavski e em Boal<sup>166</sup>, pode-se ver, em várias passagens de seus livros, a crença de que o ator possui uma integralidade, uma unidade de experiências, de sentimentos, da qual lança mão para compor o personagem. Essa é sua substância.

Daí ser notável o furacão Carmelo Bene, sobre cuja arte, bem diz Jean-Paul Manganaro:

---

<sup>163</sup> As citações desse parágrafo se encontram em Augusto Boal (1996, p.49-51).

<sup>164</sup> Em espetáculos como a Feira Paulista de Opinião e Arena Conta Zumbi.

<sup>165</sup> Stanislavski, 1995. Este último livro já foi compilação de apontamentos dele e de pessoas que com ele trabalharam.

<sup>166</sup> Ambos falam, em momentos diferentes, que não se situam mais ou o tempo todo no naturalismo, pois determinadas peças usam várias linguagens, ou porque, à certa altura, experimentaram uma mistura de alternativas cênicas...

É uma das condições necessárias a tudo que se engaja na criação poética: atribuir dados aos elementos que venham a alterar as perspectivas, que as façam tremer, que as desloquem, as desequilibrem, que retirem delas toda ancoragem na organização das certezas, que as desviem [deportem] para zonas onde não pensávamos poder encontrá-las, na esperança de ancoragens diferentes, diferentemente situadas. [Nos textos de Carmelo Bene:] o acontecimento comum e singular é esta força, sempre trabalhando, que desloca, desvia e bagunça (2003, p.9-10).

Muito se experimentou e se tem experimentado no teatro ocidental em alternativas ao “teatro psicológico”; no caso de Bene o interessante é ele suprimir, como disse Deleuze e se verá com mais detalhe na próxima seção, o próprio Poder do teatro, experimentando o que chamou um teatro sem espetáculo, um teatro sem representação. Em suas últimas peças, radicalizou essa proposta com o que veio a chamar de “máquina atorial”:

É pela marionete que C.B. chega à formulação de um conceito novo para o teatro, o que ele chama *máquina atorial*, à qual ele interdita o papel, os sentimentos, a vocação de interpretação e de representação.

167

Manganaro explica que, em *Pinóquio*, Carmelo começa a pensar as funções do ator como “boneco-marionete”<sup>168</sup>, estendendo a atorialidade como

---

<sup>167</sup> Manganaro, 2003, p.38.

<sup>168</sup> Em nomenclatura parecida, encontramos a proposta do inglês Gordon Craig (1872-1966) para o que desejava que o ator viesse a ser: uma *supermarionete* (“O ator desaparecerá: em seu lugar veremos uma personagem inanimada – que portará, se quiserem, o nome de supermarionete, até que tenha conquistado um nome mais glorioso.” apud Pavis, 1999, p.369), cujos gestos representariam forças invisíveis e cujo trabalho seria totalmente colocado à disposição do encenador, jamais à disposição da encarnação de individualidades psicológicas ou da representação de uma realidade cotidiana. Há um fio possível que liga Bene a Craig: Pavis diz que as idéias do teatrólogo inglês remontam a Diderot, a quem Bene incluiu em seu eixo ao não-ator. Pode-se parar por aqui: a máquina atorial Carmelo Bene, em seu pleno funcionamento, não dissocia seus trabalhos de conceber um espetáculo e de realizar/atuar nele: é mesmo um trabalho de *operador*. O Polonês Tadeusz Kantor (1920-1990), que experimentou bastante com o uso de manequins em cena, tem um

“impossibilidade objetiva de ‘ser’ e de ‘crescer’”. Como no texto de Collodi, a fada lembra ao boneco o que é uma marionete, ou seja, que os bonecos não crescem, pois nascem, vivem e morrem bonecos .<sup>169</sup>. Manganaro diz que Carmelo Bene fala aí do vazio do teatro e do ator em cena: como Pinóquio, este é feito de madeira talhada e cortada. Diferentemente de Collodi, Bene não quer crescer, produzindo, com *Pinóquio*, um pensamento do jogo, fora do tempo da moral e da história. Ao final da peça, Pinóquio encontra-se novamente com o Gato e a Raposa, que lhe pedem misericórdia, mas ele não se dobra a seus apelos e lhes responde com provérbios. Manganaro destaca que essas frases proverbiais, na peça de Bene, estão em voz *off*, uma voz extremamente humana, cotidiana, como que mergulhada numa psicologização do humano: Pinóquio não é mais boneco, essa existência assim humana acontece fora dos palcos, não se trata mais de teatro, não se trata mais de ser ator.

No início de suas andanças fora de casa, Pinóquio quer vender suas roupas/chapéu, mas são de papel, de miolo de pão (Bene, 1995e, p.564). O menino que fala com ele diz que não servem para usar... Para Bene, isso é teatro; como na cena de outra peça sua em que os atores/personagens querem fugir, mas a paisagem é uma pintura na parede. Isso me lembra o encontro de Boal e o camponês Virgílio (ver seção 1.1): pra que servem os fuzis se não são pra atirar? (são cenográficos). Boal diz: somos verdadeiros atores. Bene responderia: servem

---

texto-manifesto em que remonta a Craig como uma espécie de aliança (e não de filiação, pois tem discordâncias com ele!), para marcar sua própria convicção de que “a vida só pode exprimir-se na arte pela falta de vida” (Kantor, 2002, p.93). Há também em Kantor uma busca do vazio. Manganaro defende sempre a singularidade da marionete para Bene, acrescentando que a máquina atorial realizou sucessivas “superações [*superamenti*] (...) contra o teatro de diretor, mas também contra o teatro do ator” (Manganaro, 1995, p.1514).

<sup>169</sup> Manganaro, 2003, p.33.

para o teatro, e isso basta. E o teatro, para que serve? *Nulla!* O teatro não serve para nada.

Essa é a moral do *jogo*. O ator, como o boneco, é aquele que se recusa a crescer, a humanizar-se, a disciplinar-se e a tomar parte na cadeia de montagem e produção – ver toda a recusa de Pinóquio em se submeter às obrigações de ir à escola, de se adaptar, de corresponder ao que os adultos esperam dele. Pinóquio recusa-se o tempo todo a corresponder aos comportamentos determinados para ele, coloca-se à *deriva*. Esse é o tempo do *jogo*.<sup>170</sup>

“A máquina atorial é intestemunhável”, foi um pouco a conclusão de todos que participaram do Laboratório convocado por Bene para a Bienal de Veneza. Manganaro analisa as dificuldades de os artistas convidados experimentarem o vazio da cena, como propôs Carmelo Bene, ressaltando que se tratava de grupos extraordinários da Europa e de outros lugares. A dificuldade era que não se estava procurando um modo ou outro de entrar em cena, mas de *sair* dela<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> Bene também não se seduz pelos afazeres da sociedade dita produtiva. Diz mesmo que, se fosse o miliardário Schopenhauer, não iria usar seu tempo escrevendo *O Mundo como Vontade e Representação...*(ver Bene, 1995a; 2003).

<sup>171</sup> Várias teses podem e, provavelmente, ainda serão escritas para falar unicamente a máquina atorial e ressonâncias que essa invenção é capaz de produzir. Experiência radicalizada na última leva de apresentações de Bene, aqueles que a presenciaram ainda estão transformando em texto as marcas desses encontros, mencionados aqui como um início de pista, que requererá ainda muitos desenvolvimentos. Uma via é aproximar a máquina atorial das máquinas desejanter e da máquina de guerra de Deleuze e Guattari, o que está, ainda que brevemente, apontado em Deleuze (1979).

### 2.3 *Minorar é preciso*

Minorar não é diminuir, é devir minoritário. Neste capítulo levantarei idéias retiradas principalmente da análise de Deleuze sobre Bene. Um dos pontos destacados por Deleuze é o que vou chamar de “atos” ou “práticas de minoração” no teatro de Bene. Deleuze faz um posfácio à peça Ricardo III de Bene/Shakespeare, destacando como Carmelo Bene faz subtrações no texto “clássico” – não apenas neste, mas em outros –, retirando partes e personagens para “fazer aparecerem as virtualidades”<sup>172</sup>.

Ressalta como a reverência a autores e textos só faz acabar com eles, e que Carmelo Bene faz, como o diz ele próprio, uma crítica amorosa a Shakespeare, deixando seus textos vivos novamente, isto é, com força para promoverem agenciamentos e encontros, para irromperem intensidades. Isto é “minorar”, o contrário de uma subordinação paralisante a uma obra “maior”, pois equivale a colocá-la novamente no mundo, levando-a a novas conexões.

Eu não enceno Shakespeare, nem minha interpretação ou minha leitura de Shakespeare, mas um ensaio crítico sobre Shakespeare.  
(Bene, 1977, p.102)

Para Deleuze, não se trata nem de uma “crítica sobre”, pois que em Bene a crítica é a própria peça.

---

<sup>172</sup> Bene, Deleuze, 1979.

Bene faz um jogo com a expressão *mis en scène* e diz que o que faz é “remover, retirar de cena” (*ôter la scène*)<sup>173</sup>. Não há jogo de palavras correspondente em português: ao invés de um *encenador*, aquele que arranja a cena, acrescentando-lhe e juntando/compondo seus elementos, Bene seria um *desencenador*, um *ôteur de scène*, não um *metteur en scène*.

Quando Deleuze se refere à minoração em Bene, não fala apenas sobre as operações de subtração/amputação nos clássicos, mas diz que ele ativa um devir-minoritário do próprio teatro: retira não apenas os elementos de Poder presentes nos textos de Shakespeare, mas o próprio Poder do teatro: O texto, O ator, O diretor... É importante observar como Bene não é somente ator, mas assume ser ele próprio o ator, o autor, o encenador, o texto de suas obras: “São milhões de contradições. Eu as aceito todas, eu as assumo. Vocês vêem como se chega a uma política de massa? A massa dos meus átomos.”<sup>174</sup>. E se o acusam de narcisista, afirma o narcisismo que se espelha nas águas do rio, como diz Fofi, é “Narciso atraído pelo mistério daquilo que não é e parece ser”, um narciscismo que “é absoluto e suicida, é busca [pesquisa] e dor”, diferente dos pequenos narcisos da reconfortante adoração da própria imagem no espelho (Fofi, 1995, p. 12).

Eles me acusam também de não engajar atores profissionais. É minha culpa se na Itália os atores são todos do tipo ministerial, todos muito hábeis pra usar corretamente o diafragma, todos com uma voz de

---

<sup>173</sup> Ver em Manganaro, 2003, p.9-41. (Prefácio).

<sup>174</sup> Bene, 1977, p.152.

locutor de rádio-jornal? Eu não tenho nada pra fazer com esse tipo de gente.<sup>175</sup>

No livro *Micropolítica: Cartografias do Desejo*<sup>176</sup>, encontram-se importantes falas de Guattari relativas ao que estou chamando “atos” ou “práticas” de minoração. Quando ele fala sobre “as minorias”, destaca que o importante, ao contrário de um discurso de vitimização e sentir-se perseguido, é o devir minoritário de grupos como homossexuais, feministas, negros... O devir minoritário diz respeito a todos, “a todas as engrenagens da sociedade”, pois “a problemática que eles [grupos de minorias] singularizam em seu campo não é do domínio do particular, ou, menos ainda, do patológico [no caso dos homossexuais, mas também de outros grupos], e sim do domínio da construção de uma singularidade que se conecta e se entrelaça com problemáticas que se encontram em outros campos, como da literatura, da infância etc.” Ressalta que isso é o que ele e Deleuze chamaram de “dimensão molecular” do inconsciente<sup>177</sup>. Pescando outras palavras de Guattari, no caso das minorias, trata-se de traços de singularidade que se articulam num processo criador, rompendo com as estratificações dominantes. Por exemplo, um devir minoritário da literatura é a “recusa da inscrição da literatura nas formas dominantes”. Guattari fala de “processos transversais”, que ele explica como sendo “devires subjetivos que se instauram através do indivíduos e dos grupos sociais.”

Guattari refere-se a “*processos de minorização*” que atravessam a sociedade. Diz ele que, por um lado, “a qualidade, a mensagem e a promessa das minorias (...) representam não só pólos de resistência, mas potencialidades de processos de

---

<sup>175</sup> Ibid., p.117.

<sup>176</sup> Guattari, Rolnik, 1993. As citações foram retiradas das páginas 73 a 75.

<sup>177</sup> Ver capítulo 1, nota 67.

transformação, suscetíveis, numa etapa ou outra, de serem retomados por setores inteiros das massas...” Prefere falar de “processos de singularização” em vez de “singularidade”. Então, a micropolítica é: “Tentar agenciar as coisas de modo que os processos de singularização não se neutralizem mutuamente, não se recuperem na reconstituição de pseudo-entidades molares. A micropolítica consiste em criar um agenciamento que permita, ao contrário, que esses processos se apoiem uns aos outros, de modo a intensificar-se.” Deleuze, em “Superpositions”<sup>178</sup>, dá mais uma ajuda: diz “minoritário” não no sentido de um grupo excluído da maioria ou subordinado a outro por um padrão que define a tal maioria (os negros, as mulheres, os gays...), mas no sentido de uma *variação, escapando* do sistema de poder pertencente à maioria<sup>179</sup>. *Minoria* como “um devir no qual nos engajamos”, como “a potência de um devir, enquanto maioria designa o poder ou a impotência de um estado, de uma situação” (p.129).

Em *Kafka: por Uma Literatura Menor*<sup>180</sup> um importante parágrafo, que retomo a seguir, também pode ajudar a pensar o que estou chamando de *minoração*: “As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos grande (ou estabelecida).” Quanto à primeira característica, “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas, antes, a que uma minoria faz em uma língua maior. (...)”

---

<sup>178</sup> As citações que se seguem, quando não indicada a referência, são todas de Deleuze (Bene, Deleuze, 1979). Deleuze faz, neste livro, um Posfácio à peça Ricardo III de Bene/Shakespeare).

<sup>179</sup> A esse respeito, Orlandi ressalta: “Há no conceito deleuzeano de variação uma implicação imprescindível que o distingue do mero desvio ou da mera oposição: a afirmação diferencial.” (Orientação)

<sup>180</sup> Deleuze; Guattari, 1977. As citações utilizadas se encontram nas páginas 25 a 28.



a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização.” Nas literaturas menores, “tudo é político” (segunda característica), o caso individual liga-se imediatamente à política, conecta-se com outros casos de outras esferas (por exemplo: “o triângulo familiar conecta-se com outros triângulos comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, os quais determinam os valores do primeiro”). Nas grandes literaturas, o caso individual tende a se conectar com outros casos individuais, e o ambiente social fica como fundo. Terceira característica das literaturas menores: nelas “tudo adquire um valor coletivo”, não há *talentos* -, “abundância de talentos” – portanto, não será uma literatura dos mestres, “o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum (...). O campo político contaminou todo o enunciado.” Deleuze e Guattari dizem que não se trata mais de uma enunciação individuada, começam a falar de *enunciação coletiva* e de máquina literária. “Não há sujeito, *há apenas agenciamentos coletivos de enunciação* – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições onde eles não são dados para fora, e onde eles existem apenas como potências diabólicas futuras ou como forças revolucionárias a serem construídas.” Essas idéias podem servir a uma nova visão do que Deleuze escreve sobre Carmelo Bene.

Como já se mencionou, escrevendo sobre o teatro de Bene, Deleuze ressalta o que este fez com e a partir de peças de Shakespeare, reinventando o vigor do bardo, em vez de empobrecê-lo com reverências infrutíferas. Apresentou-se também o que o filósofo destaca como *novo* no teatro de Bene: este faz uma crítica a Shakespeare, mas uma crítica na cena, uma crítica amorosa, que é fazer de Shakespeare um autor menor, dar-lhe um tratamento de autor menor, para “liberar os devires contra a História, as vidas contra a cultura, os pensamentos contra a

doutrina, as graças ou desgraças contra o dogma”. A reverência com que se trata um autor como maior só faz normalizá-lo. Carmelo Bene faz um teatro por subtração: retira trechos, diálogos e personagens de algumas grandes peças para “desenvolver as virtualidades inesperadas”. Em Romeu e Julieta, por exemplo, amputa Romeu, fazendo, assim, crescer o personagem Mercuzio (que, no “original”, morre logo no início da peça). No caso de Ricardo III, Bene retira os personagens que representam o Poder de Estado (reis, príncipes e todos os nobres), deixando aparecer a relação de Ricardo com as mulheres, ou melhor, com o feminino. Deleuze diz que essa peça não trata do engendramento de um homem de Estado (o Rei Ricardo), mas da constituição de um homem de guerra (com suas deformidades, suas próteses e suas variações): Ricardo está mais interessado em reinventar uma máquina de guerra, “com o risco de destruir o aparente equilíbrio ou a paz de Estado”. E é isso que Carmelo Bene faz aparecer em cena; tudo está em estado de variação contínua: componentes lingüísticos e sonoros, ações, gestos, objetos, etc. (por exemplo, balbucios, dicção deformada/gaguejante, personagens escorregam/caem lentamente, objetos que caem e devem ser apanhados, figurinos que atrapalham os movimentos, atores têm que suplantar os objetos ao invés de manipulá-los, etc.).

Não se tem mais autor, ator ou diretor, mas operadores. O homem de teatro é um operador, que faz a subtração, a amputação de alguns elementos, para que, com isso, surja algo de inesperado na cena. E o que Carmelo Bene amputa ou neutraliza, diz Deleuze, “são os elementos de Poder, os elementos que fazem ou representam um sistema de Poder ” (Romeu representa o poder das famílias; os reis e príncipes, em Ricardo III, representam o poder de Estado...). São tais elementos

que garantem, no teatro, a coerência do tema tratado e da representação propriamente dita. A “operação crítica completa”, então, é a seguinte (“verdadeira cirurgia”):

“1º - retirar os elementos estáveis de poder;

2º - colocar tudo em variação contínua;

3º - transpondo tudo em menor.”

“Daí, mudam tanto a matéria do teatro quanto sua forma.”

Vale a pena transcrever, mesmo sob o risco da repetição: “eliminando as constantes ou as invariantes (na linguagem, nos gestos, mas também na representação teatral e no que é representado em cena), eliminando, assim, tudo que ‘faz’ Poder, o poder que o teatro representa (o Rei, os Príncipes, os Senhores, o Sistema), mas também o poder do próprio teatro (o Texto, o Diálogo, o Ator, o Encenador, a Estrutura), simultaneamente, fazer passar tudo por uma variação contínua, como sobre uma linha de fuga criativa, que constitui uma língua menor na linguagem, um personagem menor em cena, um grupo de transformação menor através das formas e sujeitos/temas dominantes”.

As questões que Deleuze se coloca a seguir são fundamentais para minha busca de contaminação do TO, especialmente quando se pergunta para que isso serve ao “exterior”, já que se trata ainda e apenas de teatro, ou quando quer discutir em que Carmelo Bene “põe em questão o poder do teatro ou teatro como poder”.

Para chegar à sugestão de um devir-minoritário do ou pelo teatro, Deleuze defende por que o caminho não é o que se costuma chamar teatro de vanguarda ou mesmo o teatro popular (“teatro para todos ou de uma comunicação entre o artista e o povo”). O primeiro convoca filiações, que em nada ajudam na produção/proliferação de linhas de fuga, sendo melhor estabelecer alianças, que convêm ou não convêm em cada momento. O segundo pretende-se um teatro dos conflitos, mas o teatro permanece representativo quando quer tratar dos conflitos, das contradições, das oposições. “Os conflitos já estão codificados, normalizados, institucionalizados.” Deleuze cita Marco Montesano (sobre o cinema italiano): “o conflito colocado em cena é o conflito que a instituição prevê e controla”, e o crítico Giuseppe Bertolucci (sobre o teatro em geral, especialmente o italiano): “o teatro para todos se tornou um logro ideológico e um fator objetivo de imobilidade”<sup>181</sup>.

Por que *minoração* no teatro do oprimido<sup>182</sup>?

Se, em seus primeiros livros, Boal clama pela Revolução e diz que o teatro é um ensaio para alcançá-la, se fala no “povo”; se, em seus livros mais recentes, trocou esse termo por justiça, cidadania e felicidade (social e pessoal), continua propondo uma atuação no nível que Deleuze chama *majoritário*. Nas palavras do filósofo, “o teatro popular, para todos, faz apelo a um fato majoritário, que supõe, ele próprio, um estado de poder ou de dominação”. Majoritário não supõe uma

---

<sup>181</sup> Boa lembrança para os praticantes do teatro do oprimido! Por outro lado, a crítica mais fácil de se fazer ao teatro do oprimido é, talvez, a de um maniqueísmo na compreensão das relações, uma divisão – velha – do mundo entre opressores e oprimidos. A crítica é fácil, tanto quanto é fácil se cair e se ficar nesse tipo de uso das técnicas. Mas não é assim tão simples, o nome ficou, mas a maioria dos praticantes não alimenta explicitamente essa dicotomia. Em alguns países, o teatro do oprimido teve que ser rebatizado. Mais do que “opressões”, trata-se de situações que se quer transformar, e o enfoque pode mudar, conforme quem quer e o que se quer transformar. Sair da lógica do ressentimento, da dialética do senhor e do escravo, por inspiração de Nietzsche, eis um desafio.

<sup>182</sup> Refiro-me especialmente ao teatro-fórum, mas isso não exclui outras modalidades do TO.

quantidade maior, mas “um padrão em relação ao qual todas as outras quantidades serão menores”. Deleuze cita o exemplo de mulheres, crianças, negros e índios, que “serão minoritários com relação ao Homem branco cristão, qualquer um-macho-adulto-habitante de cidades americanas ou européias atualmente” (1979, p.124).

Segundo a explicação de Deleuze, “a maioria reenvia a um modelo de poder, histórico ou estrutural ou aos dois ao mesmo tempo”, mas todo mundo é, em alguma medida, *minoritário*, pois sujeito a linhas de variação contínua que desfazem o padrão e possibilitam a invenção de outros mundos. O filósofo aponta então o que poderia ser uma função “suficientemente modesta e, entretanto, eficaz” do teatro: uma *função anti-representativa*, que consistiria em “traçar, em constituir de alguma forma uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um” (Bene; Deleuze, 1979, p.123-125). A forma de o TO entender e se relacionar com “as minorias” tende a levá-las, cada vez mais, para uma majoração, que, segundo dizem Deleuze e Guattari, não é o que verdadeiramente faz as coisas mudarem. No *Manifesto*, Deleuze explica o que são línguas maiores: “línguas com forte estrutura homogênea (standardização) e centradas sobre invariantes, constantes ou universais, de natureza fonológica, sintática ou semântica”. (Ibid., p. 99). Pode-se pensar na majoração no teatro do oprimido toda vez que este tenta se homogeneizar - como “movimento” ou rede -, ter um controle centralizado e apoiado sobre invariantes, quase moldando uma forma de luta (e de teatro), pelo visto, no caso de muitos grupos que o praticam, até aqui completamente previsível e digerível pela instituição.

Talvez se trate de não atrapalhar as variações nas formas de luta, mas especialmente aquelas que podem se dar como exercício de invenção artística.<sup>183</sup> Afinal, o mais comum no TO é a manutenção de uma dramaturgia de conflitos, à maneira que propõe Hegel<sup>184</sup>, e a composição de personagens personológicos, embora não apenas, à maneira que ensinou Stanislavski.

A resposta à pergunta “por que minoração no teatro do oprimido?” aponta o problema da criação do novo, não da mera novidade, mas de algo que implique tensões de vida. Talvez algo como “não nos levemos tão a sério”<sup>185</sup>, subtrair alguns instituídos e ver o que pode acontecer na cena, pois, se uma das etapas para uma peça de fórum é, muitas vezes, reconhecer – para revelar ou denunciar – o instituído (a empresa, o sindicato, a família, etc.), o que acontece se, ao invés de se brigar contra ele, se experimentasse, a certa altura, suprimi-lo da cena? Expandir a experiência teatral para além de uma história a ser contada...

Para além de processos “espontâneos”, quando falo em práticas ou atos de minoração, estou sugerindo – e arriscando - que também há formas de se tentar intensificar devires minoritários. Pergunto-me se é possível essa operação no universo do teatro do oprimido, que “atrai” minorias, mas, muitas vezes, aposta num reconhecimento – para usar um termo de Guattari – e num fortalecimento de identidade muito mais do que favorece uma articulação de diferentes

---

<sup>183</sup> Ver Capítulo 0.

<sup>184</sup> “(...) as circunstâncias da ação dramática são de tal espécie que cada personagem encontra obstáculos vindos da parte de outras personagens. Descobre no seu caminho um objectivo oposto ao seu, que busca igualmente realizar-se. Esta oposição engendra necessariamente conflitos variados e as suas complicações.” (Hegel, 1996, p.328).

<sup>185</sup> O humor em Bene é singular em relação a outros encenadores contemporâneos: ele caçoa da própria instituição Teatro, em seus textos, personagens, rubricas... Ironiza certas regras de reconhecimento do “bom teatro” e o faz com muita argúcia. Deleuze diz que “o humor é a arte das singularidades nômades”, “o saber-fazer do acontecimento puro” (2000, p.143).

agenciamentos. Daí se falar em “analogia”, em “identificação” e “reconhecimento”, quando se poderia falar de transversalidades: o que está atravessando este campo? Como facilitar – ou não atrapalhar – agenciamentos? Como fazer uma leitura do que se passa numa dimensão molecular, por exemplo, em uma sessão de teatro-fórum? Um dos motivos de eu fazer esta tese é o fato de querer continuar percorrendo certos caminhos de realização de um fórum, mas já não agüentava mais, não acreditava mesmo, nas palavras e nas explicações disponíveis e usuais para o que acontece ali. Por exemplo, o moderador/diretor/curinga para a platéia: “Você reconhece ou se identifica com o personagem, com essa situação?” Na verdade, trata-se mais de poder “sacar” (“saisir” em francês) possibilidades de agenciamento/invenção do que de reconhecer uma identidade entre espectador e personagem.

Farei, a seguir, um pequeno exercício de especulação em cima de duas peças de teatro-fórum: uma peça que coordenei e dirigi há muito tempo atrás – 1990 - com sindicalistas da região da Usiminas, um pouco antes de sua privatização, e uma peça realizada 10 anos mais tarde, com estudantes de Psicologia.

Os sindicalistas, participantes da primeira peça que mencionei, haviam sido demitidos da Usiminas ou de alguma empresa a ela ligada, devido à militância política. O trabalho foi realizado em uma oficina intensiva de uma semana, quando eu ainda fazia parte do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro. O grupo queria fazer um teatro-fórum sobre o Massacre de Ipatinga: um ato de repressão aos operários que tinha acontecido em 1963, pouco antes do golpe militar<sup>186</sup>. Não dava

---

<sup>186</sup> Ver detalhes em minha dissertação de mestrado: Nunes (1991).

para fazer um fórum sobre o massacre daquela época, porque o que tinha passado não podia mais ser modificado (condição para criar uma peça de teatro-fórum). Fizemos, então, um percurso de buscar, de trazer à tona em que níveis o massacre continuava a existir: más condições de trabalho e repressão para qualquer tipo de reivindicação na Usiminas e nas empresas dependentes dela em toda a região; trazer isso à tona e tentar vislumbrar em que situações haveria possibilidade de começar a transformar essa situação. Isso é fundamental para uma peça de teatro-fórum poder funcionar: o grupo de atores tem que acreditar (e dar pistas disso na cena) que aquela situação pode ser modificada.

A peça, do ponto de vista teatral, ficou simples, mas atingiu o objetivo de alertar e ativar os participantes para a busca de alternativas para a realidade apresentada. Há um efeito político em toda essa ação: uma mobilização, geralmente alegre, para transformar o que não está bom, o que é injusto... A cena passava-se na casa de um empregado da Usiminas, num típico almoço de domingo, com a presença da família (sogro aposentado da Usiminas, filho estudante do Senai, vizinha que queria casar a filha, esposa ...). O personagem a ser substituído era um militante da chapa de oposição do sindicato, amigo do dono da casa, que chegava para pedir voto para os homens da casa, contando, é claro, com o apoio das mulheres... A cena funcionou muito bem, a platéia ficou empolgada e participou bastante.. Então, o que estou querendo?

Do ponto de vista artístico, há muitas experiências mais a produzir aí. A narrativa é linear e dá conta de algumas vontades conscientes dos participantes. A construção de uma peça de fórum ajuda a clareá-las e aponta caminhos. Mas há



mais coisas nas relações e na vida do que possa captar nossa vã consciência. Há mais o que experimentar em uma experiência de teatro, há mais o que propor e para o que conduzir o grupo, na maioria das vezes não-atores, em termos de descobertas, criação, invenção, (exercício de) sensibilidade. Esse anseio vem muito de minha própria experiência como atriz em diversos tipos de fazer teatral.

Além de linear, a dramaturgia segue um modelo bastante antigo, de contrapreparação que culmina num conflito, a partir do qual se caminha para um desenlace. Os personagens vivem um choque, traduzido por um choque de vontades antagônicas. Conta-se a vida assim e pensa-se e sente-se a vida assim. Reconhecemos e nos reconhecemos nessa forma de perceber o mundo e a relação entre as pessoas, pois é uma forma hegemônica no teatro ocidental desde Aristóteles. Como engendrar aí uma experiência clínica dos afetos, das conexões e repulsas, de um inconsciente maquínico? Como incitar um vislumbre dessa forma intensiva de funcionar, na qual estamos todos imersos e da qual surgimos e ressurgimos nas diversas máscaras que criamos e que se criam a todo instante (dando-nos a ilusão de um eu e de um nós)? Uma experiência difícil, mas fundamental, que se vive aos relances num bom processo de análise, na associação livre, em algumas experiências artísticas.

Como e por que experimentar algo desse tipo nas peças de teatro-fórum? Ambas as perguntas não são fáceis de responder. Considere-se, primeiro, o como. Por exemplo, na peça dos metalúrgicos, o que seriam os elementos estáveis de poder a subtrair? O sindicato, a Usiminas, a família? Como subtraí-los? O que resta e como fazer isso? Uma tentativa seria propor que fizessem a peça sem o sindicato,

sem a família e sem a Usiminas. O que restaria? Talvez ficasse tudo muito esquisito, e esse convite a uma experiência “estranha” me interessa. Poderia pedir que subtraíssem uma coisa de cada vez (o sindicato, a Usiminas, a família...). Pretendo desenvolver mais esse tipo de proposta, agora experimentando. Posso propor isso após algumas sessões de teatro-fórum – que incluem apresentações seguidas das entradas da platéia em cena - realizadas com a peça inicial. Para quê? Para exercitar com essas pessoas – que se interessam em fazer teatro-fórum – outros tipos de sensibilidade, por exemplo, como a que aparece muito nitidamente nos poemas do Manoel de Barros, como este de *O Retrato do Artista Quando Coisa* (1998, p.79):

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.  
Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como sou – eu não  
aceito.  
Não agüento ser apenas um sujeito que abre  
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que  
compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,  
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.  
Perdoai.  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem usando borboletas.

Ou do *Livro das Ignorâncias* (1997, p.75):

.....  
Quando o rio está começando um peixe,  
Ele me coisa  
Ele me rã  
Ele me árvore.

De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os  
ocasos.

Para continuar com essas pequenas especulações, vou tentar pensar isso que Deleuze traz sobre Carmelo Bene em uma peça que fiz com estudantes de psicologia. Queriam “debater teatralmente” o individualismo dentro do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde dou aula. A peça acabou se chamando Cada um Por Si, Cada um Psi... . Fizemos vários fragmentos de situações interligados, abrangendo quase um dia na rotina de aulas do Instituto. “Ousamos” um pouco, fazendo variar, cena a cena, os protagonistas a serem substituídos pelo público. Algum personagem que se destacava em uma cena, podia ser secundário ou não tão politicamente correto em outra e assim por diante. Mas a estrutura linear, de conflito e desenlace, ainda que meio pulverizada, manteve-se... O que seria, aí, a eliminação dos elementos estáveis de poder? As provas, a chamada, a hierarquia professor-aluno, o concurso para monitoria... Como diz Deleuze, não mais filiações, mas alianças...

Não dá para prever o que exatamente pode acontecer se, uma vez a pequena peça pronta, eu pedir que o grupo improvise operando algumas subtrações como as que citei, mas algo há de se produzir aí... Esse e muitos outros exercícios podem ser pensados como maneira de propiciar experiências teatrais diferentes daquela determinada pela sistematização do teatro do oprimido<sup>187</sup>. Exercícios micropolíticos serão bem-vindos, seja na criação e nas sessões das peças de teatro-fórum, seja na

---

<sup>187</sup> O professor Cassiano Quilici (da UNICAMP e da PUC/SP) sugeriu, por exemplo, como exercício em uma oficina, que se experimente pegar um texto de Beckett, como *Esperando Godot* e pedir que as pessoas encenem uma parte, o que seria uma forma de experimentarem a estranheza de fazerem personagens não personológicos. No livro de Renato Cohen sobre *work in process* (1998), também podem-se encontrar várias idéias para esse tipo de contaminação. Mas, como também enfatizou

rede de praticantes do teatro do oprimido que, nos últimos anos, tem estado em franca expansão.

Repensando a experiência da Cia. de Teatro A Manicure Apaixonada, que surgiu de dentro de uma oficina de teatro do oprimido, pode-se dizer que produziu uma linha de fuga ali, resultando num trabalho completamente diferente daquele que inicialmente promoveu a reunião dos atores do grupo... E não é isso mesmo que nos fazem as linhas de fuga? Para não atrapalhar, creio que o mais importante é estar aberto para o imprevisto, em outras palavras, estar sensível às variações das linhas<sup>188</sup>.

---

Quilici (no Exame de Qualificação desta tese), para que qualquer experimentação surta efeito, é preciso tempo: tempo de preparação, tempo de ensaio e tempo de convivência entre os participantes.

<sup>188</sup> No texto *Deleuze Esquizoanalista*, de Suely Rolnik (1996), pode-se compreender que esse “estar aberto” não depende simplesmente de decisão consciente ou engajada, mas de se poder suportar, ou não, a intensidade de certos encontros, a vertigem e o risco de desterritorialização, isto é, o desfazimento de certos territórios que já não nos servem, mas aos quais nos acomodamos.

### 3 FIM DESSE JOGO

E agora? A tese está chegando ao fim, e o teatro do oprimido, aparentemente, continua “o mesmo”. Outra vez pergunto: mas será? Onde e como se dão as contaminações? Eu não diria que o TO continua o mesmo e *impassível* e *invulnerável*. as participações no fórum eletrônico de debates da Associação Internacional de Teatro do Oprimido<sup>189</sup>, por exemplo, ainda não decolaram, e um dos psicólogos que o organizou pede que cada participante ofereça 5% de seu tempo mensal para a Associação. É um recurso de desespero dos que ainda não se conformam em não poder moldar o desejo. Enquanto isso, “comunidades” bem mais divertidas e *descontroladas* proliferam no ciberespaço e, quiçá, em outros tempos e lugares. Esse dízimo do trabalho voluntário - dízimo do desejo - não encontra ressonâncias para vingar.

“(…) seria preciso saber que camponeses, e em que regiões do Midi, começaram a não mais cumprimentar os proprietários do lugar”, dizem Deleuze e Guattari (com Gabriel Tarde) para apontar quando de fato as coisas começam a mudar, quando algo começa a acontecer, quando determinadas conexões deixam de dar liga e se desfazem, desterritorializam-se, liberando fios que irão tecer outros territórios (ou não). Falam isso para afirmar a micropolítica, as agitações moleculares: “Como se uma linha de fuga, mesmo que começando por um minúsculo riacho, sempre corresse entre os segmentos, escapando de sua

centralização, furtando-se à sua totalização. Os profundos movimentos que agitam uma sociedade se apresentam assim, ainda que sejam necessariamente ‘representados’ como um afrontamento de segmentos molares. Diz-se erroneamente (sobretudo no marxismo) que uma sociedade se define por suas contradições. Mas isso só é verdade em grande escala. Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa (...)” (Deleuze; Guattari, 1995-1997, v. 3, p. 94)

Estive me perguntando várias vezes, ao longo dos últimos anos, sobre as razões de tanta expansão do teatro do oprimido mundo afora. Uma das respostas a que cheguei foi: as políticas de bem-estar social e de incentivo à cultura, que permitiram a remuneração e o investimento – em países europeus, onde primeiramente o TO se instalou – nesse e em outros tipos de iniciativa semelhantes. Outra razão, que vem junto com essa, parece-me ser a proliferação de “trabalhadores sociais” e animadores culturais nesses países – uma variação profissionalizada dos militantes, talvez um pouco resultado da incorporação, no Estado, de movimentos de esquerda (como Maio de 68, com “seu” pré e pós institucionalismo, misto de ativismo, psicologia social e psicanálise), que agitaram alguns instituídos e se instituíram em ações desse tipo, em programas sociais de governo ou de organizações não governamentais. Penso também na força de exilados latino-americanos na Europa – como Boal -, que portavam, em suas práticas, a febre revolucionária apenas banida, mas não derrotada pelas ações da ditadura. Outra razão seria a

---

<sup>189</sup><http://www.theatreoftheoppressed.org/en/forum/index.php> . Site e Associação foram lançados em

força dessas marcas e do que podia ser feito com elas e com a riqueza das experiências e dos sonhos impedidos de proliferar nos espaços onde surgiram.

Mas há ainda outros apelos nas propostas do TO: esse convite à arte, ao teatro, esse amálgama de arte e militância, tão presente na Rússia revolucionária - para citar um exemplo que me é caro -, logo em seguida tão controlado, burocratizado, deportado. Esse convite ressoa. Mas... uma militância que insiste em se pensar e em agir na ordem molar das representações binárias, sentindo que algo aí já não funciona e tem que mudar (até porque já está mudando por si), pode facilmente acolher um teatro que propõe novidades, mas não leva tão longe a abertura à variação das linhas. O TO é um teatro e uma tecnologia “psi” que permite à militância se manter no nível das representações molares. Por isso, também tem acolhida entre trabalhadores sociais: o TO diverte, debate, bota alguns não-ditos (mas já pensados) em pauta, mas protege da vertigem da variação das linhas, protege daquilo que ainda não se pensou (virtualidades/marcas que pedem atualização). Assim, tudo tem que estar entendido no teatro do oprimido: tudo conscientemente apreensível, porque se acredita e se aposta em mudanças na ordem de referência molar.

Entretanto, algo escapa, algo sempre escapa. O próprio convite do TO a que todos façam teatro atrai expectativas de arte e teatro que podem fugir ao controle e à experiência dos curingas, como aconteceu com a Manicure Apaixonada - um grupo reunido para fazer teatro cujas marcas/signos não conseguem passagem

pelas opções que o teatro do oprimido oferece em suas modalidades e em outras sistematizações. Por mais que Boal crie, suas novidades não dão conta de qualquer novo que peça passagem – nem para ele próprio, nem para os curingas, tampouco para os grupos que se reúnem para fazer TO.

Daí fica claro por que Carmelo Bene, por que Deleuze e por que Meyerhold e tantos outros. Meyerhold não se encaixava mais naquilo que o Teatro de Arte de Moscou (TAM) e Stanislavski podiam oferecer a ele, por mais que ele fosse um grande ator e o TAM tivesse grande reconhecimento do público, da crítica e do Estado. Carmelo Bene com Deleuze, Deleuze com Guattari... Trata-se de fazer alianças que facilitem a variação das linhas, que dificultem seu boicote. Uma tese é um pretexto para se falar *dí*isso. As alianças de Carmelo Bene são ainda mais interessantes; Deleuze diz que se podem traçar várias, antigas ou contemporâneas, pelo que Bene foi inventando, o que diferencia o se aliar do se filiar. A Associação Internacional de TO pede filiações, quando, na verdade, ela só sobreviverá se e enquanto se permitir fazer alianças – as alianças só se mantêm enquanto funcionam, as filiações querem perpetuar conexões que não mais produzem, salvo a si próprias.

Carmelo Bene parece ter vivido a serviço dessa variação - seu teatro, seus escritos, sua arte fugindo o tempo todo pelas linhas. “Vemos mesmo se esboçar uma política através das declarações ou posições de Bene”, diz Deleuze<sup>190</sup>. Por isso, se acusaram Bene de autoritário, Deleuze diz que se trata do autoritarismo da perpétua variação, “em oposição ao poder ou ao despotismo do invariante”<sup>191</sup>; que é

---

<sup>190</sup> (1979).

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 125.



o que , em outras palavras, o próprio Bene quis dizer ao afirmar que o gênio faz o que pode e o talento faz o que quer, completando que, sendo ou tendo ele gênio, lhe teria faltado talento.

Mas se os territórios fogem, desfazem-se por todos os lados, com igual força as sobrecodificações atuam no boicote e no prejuízo desses movimentos de invenção do novo. E isso trabalha o tempo todo: fórmulas convencionais de se lidar com a vertigem da vida, com as “maquinações” do inconsciente, com as conexões do desejo. Para isso, não há antídoto, pois não se trata de providenciar uma proteção ao que boicota, ao que atrapalha o acontecimento. Para isso, é preciso veneno, vírus, a peste de Artaud, furar bloqueios, deixar vir. Uma experiência com Carmelo Bene pode falar melhor isso. Camille Dumoulié, professor de literatura comparada e participante do Laboratório *A Pesquisa Impossível*, da Bienal de Veneza, é quem conta:

Em 1990, com o mesmo Jean-Paul Manganaro [através de quem Camille tinha participado do Laboratório Teatro da Bienal], nós [Bene e Dumoulié] nos reencontramos na Rússia para o primeiro festival do teatro italiano de Moscou. Bene apresentava uma versão de “l’Achilléide”. E ele nos tinha convidado, os “pesquisadores”, a fim de que, após a apresentação, subíssemos ao palco, sentados em linha diante do público como condenados diante de um pelotão de fuzilamento, com o objetivo aparente de dialogar com os espectadores. Era a época da Perestróika, e o público descobria, com exaltação e paixão, o teatro de Bene. Ele devia permanecer no camarim, mas tinha conseguido que instalassem lá alto-falantes para escutar o que dizíamos. Num dado momento, eu respondia a algumas perguntas, evocando, creio, o paralelo que se podia fazer entre a experiência mística e o trabalho dramático de Bene, quando, num

relance, atrás da cortina, escuta-se a voz irritada de Carmelo que, entrando em cena, grita:

“Não! Não! Camille, não é possível! Você não pode dizer esse tipo de coisas. Além do mais, não há nada pra dizer... E, se vocês estão aí, não é para explicar o que eu faço, mas pra dizer aos espectadores que não há nada para compreender, que eles não podem compreender. Somente uma pessoa poderia compreender o que eu faço, e a quem eu teria gostado de ver aqui, na sala, diante de mim. Mas ele não está aqui. É Stalin! Porque ele fazia com vocês, povo russo, a mesma coisa que eu estou fazendo: levá-los todos para onde vocês merecem ir: para o nada, para o vazio. Como dizia São João da Cruz, há somente um objetivo: Nada! Nada! Nada!”<sup>[a]</sup>

Inútil dizer que isso foi um escândalo extraordinário, que os intérpretes russos largaram os microfones e se recusaram a continuar a tradução, que, da sala, partiram gritos, hurros, e que cremos assistir a um tipo de batalha de *Hernani* moscovita.<sup>3</sup>

É o que dizem Deleuze e Guattari sobre os Corpos sem Órgãos: nada a interpretar, apenas experimentações a serem engendradas. Por isso – para nos arrancar do marasmo da representação, do poder da interpretação -, é preciso carmelos benes, manicures, artauds, deleuzes, guattaris, núcleos da subjetividade, às vezes, até uma ou mais teses, para dizer e afirmar a variação das linhas. As contaminações aqui são um exercício de pensamento, que poderão, ou não, se concretizar-se em peças ou em outras formas de teatro e performance. O importante é que não se dirigem apenas ao teatro do oprimido, mas aos universos e aos modos de funcionamento que o alimentam e que dele se alimentam: nas artes, nas militâncias, nas psicologias, nas sociologias, na academia, no dia-a-dia e assim por diante.

---

<sup>[a]</sup> Assim no original ( “Nada! Nada! Nada!”), provavelmente espanhol, idioma de São João da Cruz.

<sup>3</sup> Dumoulié, 2003.

## 4 APÊNDICE

### 4.1 Modalidades do teatro do oprimido – brevíssima descrição

Ainda que contenha algumas repetições, a descrição abaixo pode servir de complemento a informações já contidas na tese.

O **teatro-imagem** aparece na realização de todas as demais modalidades e consiste em se trabalhar com o próprio corpo e/ou com o de outros participantes unicamente através de **imagens**, sem o uso de diálogos. Há vários exercícios e jogos de teatro-imagem, cujo objetivo principal é revelar e submeter à análise as opressões que se instrumentam nas relações dos corpos entre si e na sua colocação no espaço.

O **teatro invisível** consiste em se preparar uma cena, para apresentar em um espaço público, sem que ninguém, exceto os atores, venha a saber que se trata de uma encenação. Não foi Boal que o criou, mas sua utilização dentro do TO objetiva que a encenação forneça um questionamento de comportamentos, hábitos e mecanismos de poder que foram **naturalizados**, provocando um estranhamento no público (que não sabe que o é) e suscitando o debate e a mobilização sobre o tema proposto. O ideal de uma sessão de teatro invisível é que os atores se retirem e os demais participantes, ativados, continuem debatendo.

O **teatro-fórum** parte de uma pequena cena - o **modelo** de fórum, às vezes chamado de anti-modelo (*sic*) (pois apresenta uma situação nada “exemplar”) - cujo protagonista é oprimido sem conseguir sair da opressão. “T tecnicamente”, **opressão** significa querer algo que não se alcança devido à ação antagônica de outrem. Tal cena é apresentada a uma platéia que tenha relação com a opressão do protagonista e, portanto, deseje debatê-la teatralmente. Num momento posterior, pede-se que as pessoas da platéia substituam, uma de cada vez, o protagonista, propondo-lhe, pela improvisação, alternativas para que saia da situação de opressão. Não se busca a melhor solução, mas o acesso a um leque de alternativas possíveis. As sessões de teatro-fórum são coordenadas pelo curinga.

Os exercícios e jogos do **arco-íris do desejo** são direcionados à terapia, trata-se de técnicas desenvolvidas nos anos 80 - principalmente por Boal e o Centre du Théâtre de l’Opprimé de Paris - com influências dos jogos de imagens e do teatro-fórum (Boal, 1996; 1990a).

O **teatro legislativo** foi desenvolvido por Boal e alguns de seus “assessores teatrais” dentro de seu mandato como vereador, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, entre os anos de 1993 e 1996. Trata-se, explicando de modo simplificado, de usar as técnicas do TO, especialmente o teatro-fórum, para discutir ou levantar junto e através de diferentes núcleos, possíveis projetos de lei a serem encaminhados para a aprovação da Câmara ou de órgão legislativo competente. Assessores analisam a viabilidade de transformar as sugestões do público em projetos de lei, bem como informam quando uma lei já existe, mas não é conhecida. No livro Teatro Legislativo Boal (1996a) diz que tanto o livro quanto esse tipo de

teatro ainda estavam em fase de construção. Às vezes, trata-o como uma modalidade do TO, às vezes, como algo familiar, mas diferente deste. Nos últimos anos, tem desenvolvido essa modalidade especialmente em países da Europa e da América do Norte.

O trabalho com qualquer uma dessas modalidades sempre se concretiza através do que tem sido a forma mais típica de intervenção em TO, seja com Boal, seja com outros multiplicadores/curingas: as **oficinas** ou **workshops**.

### **As oficinas de teatro do oprimido**

As oficinas de TO são coordenadas por um ou mais “curingas” e consistem, basicamente, em exercícios e jogos de desinibição, integração, desmecanização do corpo, desenvolvimento dos sentidos e análise de situações de opressão vividas pelos participantes. Podem culminar na elaboração de cena(s) de teatro-fórum e/ou de teatro invisível, ou podem ser destinadas à aplicação e à multiplicação (aprendizado) de técnicas do arco-íris do desejo. Mais recentemente, como já dito, tornaram-se também veículo da prática do teatro legislativo.

## Outras modalidades

Muito utilizado nos anos 60 e início dos 70, o **teatro-jornal** passou um tempo esquecido. Trata-se de uma grande variedade de formas de encenar uma notícia de jornal ou algum outro tipo de texto escrito (um trecho da Bíblia, uma ata de encontro político, etc.), com o intuito de revelar e denunciar formas, muitas vezes veladas, de opressão. Boal o incluiu na página da Associação Internacional de Teatro do Oprimido, considerando que foi uma primeira tentativa de criar o TO. Esta modalidade está apresentada em detalhes no livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*.

A **educação estética do oprimido** está listada entre as técnicas e modalidades do TO na *webpage* da Associação Internacional ([www.theateroftheoppressed.org](http://www.theateroftheoppressed.org), lançada em 16 de março de 2004, dia do aniversário de Boal). Consiste na proposta de incentivar a expressão artística não apenas em teatro, mas em outras formas como na poesia, na pintura, na escultura, etc. O **Projeto Prometeu**, divulgado na mesma página, em julho de 2004, propõe uma teorização que fundamente essa nova proposta, incluindo uma educação *ética* junto ao desenvolvimento de expressões artísticas. Não cabe aprofundar aqui, mas Boal parece estar utilizando modos de abordagem provavelmente inspirados nos estudos da neurolingüística, tal como essa tem sido apresentada na mídia: ele fala em neurocircuitos e se refere a um incentivo dos “neurônios estéticos”. Ao que parece, uma nova modalidade do TO está surgindo.

## 4.2 Entrevista com Jean-Paul Manganaro, estudioso e tradutor das obras de Carmelo Bene para o francês<sup>192</sup>

**S:** Preciso saber um pouco mais como era feita a preparação de uma peça encenada por Carmelo Bene. O que ele pedia aos atores e atrizes e como ele fazia sua própria preparação “como ator” para cada espetáculo. Isso mudou ao longo dos anos? Na edição de 1977 da *Dramaturgie* (Bene, 1977, p.118), Carmelo Bene afirma, ainda nos anos 60: “para preparar uma de ‘minhas improvisações’ são necessários 60 dias de ensaio”. Como eram esses ensaios”?

**J-P:** Não sei, ninguém sabe como acontecia a elaboração mental e técnica de uma peça, sei simplesmente que ele fazia praticamente tudo: script, cenário, etc. Quando assisti a ensaios (Ricardo III, Sade, *Romeo e Julieta*), ele olhava e corrigia os movimentos de cena, os gestos dos atores, e, sobretudo, a forma como deviam aproveitar a luz no palco. Raramente, ele corrigia a dicção dos atores. Ele, pessoalmente, jamais ensaiava, não realmente, somente para dar suas indicações aos atores no palco. Ele mesmo nunca ensaiava, ao menos junto com os outros, e isso, com o tempo, só fez aumentar - ele não ensaiava. Os 60 dias de ensaios eram para as luzes, os cenários, os outros atores, os técnicos do som, etc. As bases sonoras eram gravadas à parte, em um estúdio especial, entre ele e seus técnicos, que raramente mudavam, se é que isso ocorria.

**S:** Quantas apresentações de seus espetáculos ele fazia geralmente? Ocorria que um espetáculo fosse preparado para uma única apresentação?

---

<sup>192</sup> Entrevista informal, feita para tirar algumas dúvidas. Foi realizada por *e-mail*, e as respostas foram recebidas em julho de 2004. Tradução de Ernesto Xavier.

**J-P:** Ele fazia uma *tournée* nacional normal pelos teatros mais importantes, e de acordo com a produção. Essas informações encontram-se no índice geral que estou te enviando em anexo [a sair no segundo volume das obras de Bene na França] (Bene, 2004).

**S:** No texto *Due Passi in Casa Meyerhold*, Carmelo inscreve-se no eixo "Diderot-Wilde-Meyerhold-Artaud-Bene"? Em sua opinião, qual a principal relação percebida por Bene entre esses autores-criadores?

**J-P:** Tu é que deves estudar a linha que ele desenha, usando tua liberdade. O importante é aquilo que ele exclui, e, naquilo que ele inclui, as razões pelas quais ele o faz. Quando perguntei a ele, lá por 1979, como ele tinha conhecido Meyerhold, ele me respondeu que não o conhecia.

**S:** Fala-se muito em 'escândalo' a respeito de Bene. Ele afirma que o escândalo pelo qual se interessa é o escândalo no sentido evangélico do termo (*Carmelo Bene*, 1977, p.115). O ele quis dizer com isso?

**J-P:** É exatamente isso: escândalo no sentido evangélico da palavra, reler o Evangelho quando Cristo diz que não se deve dar escândalo; cada um com sua interpretação. Isso é ainda mais interessante, vamos ver isso em outro momento.

**S:** A que espetáculos de Bene assistiu Deleuze? E onde? Como foi esse encontro de Carmelo com os intelectuais quando ele se apresentou em Paris pela primeira vez?

**J-P:** Deleuze assistiu, na ordem, *Romeo e Julieta* e *S.A.D.E.*, em Paris, em 1977; *Ricardo III*, em Roma, em 1981; e *Lorenzaccio*, em Florença, em 1987, sempre acompanhado por Fanny [esposa de Deleuze] e por mim.



**S:** Quais foram as criações de Bene após 1994 (até essa data, elas estão listadas nas *Opere*)?

**J-P:** As criações estão no catálogo [a sair em Bene, 2004].

**S:** O que você pode me dizer quanto à *partitura* na obra de Carmelo e na obra de Grotowsky? Como compará-las?

**J-P:** Carmelo desconhecia voluntariamente seus contemporâneos, mas estava sempre bem informado, porque havia pessoas que lhe falavam de tudo o que estava acontecendo, e ele, então, formava uma opinião "certa" - ou seja, que lhe convinha - sobre as coisas e as pessoas. Acho que ele ignorava pessoalmente Grotowski. Os únicos que ele havia realmente visto eram os membros do Living Theatre, nos anos em Roma, ao redor de 1964-65. Ele falava disso sem muito entusiasmo, mas pensava que o trabalho que faziam se afundou desde 68.

**S:** Você vê alguma relação entre a marionete na obra de Bene (aquela que precede a máquina atorial) e a supermarionete de Gordon Craig?

**J-P:** Não sei quanto a Craig. Eu desenvolvo uma tese mais individualizada em *Homo Illudens*, prefácio de *Notre-Dame-des-Turcs*, edição francesa.

**S:** Em que espetáculo Carmelo passou a trabalhar sozinho em cena? Ricardo III?

**J-P:** Ele começa sozinho, em recitações poéticas, ou seja, a partir de 1960, com suas primeiras leituras de Maiakovski, e vai até Manfred ou Fidelio, ou seja, o tempo todo. Mas isso parece normal, uma vez que se trata de leituras poéticas. Na realidade, é um devir-sozinho. Esse fenômeno só vai se radicalizar no palco após Otello, com Macbeth, em que não há mais do que uma co-intérprete. Mas não se

trata de algo definitivo, uma vez que ele vai recriar conjuntos mudos em Lorenzaccio, Hommelette for Hamlet e Le Dîner des Dupes. Em todo caso, a partir de 1990, ele estará cada vez mais só no palco.

**S:** Na França, Bene foi citado na *Encyclopaedia Universalis* (foi você que escreveu sobre ele nessa obra?) e no *Dicionário de Teatro Larousse*. E quanto à Itália e outros países, você sabe se ele foi mencionado em obras sobre teatro em geral?

**J-P:** Os artigos, na França, são quase todos meus, especialmente na *Encyclopaedia Universalis* e no *Larousse*. Na Itália, há muito material. Terias de pesquisar nas obras de Piergiorgio Giacché. Vou tentar enviar-te esses artigos.

## 5 REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AMBRA, Vera. *Ma chi era Carmelo Bene?* s.l: s.n., s.d. Disponível em: [www.akuaria.com/palcoscenico/carmelo\\_bene.htm](http://www.akuaria.com/palcoscenico/carmelo_bene.htm), acesso em 9 abr. 2004.

AMIARD-CHEVREL, C.; AUTANT-MATHIEU, M.; PICON-VALLIN, B. Maiakovski (Majakovski) Vladimir. In: CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Larousse/VUEF, 2001. p.1027.

APRÀ et al. *Per Carmelo Bene* (1994). Milão: Linea d'Ombra, 1995.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES II. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores). p.237-269.

ARTAUD, Antonin *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, Antonin. O teatro, antes de tudo, ritual e mágico. In: ---. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995a. p. 71-73.

ARTAUD, Antonin. O teatro e a peste. In:---. *O teatro e seu duplo*. 3.ed. São Paulo: Max Limonad, 1987a. p. 25-45.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3.ed. São Paulo: Max Limonad, 1987.

ARTAUD, Antonin. O teatro e a psicologia - o teatro e a poesia. In: ---. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995b. p. 75-76.

ARTAUD, Antonin. Sobre o teatro do Bali. In:---. *O teatro e seu duplo*. 3.ed. São Paulo: Max Limonad, 1987b. p. 71-88.

AUSLANDER, Philip. Boal, Blau, Brecht: the body. In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994. p.124-133.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARROS, Manoel de. *O Livro das Ignorâncias*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução e apresentação Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BENE, Carmelo. Autografia di um retrato. In: ---. *Opere*. Milão: Bompiani, 1995a. p. V-XXXVII.

BENE, Carmelo et al. *Carmelo Bene*. Paris: Dramaturgie; José Guinot, 1977.

BENE, Carmelo. Due passi in casa Meyerhold. In: ---. *Opere*. Milão: Bompiani, 1995b.p. 1024-1027.

BENE, Carmelo. Il rosa e il nero. In: ---. *Opere*. Milão: Bompiani, 1995c. p. 675-748.

BENE, Carmelo et al. *Il teatro senza spettacolo*. Venezia: Marsilio Ed., 1990b.

BENE, Carmelo et al. *La ricerca impossibile- Biennale Teatro '89*. Venezia: Marsilio Ed., 1990.

BENE, Carmelo. La ricerca teatrale nella rappresentazione di stato (o dello spettacolo del fantasma prima e dopo C.B.). In: ---. *La ricerca impossibile- Biennale Teatro '89*. Venezia: Marsilio Ed., 1990a. p. 11-17.

BENE, Carmelo. *Macbeth: livret en 13 mouvements de Carmelo Bene d'après William Shakespeare*. Paris: Dramaturgie; José Guinot, [1996].

BENE, Carmelo. *Notre-Dame-des-Turcs*. Paris: P.O.L., 2003.

BENE, Carmelo. *Opere*. Milão: Bompiani, 1995. 1563 p.

BENE, Carmelo. Palco di prosa (Giuseppe di Stefano). In: ---. *Opere*. Milão: Bompiani, 1995d. p.1111-1114.

BENE, Carmelo. Pinocchio. In: ---. *Opere*. Milão: Bompiani, 1995e. p. 541-626.

BENE, Carmelo. Riccardo III. In: ---. *Opere*. Milão: Bompiani, 1995f. p. 755-831.

BENE, Carmelo. Richard III. Trad. francesa de Jean-Paul Manganaro e Danielle Dubroca. In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Superpositions*. Paris, Minuit, 1979. p. 7-46.

BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Superpositions*. Paris, Minuit, 1979.

BENE, Carmelo. *Théâtre II*. Tradução e prefácio Jean-Paul Manganaro. Paris: P.O.L., 2004. Cópia.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOAL, Augusto. A mulher no espelho In: ---. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003a. p. 12-14.

BOAL, Augusto. *Arsenal do Teatro do Oprimido*. [Rio de Janeiro: s.n., 1990]. Cópia. Material de circulação interna do CTO-Rio.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BOAL, Augusto. *Governo paralelo popular*. [Rio de Janeiro]: s.n., 1989. Cópia.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 14.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BOAL, Augusto. *Méthode Boal de Théâtre et de thérapie (l'Arc-en-ciel du désir)*. Paris: Ramsay, 1990a.

BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. O protagonista insubmisso. In: ---. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003b. p.24-38.

BOAL, Augusto. O sistema trágico coercitivo de Aristóteles. In:---. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980a. cap.1. p.3-55.

BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOAL, Augusto. *Stop: c'est magique!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980b.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, Augusto. *Teatro legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a.

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BOAL, Julián. *Éléments de reflexion sur le joker*. Paris: 2004. Disponível em: [www.theatreoftheoppressed.org/uploads/library/evaluations/Elements](http://www.theatreoftheoppressed.org/uploads/library/evaluations/Elements), acesso em 27 mar. 2004.

BORIE, Monique et al. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é método Paulo Freire*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Um dia, perto de Angicos. In:---. *O que é método Paulo Freire*, 1981a.

BRECHT, Bertolt. A música-"Gestus". In: ---. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p.77-80.

BRECHT, Bertolt. Escritos sobre o teatro (textos de 1930 a 1954). In: BORIE, Monique et al. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996. p.465-491.

CAMPBELL, Alistair. Re-inventing The Wheel: Breakout theatre-in-education. In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994. p. 53-63.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997. 540 p.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação, recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COLLODI, Carlo. *Le avventure di Pinocchio*. Perugia: Guerra Ed., 1995.

CORREA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CORVIN, Michel, Org. *Dictionnaire Encyclopedique du Théâtre Larousse*. Paris: Larousse/VUEF, 2001.

COSTA, Mauro Sá Rego. Uma política do futuro-presente. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo: Hucitec/Educ, p.160-175, 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. A proposito del Manfred alla Scala. In: BENE, Carmelo. *Opere*. Milano: Bompiani, 1995. p.1466-1467.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Cours Vincennes: 17/03/1981*. Em: [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com), acesso em 8 mar. 2004.

DELEUZE, Gilles. Desejo e prazer. *Cadernos da Subjetividade*, São Paulo: São Paulo:, núm. esp., p. 13-25, jun/1996.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Manfred: un extraordinaire renouvellement*. In: ---. *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit, 2003. p. 173-174.

DELEUZE, Gilles. Meu próximo livro vai chamar-se Grandeza de Marx. *Cadernos da Subjetividade*, São Paulo: núm. esp., p.26-30 jun, /1996.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Trad. de Alberto Campos. Lisboa: Ed. 70, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze, filosofia virtual*. tradução de Heloísa B. S Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 47-57.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. de Antônio C. Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles. Un manifeste de moins. In: BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979. Postface. p.85-131.

DELEUZE, Gilles. Zola e a fissura. In: ---. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000a. Apêndice 5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. Trad. de Aurélio Guerra Neto. In: ---. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v.1. p. 11-37.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Micropolítica e segmentaridade. Trad. de Suely Rolnik. In: ---. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. 34, 1996. v.3. p. 83-115.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. 34, 1995-1997. 5.v.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, (1995a).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, afecto, conceito. In: ---. *O que é a filosofia?* Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 213-255.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 - como criar para si um corpo sem órgãos. Trad. de Aurélio Guerra Neto. In: ---. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996a. v.3. p. 9-29.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAMOND, David. Out of the silence: Headlines and the power plays. In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994. p. 35-52.

DUMOULIÉ, Camille. Carmelo Bene ou la splendeur du vide. *Critique*, v.59, n.679, p.957-966, déc. 2003.

FISHER, Berenice. "Feminist acts: women, pedagogy and Theater of the Oppressed". In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994. p.185-197.

FLORENCE, Jean. Les effets de la théatralité. *Esquisses psychanalytiques*, Paris, hors série 2, p.9-19, sept/1992.

FOFI, Goffredo. Tutto il Bene possibile. In: APRÀ et al. *Per Carmelo Bene (1994)*. Milão: Linea d'Ombra, 1995. p. 11-14.

FOUCAULT, Michel. O Anti-édipo: uma introdução à vida não fascista. *Cadernos da Subjetividade*, São Paulo, núm. esp., p.197-200, jun/1996.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.

GIACHÉ, Piergiorgio. Lo spettatore per Bene. In: APRÀ et al. *Per Carmelo Bene (1994)*. Milão: Linea d'Ombra, 1995. p. 29-48.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GUATTARI, Felix. Práticas analíticas e práticas sociais. In: ---. *Caosmose - um novo paradigma estético*. Trad. de Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 181-203.

GUATTARI, Felix. A transversalidade. In: ---. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Trad. de Suely Rolnik. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 88-105.

GUATTARI, Felix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Trad. de Suely Rolnik. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 5.ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.



- GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & Cia.* São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HEGEL. Estética, In: BORIE, Monique et al. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht.* Tradução Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1996. p. 323-342.
- HERRY, Ginette. Biographie artistique. In: BENE, Carmelo et al. *Carmelo Bene.* Paris: Dramaturgie; José Guinot, 1977.
- KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. *Sala Preta*, n.2, p.89-95, 2002.
- LAPASSADE, Georges. *Grupos, organizações e instituições.* 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- LAPLANCHE, J. ; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise.* 9.ed. São Paulo: Martins Fontes; Lisboa: Moraes, 1986.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MACEDO, Heitor O'dwyer de. La direction théâtrale comme formation du psychanaliste. *Esquisses psychanalytiques.* Paris, hors série 2, p.73-74, sept/1992.
- MAIAKOVSKI, Vladímir. *Poemas.* Tradução e revisão: Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MANGANARO, Jean-Paul. Carmelo Bene. In: CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre.* Paris: Larousse/VUEF, 2001. p.194
- MANGANARO, Jean-Paul. Hommo illudens. In: BENE, Carmelo. *Notre-Dame-des-Turcs.* Paris: P.O.L., 2003. Prefácio. p. 7-41.
- MANGANARO, Jean-Paul. La attorialità e il letto del critico. In: BENE, Carmelo. *Opere.* Milano: Bompiani, 1995. p. 1514-1517.
- MANGANARO, Jean-Paul. Le léger peigneur de comètes. In: BENE, Carmelo. *Macbeth.* Paris: Dramaturgie, [1996]. Prefácio.
- MEICHES, Mauro Pergaminick. *Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro.* São Paulo: Escuta/FAPESP, 1997.
- MEYERHOLD, V. Escritos sobre o teatro (textos de 1907, 1912 e 1922). In: BORIE, Monique et al. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht.* Tradução Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1996. p.395-408.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência.* Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MICHALSKI, Yan. Os antecedentes. In: ---. *O teatro sob pressão.* Rio de Janeiro: Zahar, 1985a.

MIRALLES, Alberto. *Novos rumos do teatro*. Rio de Janeiro: Salvat do Brasil, 1979.  
MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro: Mauser, Hamlet-máquina, A Missão, Quarteto*. Apresentação Fernando Peixoto. São Paulo: HUCITEC/Ass. Cult. Bertolt Brecht, 1987.

NAJMANOVICH, Denise. Novos sofrimentos psíquicos? *Cadernos da Subjetividade*, São Paulo, v.4, p.67-74, 1.; 2. sem. 1996.

NAJMANOVICH, Denise. O sujeito encarnado: limites, devir e incompletude. *Cadernos da Subjetividade*, São Paulo, v.5, n.2, p.309-328, dez/1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

NUNES, Silvia Balestreri. 3 ou 4 perguntas para um bom fórum. *Metaxis: a revista do teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: CTO-Rio, n.1, 2001.

NUNES, Silvia Balestreri. *Arte e criatividade: quase um manifesto*. Rio de Janeiro, 1998. Inédito. Texto utilizado em programa de educação da Confederação Nacional dos Metalúrgicos.

NUNES, Silvia Balestreri. *Do corpo expressivo ao corpo intensivo: possibilidades com o teatro do oprimido*. Rio de Janeiro, set. 1999. Inédito. Palestra proferida na Semana Pratas da Casa do Instituto de Psicologia/UFRJ.

NUNES, Silvia Balestreri. *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?* Dissertação (Mestrado Psicologia Clínica) - Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica/RJ, Rio de Janeiro, 1991.

ORIGEM do CPC é Arena. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1999. Caderno B, p.2.

ORLANDI, Luiz. *Operatoriedade dos conceitos numa filosofia da diferença*. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do PEPG em Psicologia Clínica da PUC/SP., 2002. (circulação interna)

ORLANDI, Luiz. Pulsão e campo problemático. In: MOURA, Hyppólito de. *As pulsões*. São Paulo: Escuta/Educ, 1995. p.147-195.

ORLANDI, Luiz B.L. Marginando a leitura deleuzeana do trágico em Nietzsche In:--- et al. *O trágico e seus rastros*. Londrina: EDUEL, 2002a. p. 15-53

ORLANDI, L. B. L. et al. Que estamos ajudando a fazer de nós mesmos? In:---. *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002b. p. 217-238.

PASOLINI, Pier Paolo. *Préface à "Bête de style"*. Tradução francesa de A. Spinette. Paris: Actes Sud, 1990.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Direção e tradução Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. Quando a crítica se transforma em grito. In: MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*. São Paulo: HUCITEC; Ass. Cult. Bertolt Brecht, 1987. Apresentação.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do Fora ao Fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PELBART, Peter Pál. Ueinzz – viagem a Babel. In: ---. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.99-108.

PEREIRA, Antonia. *Pour une pédagogie de l'intervention: dans l'espérance que le Théâtre de l'Opprimé soit pratiqué massivement au Brésil*. [Toulouse, França: s.n.], 1997. Cópia.

PESSANHA, José Américo Motta (Cons.). Aristóteles: vida e obra. In: ARISTÓTELES I. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.V-XIV. (Os Pensadores).

PICON-VALLIN, B. (1998). Meyerhold (Mejerhol'd) Vsevolod. In: CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopedique du theater*. Paris: Larousse/VUEF, 2001. p.1096-1098.

PIEMME, J.-M. Meininger (Théâtre des). In: CORVIN, Michel, org. *Dictionnaire Encyclopedique du Théâtre Larousse*. Paris: Larousse/VUEF, 2001.

QUADRI, Franco. Dal teatro alla radio (passando per il cinema). In: BENE, Carmelo. *Opere*. Milão, Bompiani, 1995. p. 1461-1465.

QUADRI, Franco. Du théâtre au théâtre, l'itinéraire de Carmelo Bene vers un langage non littéraire. In: BENE, Carmelo et al. *Carmelo Bene*. Paris: Dramaturgie; José Guinot, 1977.

QUILICI, Cassiano. O ator e a física dos afetos. *Sala Preta*, n.2, p.96-102, 2002.

QUINTANA, Mário. *Apontamentos de história sobrenatural*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1977.

ROBERT, Paul (Dir.). *Micro Robert*. Paris: Dic. Le Robert, 1981. 2.t.

ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. In: MAGALHÃES, Maria Cristina R. (Org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Escuta, 1995.

ROLNIK, Suely. Apresentação. In: FIGUEIREDO, L. C. *A invenção do psicológico*. São Paulo: Educ/Escuta, 1992.

ROLNIK, Suely. Deleuze, esquizoanalista. *Cadernos da Subjetividade*, São Paulo, núm. esp., p.82-89, jun. 1996.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia *Cadernos da Subjetividade*, São Paulo, v.4, p.83-94, 1.; 2. sem. 1996.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCHUELER REIS, Eliana. Múltiplos Eus 1. In: COSTA, Mauro Sá Rego (Org.). *Pontos de fuga: visão, tato e outros pedaços*. Rio de Janeiro: Taurus; Universidade Livre, 1996. p. 85-96.

SCHUELER REIS, Eliana. Nas dobras do corpo - por uma clínica das intensidades. *Cadernos da Subjetividade*, São Paulo, v.5, n.2, p.335-341, dez. 1997.

SCHUTZMAN, Mady. Canadian roundtable: an interview. In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994a. p.198-226.

SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22.ed. ver. ampl. de acordo com a ABNT. São Paulo: Cortez, 2002.

SFAT, Dina & CARBALLERO, Mara. *Dina Sfat: palmas pra que te quero*. 8.ed. Rio de Janeiro: Nórdica, [1989].

SMITH, Anne Louise. *Forum theater and the role of joker: social activist, educator, therapist, director; the changing perspectives of canadian jokers*. Dissertação (Master of Arts)- Department of Drama, University of Alberta, Canadá, Fall, 1996.

SPRY, Lib. Structures of power: toward a theatre of liberation In: SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. New York: Routledge, 1994. p.198-226.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989a.

TAUSSIG, Michael; SCHECHNER, Richard. Boal in Brazil, France, the USA: an interview with Augusto Boal. *The Drama Review*, Cambridge, MA, v.34, n.3, p.50-65, fall 1990.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999a. p. 1-5.

VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999b. p. 7-24.

ZINGARELLI, Nicola. *Il nuovo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*. 11.ed. Bologna: Zanichelli, 1988.

ZOLA, Emile. O naturalismo no teatro. In: ---. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982

## **Filmes e vídeos**

### De Carmelo Bene:

*CAPRICCI*, longa-metragem, a partir de *Arden of Feversham*. Produção BBB (Barcellona, Bene, Brunet). Itália, 1969. Cópia.

*DON GIOVANNI*, longa-metragem. Produção C.B., 1971. Cópia.

*HERMITAGE*, média-metragem. Produção Nexus Film. 1968. Cópia.

*NOSTRA Signora dei Turchi*, longa-metragem. Produção C.B. Itália, 1968. Cópia.

*SALOME*, longa-metragem. Produção C.B. Cinecittà, 1972. Cópia.

#### Outros

*OUT OF SILENCE* . diretor David Diamond. Canadá, 1991/1992. Vídeo sobre trabalho do grupo de teatro Headlines, do Canadá. Mais informações em: <http://www.headlinestheatre.com/thtr-set.htm>, acesso em junho de 2004.

#### Versões televisivas

*MACBETH Horror Suite*, a partir de William Shakespeare. 1996, direção e intérprete principal Carmelo Bene. [Roma]: RAI 2 abr. 1997. (Televisão, 60 min.) Cópia.

*OTELLO* de William Shakespeare segundo Carmelo Bene. Roma: Rai Educational, 1979-2001, direção e principal intérprete Carmelo Bene. (1h 10' 30"). Disponível no site da emissora (ver abaixo). Cópia.

#### **Entrevista**

- Entrevista de Carmelo Bene para a RAI 2. Itália, sem data. Cópia.

#### **Principais sítios consultados (acessíveis em julho de 2004)**

[www.ctorio.com.br](http://www.ctorio.com.br)

[www.educational.rai.it/mat/ri/bene.asp](http://www.educational.rai.it/mat/ri/bene.asp) (para a versão televisiva de Otello di Carmelo Bene)

[www.fondazionecarmelobene.it](http://www.fondazionecarmelobene.it)

[www.geocities.com/Heartland/Ridge/9017/varie/bene/be.htm](http://www.geocities.com/Heartland/Ridge/9017/varie/bene/be.htm) (para cenas de filmes e áudios de peças de Carmelo Bene)

[www.immemorialecarmelobene.it](http://www.immemorialecarmelobene.it)

[www.theateroftheoppressed.org](http://www.theateroftheoppressed.org)

[www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)