

5-2013

La dramaturgia y dirección escénica de Augusto Boal

Luis Chesney-Lawrence
Universidad Central de Venezuela

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Chesney-Lawrence, Luis. (2013) "La dramaturgia y dirección escénica de Augusto Boal," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 26, pp. 7-24.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

LA DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ESCÉNICA DE AUGUSTO BOAL

Luis Chesney-Lawrence
Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

En este artículo se hace una reseña de la trayectoria teatral de Augusto Boal como actor principal de la renovación del teatro brasileiro, describiendo brevemente la historia de esta escena, la del Teatro Paulista y del Arena, así como su trayectoria personal luego fuera del país, pasando por América Latina y luego, Europa.

PALABRAS CLAVE

Augusto Boal, dramaturgia, dirección escénica, Brasil.

INTRODUCCIÓN

Durante los años cincuenta y parte de los sesenta, Brasil vio emerger una nueva dramaturgia como no parece observarse en toda su historia teatral. País con una escasa tradición escénica, similar a la de otras naciones tropicales de América Latina, poseía en esa época graves problemas culturales, entre los que destacaba un alto analfabetismo y la existencia de una numerosa población marginada de la cultura. Por esto, para la mayoría de su población, aun en sus centros más activos como Sao Paulo y Río de Janeiro, el teatro había sido un hecho inexistente o inalcanzable. No podría dejar de extrañar, entonces, que en medio de esta situación aparezca un grupo de dramaturgos que asumiendo esta realidad se propusieran, a través del teatro, una nueva vía de expresión cultural. En este teatro se haría resaltante la necesidad de reformas sociales, una toma de conciencia, y en definitiva, un deseo de autoafirmar una propuesta escénica muy relacionada con su realidad.

El autor indiscutible que señalaría este camino de renovación teatral, fue Augusto Boal, quien al llegar al Teatro Arena de Sao Paulo cambió su orientación fundamentalmente, como lo recuerda Gianfrancesco Guarnieri, dramaturgo del Arena quien junto a él recorrerían gran parte de su historia en Brasil, “foi así que começamos a definir novas linhas de trabalho para o Arena. Para ellos, la preocupación era presentar en escena al pueblo brasileño y sus aspiraciones por mejores condiciones de vida, constituyeron un punto de referencia de gran realce para todo el teatro latinoamericano que, sin embargo, no ha sido lo suficientemente destacado. Estas ideas quedan de manifiesto cuando el crítico Fernando Peixoto se ha referido a la significación de su obra, subrayando estos aspectos de la forma siguiente: “marcam o início duma essencial renovação da dramaturgia brasileira, voltada para análise realista e crítica das contradições da sociedade” (*Entrevista* 101).

Breve historia del teatro en Brasil

La historia de Brasil ha estado siempre inserta en un marco sociopolítico más bien cerrado. La ideología liberal, que se ha manifestado en sucesivas constituciones y, especialmente, luego de la segunda Guerra Mundial, ha mantenido a la gran mayoría de los brasileños como simples espectadores de la vida nacional. Su cultura, por tanto, igualmente ha estado dirigida en forma un tanto autoritaria, o en el mejor de los casos, paternalista.

Su teatro, consecuentemente, estuvo por muchos años dependiendo de lo europeo, bien bajo la forma de traducciones, reproducciones o simples copias, desde sus primeras producciones teatrales. La aparición del modernismo, en 1922, no parece haber tenido impacto directo en el teatro, aunque su énfasis en temáticas nacionales y de la sociedad son factores que en el futuro adoptaría su dramaturgia. En este sentido, la Semana del Arte Moderno parece haber tenido más influencia en los aspectos escenográficos.

En este contexto, aparecerá en 1932, la obra *Deus lhe Pague* de Joracy Camargo, que mostraría la dirección que adquiriría el teatro. Pieza de argumento simple, crítica y, hasta cierto punto, política, intentó por producir una reflexión sobre los problemas de su tiempo. Esta obra marca la entrada de la dramaturgia brasileña al campo de un teatro realista. En 1941, llega al país procedente de Polonia, Zbigniew Ziembinsky,

LA DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ESCÉNICA DE AUGUSTO BOAL

cuya experiencia con obras del expresionismo alemán serviría para llevar a escena la pieza *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, obra considerada también como una de las iniciadoras de la dramaturgia moderna, aun cuando su mayor logro se observa en los aspectos escénicos, al integrar creativamente texto, actor y escena en una sola unidad artística. Tal como lo subraya Peixoto (*Entrevista* 98), en esta época se pretendió hacer de la escena un hecho cultural, lo cual no permitió avanzar hacia una renovación escénica. Esto daría paso, sin embargo, a un grupo de autores que siguiendo este estilo se darían a conocer en la década del cincuenta y que efectuaron una transformación más significativa.

Con la formación del Teatro Brasileño de Comedia (TBC), en Sao Paulo, en 1948, se produce un verdadero cambio estético en la escena. El TBC surge de la iniciativa de un grupo de industriales vinculados a compañías internacionales que querían crear un movimiento teatral semejante al europeo. De esta forma, la burguesía paulista por primera vez invierte capital en la producción de espectáculos teatrales. El resultado responderá, por lo tanto, a una clara orientación en cuanto a forma y contenido, la cual, por el respaldo económico que poseía apagó toda otra tentativa posible. Su primera obra, *La Voz Humana* de Jean Cocteau, fue seguida de una planificada producción de grandes textos clásicos y modernos que eran presentados como espectáculos culturales a un público específico, que demandaba este tipo de arte. Para 1954, el TBC ya era un típico teatro comercial, cuyo repertorio se repartía entre obras de Pirandello, Anouilh y Williams. Abilio Pereira sería casi el único autor brasileño a quien el TBC le produjo obras en sus etapas de mayor éxito.

Su característica más relevante sería, por tanto, la de presentar una estética bien definida que le hizo volverse hacia lo importado, buscando un teatro de arte, centrado en estrellas y desconociendo a una dramaturgia nacional en pleno desarrollo. Para los autores jóvenes de aquella época, esto estuvo siempre claro, como lo demuestran comentarios de quince años después de su desaparición, como expresa Peixoto, “O TBC se impôs como linguagem e ideologia... Mas o conjunto, para nós, nada significava” (*Entrevista* 94). Sin embargo, también debe reconocerse la importancia que tuvo el TBC en términos de propuestas escénicas universales y del profesionalismo teatral que esto trajo consigo.

Boal, el Teatro Paulista de Estudiantes y el Arena

Durante los años cincuenta, y como reacción a este esquema impuesto por el TBC, surge un grupo de dramaturgos que vuelcan sus obras en un contenido diametralmente opuesto. Este grupo pionero fue el que comenzó llamándose Teatro Paulista de Estudiantes (TPE). La importancia de ellos residiría en el hecho de que sus espectáculos se dirigieron a un teatro de la calle, para trabajadores, en fábricas y con un repertorio brasileño. Fundado oficialmente en 1955, sus objetivos fueron los de utilizar la escena como un medio para acercarse a su propia realidad y preocuparse por lo que ocurría en su país. Mas, por sobre todo, era una organización estudiantil, que a través del teatro pretendía canalizar propuestas de ese medio (Peixoto, *Entrevista* 97). Su primera experiencia como grupo constituido legalmente fue con el estreno de *A Rua da Igreja* de Lennox Robinson, presentada en el Teatro Arena. Esta obra marcó el inicio de los contactos entre este grupo y aquel teatro, que luego conduciría a que se juntaran en uno solo, bajo el nombre de Teatro Arena.

En la formación del Teatro Paulista de Estudantes, concurren artistas como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Rugero Jacobbi, Pedro Paulo y otros que en el futuro cercano constituyeron el movimiento de renovación teatral más importante que ha tenido Brasil, como lo ha subrayado Peixoto, al expresar que:

Foi no TPE que surgiram as pessoas, concretamente, em carne e osso, as pessoas que depois, juntas, ao lado dos remanescentes do Teatro de Arena, no momento em que os dois grupos se juntam, fazem uma proposta de mudar a face do teatro brasileiro . (*Entrevista* 97)

Este grupo inicial, más los aportes que incorporará Boal a su llegada, en 1956, constituyen la generación que verdaderamente produjo la profunda renovación del teatro brasileño contemporáneo, movimiento que algunos críticos han denominado también como el Novo Teatro, término que, sin embargo, no ha sido utilizado muy extensamente. El autor que, sin duda, sobresale en este grupo fue Boal, quien venía de los Estados Unidos y que se incorporó como Director Artístico del grupo. En muy poco tiempo se transformó en el líder del sector más juvenil del Arena, como se verá en detalle más adelante.

LA DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ESCÉNICA DE AUGUSTO BOAL

La actividad de Boal transita por varias épocas. Los años entre 1950-1956, corresponden a su época estudiantil, en la cual era admirador del teatro negro y en la que escribe sus primeras obras en un acto, que no han sido conservadas. En 1953, viaja a Estados Unidos, por dos años, a efectuar estudios de postgrado en Química, tiempo durante el cual termina asistiendo a los seminarios de dramaturgia de John Gassner, a los cuales debe el aprendizaje de técnicas dramáticas. En esta época escribe la pieza *La casa del otro lado de la calle*, que dirigió él mismo. En 1956 regresa a Brasil y es nombrado Director Artístico del Teatro Arena de Sao Paulo, grupo en el que se desenvolverá de ahora en adelante por más de quince años.

En efecto, este es el mismo momento en que el Arena inicia su etapa denominada “realista”, y que significó efectuar propuestas escénicas alternativas al teatro convencional que se realizaba en ese entonces en Brasil. Debe tenerse presente que por estos años todavía el panorama teatral de Sao Paulo estaba dominado por la estética del TBC, rodeado de lujo y boato que pretendía mostrar “el mejor teatro europeo”. Como recuerda el mismo Boal, “el Arena descubrió que estábamos lejos de los grandes centros pero cerca de nosotros mismos y quiso hacer un teatro que estuviera cerca (*Teatro del Oprimido* 195).

Así se cambió el concepto de montaje con grandes estrellas, de “actores-empresarios” y de “supporting cast”, por el de un teatro en equipo. El público fue a ver de qué se trataba este cambio, pero era especialmente la clase media la que fue a ver obras nacionales con autores brasileños. Pero, tales obras no existían, por lo que se decidió buscar en el realismo moderno universal un estilo de escritura que se aproximara a la “imitación de la realidad visible y próxima” (Boal, *Teatro del Oprimido* 196). Además, el Arena fundó el Laboratorio de Interpretación para formar actores, en el cual se estudió en detalle a Stanislavsky y que dio como resultado la formación de un nutrido grupo de actores.

En cuanto a ese primer repertorio, Boal propuso montar *De ratas y hombres* de Steinbeck, pieza que le permitió efectuar un trabajo profundo de preparación actoral que llevó a cuestionar todo lo realizado anteriormente. Era esta una pieza realista, experimental, que se trabajó con la participación de todos y que permitió examinar el trabajo general del grupo. Es considerado el primer trabajo serio del Arena y,

además, “foi a primeira direção de Boal, um grande sucesso”, expresó Peixoto (*Entrevista* 101). Luego, montarían a O’Casey y a S. Howard, hasta llegar a *Los fusiles de la madre Carrar*, de Bertold Brecht.”

Para fomentar la dramaturgia nacional se fundó el Seminario de Dramaturgia de Sao Paulo, en el cual se reunió a un pequeño grupo de jóvenes escritores que iniciaron una etapa con obras nacionales, que se ha denominado “la segunda etapa del Arena: la fotográfica, que duraría de 1958 a 1964.

En este período se produce el lanzamiento de los dramaturgos nacionales, entre los cuales se pueden mencionar a Oduvaldo Viana Filho, Roberto Freire, Edu Lima, G. Guarnieri, Francisco de Assis, Benedito Rui Barbosa y el mismo Boal.

La pieza *Eles não usam black tie* de Guarnieri, estrenada en 1958, es considerada la primera de esta serie y que le otorgó identidad artística y cultural al Arena, abriendo una nueva forma de hacer teatro brasileiro. A esta pieza siguió en 1959, *Chapetuba futebol club* de Vianna Filho, cuando el Seminario de Dramaturgia ya estaba instalado. Las características de estas piezas ya anunciaban el panorama que se abría: obras con carácter reivindicativo de mejores condiciones de vida, lenguaje realista, apegado al sistema stanislavskiano y con un claro sentido del espectáculo.

En este marco se estrenará también *Revolución en América del Sur*, de Boal, estrenada en la temporada de 1959 y que, una vez más, significó un cambio de rumbo para el grupo. Se mantenía su fuerte acento social en el mensaje, pero los medios se alteraron profundamente, en especial, por la asimilación de las teorías de Brecht, lo cual transmitió una notoria dimensión antirealista, que se enriqueció aún más con la utilización de ingredientes nacionales, como son la revista y el circo. Sabato Magaldi opinaba que “*Revolução alcançava genuína expressão brasileira*” (19).

Esta etapa coincidió con el nacionalismo político del país, con la fundación de Brasilia, con la euforia de valores nacionales y corresponde también a la época en que aparecerá el ritmo musical de *Bossa nova* y el *Cinema novo*. La desventaja de esta etapa fue que siempre se insistió en lo obvio y, como lo expresa Boal, ahora “queríamos un teatro más universal” (*Teatro del Oprimido* 200). Esto comenzó en 1963 con la denominada tercera etapa del Arena: la nacionalización de los clásicos. En este nuevo período se montaron, entre otras obras, *La mandrágora* de Maquiavelo, *El mejor alcalde*,

LA DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ESCÉNICA DE AUGUSTO BOAL

el Rey, en adaptación de Boal, Guarnieri y Paulo José, y *Tartufo* de Molière. La nacionalización significó adaptar los clásicos en función de los objetivos sociales del momento. Así, por ejemplo, *El mejor alcalde* se modificó en el tercer acto para cambiar la exaltación al individualismo que reúne en sus manos todos los poderes, como muchos políticos de entonces lo querían, pero que según su visión era un concepto ya totalmente superado. Pero, en el caso de *Tartufo*, la situación fue diferente y fue montado sin alteraciones, inclusive la escena final que el mismo Molière cambiara para elogiar al gobierno, pero que el público así lo entendió y sonrió de buena gana.

Muchos pensaron que esta vuelta a los clásicos podría significar, de cierta manera, un retorno a lo del TBC, pero no era así, porque como expresó Boal, ésta era una aventura en la que se debía comprender que “un clásico sólo es universal en la medida en que sea brasileiro” (*Teatro del Oprimido* 202). Sin embargo, se deben notar que las etapas anteriores habían significado un avance y un límite a su desarrollo (localismo y fotografía), en cambio esta había ahondado mucho en una intención universalista. Se requería ahora efectuar una síntesis general, que fue la denominada cuarta etapa del Arena: los musicales, que se iniciaría a partir de 1965.

Bajo el nombre de “Bossa-Arena”, se realizó una vasta producción de espectáculos musicales. Entre estos destaca la serie *Arena conta...*, cuya primera obra fue *Arena conta Zumbi*, escrita por Boal y Guarnieri, con música de Edu Lobo. La propuesta fundamental de *Zumbi* fue la de destruir las convenciones teatrales utilizadas, las que se habían ido transformando en obstáculos para su propio desarrollo. Ahora, se trataba de buscar otra forma que diera respuesta a las necesidades estéticas de un teatro que trataba de influir en esa realidad y no sólo de reflejarla, aunque fuera correctamente. La puesta en escena de *Arena conta Zumbi*, la primera de la serie musical fue, tal vez, el mayor éxito artístico y de público logrado por el Teatro Arena y esto se debió a su carácter polémico, como lo dice Boal, “por su propuesta de rediscutir un importante episodio de la historia nacional, utilizando para ello una óptica moderna” (*Teatro del Oprimido* 205).

El planteamiento dramático que prevaleció fue el de presentar una sola unidad, entre las que hasta ahora se habían proclamado: “la unidad de la idea”, tomada del propio Teatro Arena, en 1971. En el caso de *Zumbi*, la idea central del

texto fue tomada del Obispo de Pernambuco, “la costumbre de la libertad hace al hombre peligroso”. El Arena proponía una peligrosa discusión sobre la libertad, porque querían ser libres.

Zumbi fue el resultado de dos fases sucesivas de investigaciones efectuadas por el mismo Boal y el Arena, una la del análisis del realismo popular de sus primeros trabajos y la segunda, la búsqueda de una forma brasilera de tratamiento de los clásicos. La obra, en consecuencia, proponía una fábula universal extraída de la historia de Brasil y tratada a partir de las observaciones de la vida del pueblo. Cuenta la historia del último rey de Palmares, República Negra fundada por los esclavos africanos en el interior del Noreste del Brasil y que duró entre 1605 a 1696. Esta lucha heroica la dirigió Zumbi y sus descendientes en contra de los ejércitos blancos del Imperio portugués que intentaban destruir a su comunidad que se arrogó el derecho a vivir libres. Por haber creído en la lealtad de sus adversarios, estos esclavos negros acabaron siendo traicionados por la violencia y la astucia (Launay).

La segunda obra de esta serie fue *Arena cuenta Tiradentes*, de Boal y Gianfrancesco Guarnieri, que no fue publicada por prohibición de la censura. La pieza toma la historia de un héroe de la Independencia de Brasil, Joaquim José da Silva Xavier, alferes de Cavalaria Paga de Minas Gerais, llamado Tiradentes porque era dentista, “tirava, com efeito, dentes com a mais sutil ligeireza” (Calasans 223). La historia colocó a este hombre como un mártir de la gesta, resaltando su actitud estoica con que resistió los mayores castigos que le otorgaron por realizar una insurrección fallida. Los autores lo presentaron como una corrección al mito, en vez de mártir, Tiradentes es presentado como un héroe revolucionario y, como tal, sirvió de ejemplo a su audiencia. Según los autores, Tiradentes fue revolucionario en su momento, lo que ahora puede parecer como romántico, porque pretendía derrocar un régimen de opresión y cambiarlo por otro más capaz para hacer feliz a la gente. Así, se intentó contar una historia, una fábula, desde una perspectiva bien localizada en el tiempo y en el espacio, “la perspectiva del Teatro Arena y de sus integrantes”.

A esta pieza siguieron *Bahía* (1965), *Tiradentes* (1966), ya comentada y *Bolívar* (1969). Esta serie de obras musicales, especialmente *Tiradentes*, han sido la base de

LA DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ESCÉNICA DE AUGUSTO BOAL

una nueva forma de hacer teatro, que fue denominada Propuesta del Comodín o Sistema Comodín, que se analiza en detalle más adelante.

A partir de 1964, el proceso de desarrollo del Arena se enfrentó a una nueva realidad política del país, la de las dictaduras militares que por más de veinte años gobernaron al Brasil. Los principales objetivos de estos gobiernos autoritarios fueron los de eliminar la “subversión” que se manifestaba en toda manifestación cultural, así como limpiar la mente de los jóvenes de “incipientes ideas comunistas”. El control de la información y la censura fueron medidas que con el tiempo se acrecentaron. El momento más álgido de este período vino en 1968, cuando esta política se endurece y se abandona el campo legal para actuar impunemente, deteniéndose a cualquier artista sin justificación alguna.

De esta forma, en 1969, las actividades de Boal y del Arena fueron seriamente amenazadas. Para continuar efectuando teatro debieron crear formas nuevas de acercamiento a su audiencia y renovadas estrategias de comunicación de mensajes, que no fueran objeto de censura militar. Así aparecen las primeras técnicas del Teatro-periódico, tema que será desarrollado en años posteriores, durante su exilio, e incluido como una categoría especial del teatro popular que postula Boal y que se analiza en detalle más adelante.

En 1971, Boal fue detenido ilegalmente, y debió salir al exilio, llevándose consigo todo su material de trabajo artístico. Llega a Argentina en donde escribe una obra dramática que relata su existencia como detenido en el penal de Tiradentes, símbolo de la transformación que comienza a experimentar Brasil y que se denomina *Torquemada*. Luego, sus nuevas experiencias teatrales en condiciones políticas también difíciles, le llevan a diseñar nuevas técnicas de emergencia, como por ejemplo, la del Teatro-invisible (invisible para los militares).

De 1971 a 1976, comienza una nueva etapa en Boal, separado del Arena y de su país. Es el momento que aprovecha para resumir y escribir tanto su experiencia de quince años en el Teatro Arena, como también la maduración de sus ideas teóricas sobre cómo debe ser el teatro, como él mismo Boal lo recuerda:

Continuei morando lá porque não tinha pra onde ir, ganhava a vida fazendo conferências no estrangeiro e pesquisas sobre o que acabou virando o Teatro do

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

Oprimido. Isso no Peru e noutros países latinoamericanos. Comencei a escrever meus livros de teoria teatral (Teatro do Oprimido, Exercícios para Atores e Não Atores, Categorias do Teatro Popular, Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular). (*Teatro del Oprimido* 13-14)

En 1976, debe emigrar hacia Portugal en donde continúa su trabajo con grupos de teatro. Allí recibe una invitación de la Universidad de La Sorbona (Francia), para dictar un curso sobre Teatro del Oprimido. Se instala en París con su familia y luego del curso funda el Centro de Estudios y Difusión de Técnicas Activas de Expresión (CEDITAE), institución teatral cuyo fin es el estudio y proyección de formas teatrales, especialmente las del teatro del oprimido.

Una de estas formas, cuya experiencia se profundiza en esta etapa europea de Boal, será la del Teatro-foro -ya iniciada en sus experiencias en Perú, en 1973-, que consiste crear una pieza corta, de carácter modelo, que sirve de base para la improvisación conjunta de actores y espectadores en búsqueda de soluciones a problemas de cualquier tipo. Entre 1979 y 1984, se dedica a desarrollar sus técnicas por Europa y escribe, en francés, muchas piezas de teatro-foro, como lo son *La sorpresa* (sobre las ambigüedades de una mujer, líder en el trabajo y sumisa en el hogar), *La coherencia* (sobre los conflictos de un arquitecto que protesta contra la instalación de una fábrica atómica y al mismo tiempo trabaja en esa fábrica), o *El aniversario de la madre* (sobre el trabajo y la moral), con lo cual logra ampliar su espectro de temas que pueden ser abordados con sus técnicas al mismo tiempo que se abre una nueva dimensión de sus ideas al plantearse otro tipo de conflictos, de opresiones y opresores, diferentes a los de Latinoamérica, que enriquecerán nuevamente su teoría.

En 1985, regresa a Brasil, manteniendo sus actividades en Europa, en donde vuelve a tomar su función de director de grupos de teatro y continúa escribiendo obras -en sus proyectos figuraban títulos como *Carne viva* y el musical *Corsario del Rey*, con Chico Buarque y Edu Lobo-. Durante los años noventa participa activamente en política, es elegido diputado por el Estado de São Paulo, ocasión que aprovecha para reiniciar actividades dramáticas experimentando con una nueva forma de teatro que denominó Teatro-legislativo, cuyo fin es el de enseñar a la gente a interpretar y a

LA DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ESCÉNICA DE AUGUSTO BOAL

hacer proyectos de leyes, con lo cual no haría sino confirmar sus expresiones de que todo se puede hacer en el teatro.

CONCLUSIONES

La importancia del Teatro Arena para la escena brasileña fue considerable, por cuanto fue el lugar que posibilitó la renovación de su escena con un sentido claramente brasileiro. Pero, también, ésta se podría evaluar desde varios puntos de vista. La mayor parte de los estudiosos del teatro brasileño, como Oscar Fernández (1968), lo hacen considerando lo resaltante de cada una de las fases de su evolución, señaladas por Boal. Sin embargo, poco se ha dicho de la influencia que el Arena tuvo en su propuesta de plantearse una renovación estética del teatro brasileño, dirigida a efectuar un permanente cuestionamiento de los valores teatrales tradicionales y de acercarse a un nuevo público, además de los de tratar de impulsar decididamente una nueva dramaturgia nacional con estos mismos valores, en todos los cuales tuvo éxito.

A partir de 1971, esta actividad comenzó a truncarse seriamente. Guarnieri y Boal que venían trabajando juntos en esos últimos años, se separan. El primero continuara escribiendo obras críticas contra el gobierno militar, lo que le permitió permanecer en el país sin mayores problemas. Luego, también tendría que abandonar su labor de autor teatral. Boal, por su parte, que continuó con proposiciones más radicales, produciendo un "teatro de agitación", de franca oposición a la dictadura, fue arrestado, sometido a torturas, debiendo finalmente salir exilado de su país hacia Argentina. Se cerraba un capítulo de la historia del teatro brasileño.

El golpe de estado que interrumpió la vida democrática brasileña en 1964, puso fin a este desenvolvimiento escénico. En general, toda la libertad intelectual y cultural que el país había conquistado desde la II Guerra Mundial y desde el derrocamiento del Estado Novo de Getulio Vargas, fue abruptamente obstaculizado. La "revolución" de 1964, como la llamaron los mismos militares, llevó al país por un sendero de dictaduras militares consecutivas, con acentuados rasgos de fascismo. Hasta su apertura democrática, veintiún años después, se sucedieron en el poder cinco dictadores: Castello Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Medici (1969-

1974), Geisel (1974-1979) y Figueiredo (1979-1985). Durante este periodo, todo el poder se concentró en manos militares y en algunos civiles calificados como "no-políticos". A partir de 1974, el régimen comenzó a desarticularse y parte del férreo sistema represivo impuesto fue siendo levantado gradualmente. Al mismo tiempo, el gobierno iba enfrentando una creciente oposición que, lentamente, buscó una salida democrática, la cual se produjo en 1985 (Chesney).

La forma como esta represión y censura afectó al movimiento teatral popular hasta casi extenuarlo, amerita dedicarle un par de referencias, a manera de una rápida visión crítica de sus principales rasgos (Khede). Durante su período inicial, 1964 -1967, grupos como el Arena, Oficina y Opinión, fueron marginados por las instituciones de gobierno y sus producciones encontraron múltiples dificultades. En esa época, cualquier crítica al gobierno era calificada como "subversiva". El poder de la censura se extiende a otros sectores del campo cultural, como la televisión, radio, cine y música popular (Fernandez). A partir de 1968, se produjo la aparición pública de los grupos paramilitares, que cobijados por el gobierno, atentaron contra los grupos culturales. Estos fueron el TFP (Defensa de la Tradición, Familia y Propiedad), MAC (Movimiento Anti-Comunista) y CCC (Comando de Caza de Comunistas). Sus acciones se hicieron sentir a través del sabotaje con bombas a obras en el teatro Opinión, agresiones a actores y al público en espectáculos como el de *Roda Viva* de Chico Buarque y en la Primera Feira Paulista de Opinião, organizada por los grupos del teatro popular (Boal, *Que Pensa Você*).

El teatro sufrirá entonces la más violenta ofensiva. Como consecuencia de esto, de las veinte salas de teatro que operaban en Río de Janeiro, quedaron en funcionamiento solo seis, tres de las cuales sólo presentaban espectáculos musicales (Fernández, 1968). Fue este realmente un periodo difícil. No resulta fácil evaluarlo, aunque críticos como Peixoto reafirmaron lo dicho al expresar que durante esta etapa de la censura, "todo processo cultural nacional esta interrompido" (*Teatro no Brasil* 91). En 1972, se estrenaban en Sao Paulo, centro de la actividad teatral nacional, dos a tres espectáculos. Los teatros que representaron la renovación escénica comenzaron a desaparecer. El Arena, luego de una gira por los Estados Unidos y Latinoamérica, en 1971, regresó para efectuar sus últimas producciones en medio de dificultades económicas, represión para sus actores y acosado por la censura oficial.

LA DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ESCÉNICA DE AUGUSTO BOAL

Algunos estudios del teatro en los años ochenta, como por ejemplo Vicente Ataíde, al comentar el teatro de los años sesenta y setenta, remite a un breve acápite sobre el teatro realista, que bajo la denominación de "outras soluções", revisa al pasar, a Guarnieri -ahora sólo conocido por su labor en la televisión, principalmente como actor-, a Boal -casi desconocido en Brasil- y a Edu Lobo -también apenas conocido (300).

Referencias bibliográficas

- ATAÍDE, VICENTE. "Teatro Brasileiro." *Estudos Brasileiros* 8 (1979): 291-301.
- BOAL, AUGUSTO. *Teatro de Boal*. Sao Paulo: Ed. Huitec, 1986.
- . "Trajetoria de uma dramaturgia", en: A. Boal. *Teatro de Boal*. Sao Paulo: Ed. Huitec, 1986.
- . *Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas*. Buenos Aires: Ed. La Flor, 1974.
- . "Que Pensa Voce da Arte de Esquerda". *Latin American Theatre Review*. 3/2 (1970): 45-53.
- . "The joker system". *The Drama Review*. 46.14 (1970): 91-96.
- CALASANS, SELMA. "Arena Conta Tiradentes: Uma Experiencia de Teatro Político". *Revista Iberoamericana*. 126 (1984): 221-228.
- CHESNEY, LUIS. *Teatro popular latinoamericano*. Caracas. Univ. Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación. Com. Estudios de Postgrado, 1996.
- FERNÁNDEZ, OSCAR. "Brasil's New Social Theatre". *Latin American Theatre Review* 2/1 (1968) 15-30.
- KHEDE, SONIA S. *Censores de Pincenes e Gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Río de Janeiro. Coderi, 1981
- LAUNAY, JEAN. "Arena. Brasil". *Revista Primer Acto*. 132 (1971): 17-19.

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

MAGALDI, SABATO. "Retrato do Brasil", en: A. Boal (1986). *Teatro de Boal*. Sao Paulo. Ed. Huitec, 1986.

PEIXOTO, FERNANDO. "Entrevista con Gianfrancesco Guarnieri", en: D. Ribeiro et al. *Encontros Com a Civilização Brasileira*. 1 (1978). Rio de Janeiro. Ed. Civilizacao Brasileira: 93-113.

---. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. 2 (1978). Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira.

---. "Teatro no Brasil: Como Transmitir Sinais de dentro das Chamas". *Latin American Theatre Review* 7/1 (1973): 91-98.

QUILES, EDGARD. "Teatro para las clases oprimidas". Entrevista con A. Boal. *Conjunto*. 61-62 (1984): 110-116.

ANEXO No. 1 TRAJETÓRIA DE UMA DRAMATURGIA (1)

Augusto Boal

Quantas peças escrevi e quais? Já nem me lembro. Comecei cedo. Comecei faz muito tempo. Tentei reunir alguns papéis, mas foi difícil: estão espalhados em tantos países onde morei e onde fui ficando um pouco, misturado com livros e trapos. De qualquer maneira, tento. Mais ou menos, foi assim:

De não sei quando até 1953: escrevi peças curtas sobre gente que eu conhecia, que morava no meu bairro popular na Penha Circular no Rio de Janeiro, gente pobre, operários do Curtume Carioca, fregueses da padaria do meu pai, pescadores da praia das Morenas, soldados e costureiras, moças e farmacêuticos, um carvoeiro que batia no filho todos os dias às seis da tarde porque ele voltava sujo pra casa, depois de brincar, seu Maia e seu Firmino que ficavam bebendo chope e lembrando coisas de Portugal, onde nasceram e onde queriam morrer (não deu tempo; enterraram-se ali mesmo no Caju). De todas essas peças conservei algumas:

MARTIM PESCADOR
MARIA CONGA
HISTÓRIAS DO MEU BAIRRO.

Escrevi também peças em que usava o meu bairro misturado com mitos gregos e mitos gregos com mitos nagôs e iorubas:

LAIO SE MATOU
ORUNGAN
O LOGRO.

De 1953 a 1955: fui para os Estados Unidos estudar Química com não me lembro quem e Dramaturgia com, me lembro bem, John Gassner. Acho que consegui aprender um pouco daquilo que se chama de "carpintaria teatral". Como carpinteiro, escrevi muitas peças nesses dois anos. Todas de encomenda. E quase todas joguei fora, menos duas que foram montadas pelos "Writer's Group", uma associação de escritores jovens. Como não tinha diretor, foi aí que eu estreei dirigindo:

LA DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ESCÉNICA DE AUGUSTO BOAL

A CASA DO OUTRO LADO DA RUA.

De 1955 a 1960: voltei pro morro. Fui ser diretor-artístico do Teatro de Arena de São Paulo e lá, no Seminário de Dramaturgia, tentei contar o que tinha aprendido e assim aprender um pouco mais. Em política eu já sabia o que queria, mas em teatro andava meio confuso escrevendo a torto e a direito (pra dizer a verdade, muito mais a torto...). Guardei algumas peças desse período:

MARIDO MAGRO MULHER CHATA (que não deixa ninguém montar)

HELENA E O SUICIDA (espécie de *Fedra* em Copacabana...)

AS FAMOSAS ASTURIANAS (adaptação obra homônima de Lope de Vega).

Teve outras mas que não chegaram nem mesmo a ter títulos: eram lidas em primeira versão no Seminário e fulgurantemente destroçadas. Nós éramos muito cruéis em nossas críticas. Nós éramos: Guamieri, Vianninha, Jorge Andrade, Sábato Magaldi, Nelson Xavier, Flávio Migliaccio, Milton Gonralves, Chico de Assis e muitos mais, e depois teve outro Seminário e outros. E depois não só em São Paulo mas também no CPC da UNE no Rio, no Sindicato dos Metalúrgicos em Santo André, no Rio Grande do Sul e do Norte, por toda a parte começaram a aparecer Seminários e dramaturgos. E eu escrevia muito. Escrevia e rasgava. Até que em 1960 escrevi a minha primeira peça da qual continuo gostando muito, muito mesmo, mesmo até hoje, quando as condições políticas e sociais mudaram tanto, mas, porém, mutatis estupidamente mutandis, continuam as mesmas. Essa peça se chama:

REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL.

1961: Revolução foi apresentada no Teatro de Arena do Rio e depois em São Paulo. Eu gostava tanto que resolvi escrever a biografia de José da Silva, uma espécie de Dom Quixote sincrônico, dá pra entender? É assim: o Dom Quixote mesmo é anacrônico; não é? Isto é: ele acredita em valores morais que já tinham sido vigentes noutra época (época do Amadis de Gaula) mas que já estavam fora de uso. O meu Quixote-José era sincrônico: ele acreditava nos valores que a burguesia jura que professa, mas é mentira. A peça estreou no Oficina:

JOSÉ, DO PARTO À SEPULTURA.

De 1961 a 1964: tempo quente, os artistas fervilhando; com o "nacionalismo" juscelinista, com a euforia dos tempos desenvolvimentistas, tinham surgido movimentos artísticos importantes: o Cinema Novo, a Bossa Nova, a nova dramaturgia. Em seguida veio o período coriflutual: Jânio, Tancredo, Jango e Darcy, Arraes e Brizola. E outros. E, por toda parte, CPCs, teatro popular, populista, classe média, por toda parte, todos os teatros. Imaginem os velhos tempos: nós tínhamos até subvenções, assim chamadas, polpudas! Foi aí que eu co-escrevi com Guamieri e Paulo José uma adaptação de Lope de Vega:

O MELHOR JUIZ, O REI

que representamos em todo o Nordeste ao ar livre, em conchas acústicas, em circos, em cima de caminhões. Com Nelson Xavier co-escrevi:

JULGAMENTO EM NOVO SOL

que era sobre o mesmo tema da posse da terra, só que contada de forma mais realista. E sozinho eu, que já andava prevendo o golpe, escrevi uma adaptação do *Condenado por Desconfiado* do Tirso de Molina:

O GOLPE A GALOPE.

1964-1965: o golpe veio a galope e também veio apé. Cavalos e cavaleiros tomaram o poder e refoçaram a censura. Tivemos de nos refugiar na história, nas fábulas. Com Guamieri e Edu Lobo co-escrevi:

ARENA CONTA ZUMBI

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

Eu tinha dirigido o show "Opinião" no Rio de Janeiro, com Nara Leão e depois Maria Bethania, que estreava no Sul. (E também Zé Ketti e João do Vale.) Fiquei gostando dos musicais. E fiz:

ARENA CANTA BAHIA (com Bethania, Gal, Caetano, Gil, Tomzé e Piti)
TEMPO DE GUERRA
SÉRGIO RICARDO POSTO EM QUESTÃO.

1966: outra vez com Guamieri como co-autor e com músicas de Théo de Barros, Caetano, Gil, Sydney Miller, escrevi:
ARENA CONTA TIRADENTES

1968: com a minha premonição para golpes de estado, escrevi a história do golpe de 68 antes do golpe; usei personagens de histórias-em-quadrinhos porque eles me pareciam muito mais humanos do que os autênticos. Assim: com Bat- man e Robin, Mandrake, Narda e Super-Homem, misturados com Zé Carioca, Sakini, Zorba, generais, estudantes, povos etc., escrevi (e revisei em fins de 83):

TIO PATINHAS E A PÍLULA (AS AVENTURAS DO TIO PATINHAS).

Nesse mesmo ano, usando um mandado de segurança, que ganhamos contra o ministro da Justiça, e dentro do espetáculo chamado "*Feira Paulista de Opinião*", ainda tive tempo de escrever e montar uma colagem dedicada à luta heróica do Chê Guevara na Bolívia:

A LUA PEQUENA E A CAMINHADA PERIGOSA.

1969: as coisas comeram a ficar pretas de vez. Olhando retrospectivamente, até que o período 64-68 tinha sido uma ditadura mais ou menos branda. Depois veio o tempo dos algozes. Com música de Théo de Barros escrevi a história de um homem que fez tudo e deixou tudo por fazer, um homem que lavrou o mar (apresentado nos Estados Unidos, Peru e México, com o elenco do Arena de São Paulo). Inédita no Brasil:

BOLÍVAR, LAVRADOR DO MAR (ARENA CONTA BOLÍVAR).

1971: fui ilegalmente preso no comecinho de 71. Fiquei na cadeia até maio. Fui ilegitimamente julgado em maio e saí do Brasil em junho. Saí às pressas. Mas tive tempo de levar comigo todas as notas, desenhos, diálogos. E uma peça que acabei de escrever em Buenos Aires e que conta a minha vida na cela do Presídio Tiradentes, tenta contar a vida do povo no imenso presidio em que transformaram o Brasil:

TORQUEMADA.

1971 a 1976: no começo, Buenos Aires foi bom pra mim. Ajudou a me recuperar do Teatro de Arena, onde trabalhei quinze anos. E que foi depois misteriosamente vendido ao desgoverno, não sei por quem nem por quanto. No começo foi bom, montei peças, dei aulas. Mas quando veio Perón, pra mim, perdeu a graça. Eu não era nem peronista nem aderente do Partido Comunista. Aí não havia campo. Continuei morando lá porque não tinha pra onde ir, ganhava a vida fazendo conferencias no estrangeiro e pesquisas sobre o que acabou virando o Teatro do Oprimido. Isso no Peru e nou-tros países latino-americanos. Comecei a escrever meus livros de teoria teatral (Teatro do Oprimido, Exercícios para Atores e Não Atores, Categorias do Teatro Popular, Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular) e "ficção" (Milagre no Brasil, Crônicas de Nuestra América). Entre um livro e outro, eu que não fazia mais nada, encontrava tempo para cuidar do meu filho recém-nascido (o maiorzinho já se virava por conta própria) e para escrever adaptações de Shakespeare e de Aristófanes:

A TEMPESTADE (música de Manduka)
MULHERES DE ATENAS (música de Chico Buarque)

e também adaptações de mim mesmo, de contos das Crônicas de Nuestra América:

LA DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN ESCÉNICA DE AUGUSTO BOAL

A MERDA DE OURO (ou, O HOMEM QUE ERA UMA FÁBRICA) A MORTA IMORTAL.

1976: com a minha premonição, que me permite farejar golpes de estado, escrevi a história da queda de Madame Perón, Dona Isabel, muito tempo antes dos fatos. Novela de espionagem um tanto pornográfica, como convém ao genero, chamada *A Deliciosa e Sangrenta Aventura Latina de Jane Spitfire, Espia e Mulher Sensual*. Entreguei os originais às pressas ao editor e saí correndo para Portugal alguns dias depois do golpe. Eu já estava cansado de carregar malas. E com todas as malas que continuava carregando, nas mãos e na memória, fui juntando material para a minha próxima peça, que escrevi dois anos depois, no começo de 1978:

MURRO EM PONTA DE FACA.

A peça pôde entrar no Brasil, eu ainda não podia. Ela estreou em São Paulo e eu fui embora de Lisboa convidado pe la Sorbonne para ser professor. Imaginem de quê? De Teatro do Oprimido. Professor de mim mesmo, como matéria. Matéria que eu conhecia mais ou menos bem e que me permitiu me instalar com toda a família em Paris. Émile Copfermann começou a editar meus livros em francês. E eles começaram a ser publicados em vinte linguas, até em japonês e grego, sem falar em árabe, persa, esloveno e outras menos conhecidas. Em Paris, fundei o "Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Expression", dedicado ao estudo e à difusão do Teatro do Oprimido. Uma das suas formas é o teatro-foro, que consiste na apresentação de uma peça curta (modelo) que serve de base para a improvisação conjunta de atores e espectadores em busca de soluções.

1979 a 1984: nesse periodo escrevi, em frances, muitíssimas peças de teatro-foro. Lembro algumas:

LA SURPRISE (A Surpresa), sobre a ambigüidade da mulher, líder no trabalho e submissa na vida doméstica.

LA COHÉRENCE (A Coerência), sobre a ambigüidade de um arquiteto que participa de manifestações políticas contra a instalação de fábricas atômicas e ao mesmo tempo trabalha para uma delas

COMME D'HABITUDE (Como de Costume) e

L'ANNIVERSAIRE DE LA MÈRE (O Aniversário da Mãe), com as quais excursionei ao Brasil em 1980 e que tratavam de problemas de moral e de trabalho

O DRAGÃO ESVERDEADO E A FAMÍLIA SURDA, esta em português, sobre o excesso de discussão diante do perigo iminente.

LE NOUVEAU BADACHE EST ARRIVÉ (O Novo Badache Acaba de Chegar), sobre o conflito pais e filhos

L'OGRE MÉCHANT ET LES GENTILS MARCHANDS DE COUTEAUX (O Ogre Mal e os Amáveis Vendedores de Facas), sobre a Guerra das Malvinas e a recusa da França de continuar vendendo armas, especialmente os "Exocets" à Argentina, durante a guerra contra a Inglaterra... mas não antes, quando eram os mesmos ditadores que estavam no poder, ou depois...

LA VIE NOUVELLE (A Vida Nova), sobre a vida associativa.

J'ACHETE, JE N'ACHETE PAS (Compro ou não Compro), sobre a redução do tempo de trabalho de 39 para 35 horas semanais a fim de diminuir o desemprego. Escrita "por encomenda" da CFDT (Confédération Française Démocratique du Travail), uma das mais importantes centrais sindicais francesas.

Falta muita coisa, Mas isso é o que eu lembro.

E falta também dizer o que eu estou fazendo agora: Uma peça que já tem título, *CARNE VIVA*, e que tenta mostrar o estado em que a gente fica depois de tantos atropelos; e um musical sobre as invasões francesas ao Rio de Janeiro, sobre Duguay-Trouin, chamado o *CORSÁRIO DO REI*, que estou co-

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

escrevendo com os meus amigos Chico Buarque e Edu Lobo. Reato com o Brasil, onde ela deve estreiar em setembro de 1985.

Paris, fevereiro de 1985.

(1) Augusto Boal. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo. Editora Hucitec, 1986: 9-16.