

TEATRO COMO REVOLUÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A DRAMATURGIA DE AUGUSTO BOAL E JOSÉ MENA ABRANTES.

Ana Maria Lange Gomes (Bolsista CAPES, Unesp/Assis)¹

RESUMO: Este trabalho visa tecer algumas considerações acerca do trabalho dos dramaturgos e teatrólogos Augusto Boal e José Mena Abrantes, a fim de salientar elementos e características revolucionárias, partindo, para tal, do conjunto de suas obras, sejam elas textos teatrais ou escritos teóricos. Com isso, pretende-se demonstrar a relevância destes no cenário teatral e notabilizar o caráter revolucionário do trabalho destes autores.

Palavras-chave: Teatro e Dramaturgia; Revolução; Augusto Boal; José Mena Abrantes

“Posso, sem armas, revoltar-me?”
Carlos Drummond de Andrade

Augusto Boal: Do Arena ao Teatro do Oprimido

Augusto Pinto Boal, brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1931, foi um dos sócios do *Teatro de Arena* de São Paulo, uma das mais importantes companhias teatrais do Brasil responsável por disseminar a dramaturgia nacional e difundir a politização no teatro e o comprometimento com o social. No entanto, o maior legado pelo qual Boal é reconhecido é pela criação e difusão pelo mundo do *Teatro do Oprimido*, metodologia que procura conciliar teatro e ação social. Em 2009, mesmo ano de falecimento do autor, foi nomeado embaixador mundial do teatro pela UNESCO.

Algumas de suas inovações teatrais mais insígnies começaram em seu trabalho enquanto diretor do Grupo de Teatro de Arena. Ao retornar dos Estados Unidos, o jovem ator e diretor, por indicação de Sábato Magaldi, passa a dividir as direções com José Renato do grupo paulista de teatro de Arena. Esta junção, concomitante a inclusão de um elenco fixo advindo do Teatro Paulista de Estudantes (TPE), modificaria os rumos do grupo e do teatro paulista.

Após o sucesso de *Eles não usam Black-tie*, peça autoral de um daqueles atores do TPE, o Gianfrancesco Guarnieri, decidiu-se por logo pôr em prática uma ideia que Augusto Boal e alguns amigos amadureciam, a fundação do Seminário de Dramaturgia.

¹ Graduada em Letras (UNESP/Assis), Mestra em Literatura e vida social (UNESP/Assis) com bolsa FAPESP. Atualmente é Doutoranda em (UNESP/Assis), bolsista CAPES. Contato: guriaanalange@gmail.com

A proposta era fomentar a criação de textos nacionais, e assim estabelecer um diálogo direto com a nossa realidade.

A atitude provinha da constatação de uma escassez de dramaturgos nacionais e da reflexão acerca da importância em se abordar temáticas que dialogassem com a realidade do país. Apesar disso, comentaria Boal (1991) em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*:

Cada plateia exige peças que assumam sua visão de mundo. Nos países subdesenvolvidos, no entanto, costuma-se eleger o teatro dos “grandes centros” como padrão e meta. Recusa-se a plateia de que se dispõe, almejando o distante. O artista não se permite receber influências de quem o assiste e sonha com os espectadores chamados “educados” ou de “cultura”. Procura absorver tradições alheias sem fundamentar a própria: receber a cultura estranha como palavra de ordem divina, sem dizer sua palavra. (1991, p. 206)

Para um diálogo efetivo com esta plateia de que dispunha os teatrólogos nacionais, não só a temática teria que ser renovada, também a forma precisaria ser respectiva. Assim, em resposta a essas necessidades, após a fase de nacionalização dos clássicos do grupo Arena, e do surgimento de textos com o Seminário, iniciou-se a fase dos musicais², e com ela, proposições de uma forma nacional particular de fazer teatro.

Arena conta Zumbi, o primeiro musical desta etapa escrito por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, estreado em 65 após o golpe militar no Brasil, procurou romper com as velhas formas conhecidas e esboçar uma nova que unia a proposta de uma dramaturgia e de um sistema de encenação singulares. Neste momento, a nova proposição ainda não desenhava-se com organização e clareza, mas sabia-se que como estava não podia continuar. Desta forma, como declarou Boal (1991): “*Zumbi*, primeira peça da série “Arena conta...” desordenou o teatro. Para nós, sua principal missão foi a de criar o necessário caos antes de iniciarmos, com *Tiradentes*, a etapa da proposição de um novo sistema.” (p. 199)

Este novo sistema ficou conhecido por *Coringa*, e conforme descreveu seu criador, Augusto Boal (1991), condensava em si as experiências e pesquisas anteriores do grupo. A ideia era formular um método que pudesse circular em qualquer espetáculo e gênero, um “sistema permanente” que fosse resposta às necessidades do momento.

O método consiste em 7 partes principais descritas na figura abaixo:

² As fases do Arena foram: 1) realista/naturalista, 2) Nacionalização dos clássicos e 3) musicais

Quadro 1. Estrutura de espetáculo do “Sistema Coringa” - 7 partes principais

PARTES	DESCRIÇÃO
Dedicatória	Canção coletiva ou texto declamado a algo ou alguém, sequência de cenas, poemas, textos, etc.
Explicação	Quebra da continuidade da ação dramática
Episódio	Cenas mais ou menos interdependentes (primeiro tempo terá um episódio a mais que o segundo)
Cena	Completo de pequena magnitude
Comentário	Ligação das cenas, preferencialmente versos rimados, as vezes adverte sobre a mudança.
Entrevista	Não tem localização estrutural própria
Exortação	Final. Coringa estimula a plateia segundo o tema de cada peça

Fonte: Elaborado pela autora deste texto

Além destas técnicas, pressupõe-se a presença da personagem Coringa e a Protagonista, sendo aquela uma espécie de “vizinho do espectador” que estaria distante dos demais personagens da peça, mas próximo do espectador e esta, a encenação por um único ator do protagonista, mantendo o vínculo ator-personagem. Ambas constituem-se elementos basilares do sistema e sua oposição proporcionaria a inclusão dos mais variados estilos, uma vez que a função *protagônica* teria “o naturalismo fotográfico” e a *coringa*, “a abstração universalizante”.

Com esta estrutura esperava-se alcançar um sujeito atuante, eliminando o espectador passivo ao dar-lhe o conhecimento prévio das “regras do jogo” e ao provocar-lhe a partir das técnicas, sobretudo, das Explicações e do Coringa.

Nas reflexões deste sistema já estava o cerne do Teatro do Oprimido (TO), por cujo trabalho o diretor do Arena foi indicado ao prêmio Nobel em 2008. Ao se destruir a barreira entre atores e protagonistas, e com a *dessacralização* do teatro, tornou-se possível pensar neste método que objetiva a intervenção no real utilizando jogos teatrais como ferramenta. Com isso, o fazer teatral torna-se veículo para a conscientização política, fomenta debates e possibilita a formação de sujeitos sociais potencialmente multiplicadores.

Isto posto, o TO consiste em três implicações:

- 1- Cai o muro entre o palco e a plateia: todos podem usar o poder da cena;
- 2- Cai o muro entre o espetáculo teatral e a vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta;
- 3- Cai o muro entre artistas e não-artistas: somos todos gente, somos humanos, artistas de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis – arte e cultura. (BOAL, 2008, p.185)

A prática deste sistema internacionalizou-se, e hoje é desenvolvida em mais de 50 países. No continente africano a prática é bem difundida, e no caso específico de Angola, contribuiu para pensar as dores deixadas pelos anos de guerra civil. Segundo o blog do Grupo de Teatro do Oprimido de Angola, a prática do TO mais utilizada no país é a do teatro Fórum. O Grupo ainda atua até hoje.

Mena Abrantes: do *Tchinganje* ao *Elinga*

José Manuel Feio Mena Abrantes é de Angola, membro da União dos Escritores Angolanos, é fundador do *Elinga- Teatro*, um dos mais conhecidos e importantes grupos teatrais de Angola. É diretor, encenador, autor de diversos livros sobre o assunto, poeta, contista e jornalista. Já recebeu o Prêmio *Sonangol* de Literatura por três vezes. Entre as características de sua dramaturgia está o resgate da tradição oral, o apelo ao popular e o político e as considerações de fatos históricos. O conjunto de sua obra dramática pode ser classificado, segundo o próprio Abrantes, em: peças histórico-fantásticas, peças sobre temas da atualidade imediata, peças inspiradas em contos da tradição oral angolana e africana e adaptações de obras literárias conhecidas.

Mas sua relação com o teatro não se dá unicamente no plano da escrita. Mena Abrantes é um diretor atuante e sua carreira completa, neste corrente ano de 2017, 50 anos.

Sua trajetória no universo teatral foi marcada por sua atuação enquanto diretor junto com o português César Teixeira no grupo *Tchinganje*, grupo que apresentou a primeira obra de teatro da Angola independente intitulada *O Poder Popular*. Nas bases das proposições estéticas e ideológicas do grupo estava o desejo de intervir, por um viés cultural, no processo recente de descolonização³ do país.

Ao redigir documentos de base do Grupo com intenções de definir seu cunho teórico, o teatrólogo angolano expôs a preferência pelo gênero teatral argumentando que:

³ A independência oficial de Angola só ocorreu em 11 de novembro de 1975

[...] É através dele que os indivíduos podem mais directamente ganhar uma consciência de sua existência como seres individuais e, ao mesmo tempo, como membros de uma colectividade maior que os ultrapassa e integra. (ABRANTES, 2005a, p. 187)

Assim, no cerne das proposições do grupo elencava-se o teatro como instrumento de mobilização popular de forte cunho político e vinculado com a ideia de coletividade. A propósito, constituiu as publicações da *Página de Teatro*, seção no *Diário de Luanda* criada por Abrantes a fim de fomentar as discussões, reflexões e debates acerca do teatro popular que entusiasmavam as atividades do grupo, diversos textos de Augusto Boal. A presença do teatrólogo brasileiro em cinco edições foi assim justificada pelo diretor angolano (2005a):

Se dedicamos tanto do nosso limitado espaço a esta sistematização de experiências, técnicas e buscas que têm orientado o teatro latino-americano de raiz e intenção populares, é porque estamos convencidos da necessidade de apresentar textos de referência que permitam dar forma ou estimular intenções e tentativas, isoladas ou ignoradas, que porventura existam na massa dispersa dos nossos leitores. Entre eles estão certamente alguns dos que serão os alicerces do teatro angolano de amanhã. (p. 190)

A busca por um teatro popular nas atividades teatrais do *Tchinganje* inspirava-se nas experiências de Boal. Em Angola, naquele momento, era cabível que a ideia de realizar teatro dialogasse com a atitude de assumir-se enquanto povo, esforço de uma descolonização artística e, portanto, a referência ao povo, pelo e para o povo, não podia desvincular-se do fazer teatral que isso pretendesse:

Exaltar os valores da Cultura Angolana é, neste momento, um ato de resistência contra o imperialismo. Defender a cultura nas mãos do Povo, é a melhor garantia de que a cultura servirá esse povo. E a cultura a serviço do povo é uma arma poderosa. É um passo importante para a revolução cultural. (ABRANTES, 2005b, p. 30).

Em conformidade com esses ideais, quando convidados para atuar para um grupo de trabalhadores das açucareiras, *Tchinganje* aceita o desafio adaptando a versão original da peça ao contexto. Alguns dias após assistirem ao espetáculo, os trabalhadores fizeram uma paralisação. Em decorrência disso, acusados de fomentar a greve, o grupo foi formalmente proibido de exercer a sua atividade em meados de 1976.

Com alguns remanescentes do extinto grupo e mais alguns outros entusiastas, o *Xilenga-Teatro* ganha vida em fins de março de 77. Diferente do primeiro, este, conforme Mena Abrantes (2009), passou a dar mais ênfase a uma função expressiva mais lapidada. Desta forma, surgiu a ideia de encenar narrativas da tradição oral angolana.

Origina-se dos trabalhos deste grupo, a peça que viria a ser a primeira publicada do Mena Abrantes, *Ana, Zé e os escravos*. O texto dramático resultou dos ensaios ao longo de mais de 2 meses, no entanto, apesar da fase adiantada de montagem, não chegou aos palcos por conta de uma dispersão do grupo. A peça ganha prêmio *Sonangol* em 1986.

Por sua existência advinda da prática, e sendo esta a de um diretor, a obra integra longas didascálias retiradas da montagem de forma a propiciar ao leitor uma imagem bem delimitada da narrativa, que em muito se completa nas rubricas. A partir deste texto é possível conhecer escolhas estéticas e ideológicas do autor.

A construção de pares de oposição ao longo da narrativa, como luz e sombra (inclusive como recurso da iluminação), branco e negro, e das próprias personagens centrais, D. Ana Joaquina e Zé do Telhado, comerciante de escravos e espécie de herói popular respectivamente, coloca o leitor/espectador em posição crítica, uma vez que precisa articular estes binários.

A história oficial emprestada como mote, sobretudo na criação das protagonistas, estabelece um diálogo com a história da atualidade angolana, e ecoa discussões sobre o imperialismo e a dialética colonizador/colonizado, corroborada pelos dualismos. A vista disto, é possível reconhecer a ligação entre a dramaturgia de Mena e suas proposições teóricas.

Ainda que não encenada, uma centelha da montagem de *Ana, Zé e os escravos* sobreviveu na primeira montagem do *Elinga-Teatro* em 88. O espetáculo era do texto de Pepetela, *A Revolta da casa dos ídolos*, e, segundo o próprio Abrantes, muitas das soluções cênicas do início foram aproveitadas nesta obra.

O Grupo teatral *Elinga-Teatro* inscreve-se “numa linha de continuidade iniciada com o grupo Tchinganje (1975/76) e prosseguida com os grupos Xilenga-Teatro (1977/80) e Grupo de Teatro de Medicina de Luanda (1984/87).” (ABRANTES, 2009, p.7). Diferente das outras etapas, empenha-se em realizar pesquisas e experimentações, mas, permanece voltado para o resgate e promoção da cultura angolana. Atua ainda hoje (ano que completa 29 anos de atividades) tanto nos territórios angolanos quanto mundialmente, tendo participado de festivais como o FESTLIP no Rio de Janeiro,

Festival de Teatro de Curitiba, Estações da Cena Lusófona, Teatro Africano em Itália entre outros.

Apesar das dificuldades financeiras que o grupo enfrenta, uma vez que não é uma associação com fins lucrativos, mantém uma sede na cidade de Luanda. O edifício quase foi demolido em 2012 após ser desclassificado pelo Ministério da Cultura angolano como “testemunho histórico do passado colonial”, título que anteriormente recebera. O espaço não só representa a casa do grupo teatral, mas também um expressivo polo cultural da cidade, quiçá do país, por onde circulam artistas de vários segmentos.

O grupo também resistiu as situações políticas-sociais do país, como a intensificação dos conflitos militares internos prosseguidos até 2002, sem nunca interromper as atividades. Não é por menos que a palavra do umbundo utilizada para designar o grupo traduza-se como ação, iniciativa, exercício. É preciso muito *elinga* para qualquer pretensão de mudanças.

Considerações finais

Augusto Boal e José Mena Abrantes encontram no teatro uma forma de expressão artística e pessoal na qual reconhecem um potencial combativo:

O teatro é uma arma. Uma arma eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o ‘teatro’. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (BOAL, 1991, p.01).

Que o teatro possui tal caráter persuasivo, é, sobretudo, por sua característica de colocar a narração em ação e, assim, expor o espectador ao confronto direto com a personagem. Este aspecto por diversas vezes foi exercido como uma forma de domínio, mas, ao mesmo tempo, permitiu o desenvolvimento do teatro reputado por político, cuja maior pretensão é provocar a reflexão e a visão crítica dos acontecimentos.

Ambos os dramaturgos perseguiram este teatro que se voltasse para a realidade nacional e que auxiliasse transformações sociais como potente instrumento crítico. Para tal, o diálogo com a realidade nacional e a aproximação com o popular eram vitais. Seja por meio da *dessacralização* do teatro ou de um que fosse *descolonizado*, afinal: “Só na valorização de sua cultura a senzala encontra sua forma de ser”. (BOAL, 2008, p. 167).

Este era para estes homens de teatro o caminho para a independência artística, somente possível através da desvinculação com os “grandes centros” e ênfase da coletividade. Assim, a transformação efetiva-se: “Que o nosso ator procure responder com a sua arte às necessidades reais e fundas de seu Povo – e o teatro será revolução. (ABRANTES, 2005b, p. 32).

E que revolução é esta que o teatro é capaz de promover? E que revolução é esta que tanto Boal quanto Mena inscreveram na história? Se, “para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas.” (LEHMANN, 2010, p. 234-235), ambos promoveram através de seus textos e propostas cênicas a construção de sujeitos sociais, seres críticos diante da realidade imposta.

E ainda alguns possam afirmar que a arte nada muda, muito menos revoluciona, fica a indicação da reflexão do próprio Mena Abrantes (2005):

[...] a influência do teatro na vida social nunca é linear nem mecânica, nem o teatro pode em circunstância alguma transformar por si só uma dada sociedade. A influência do teatro é sempre indirecta e age por canais mais complexos e contraditórios. O teatro não transforma diretamente o mundo, mas pode exercer um profundo efeito sobre a consciência dos que vão transformar. (p.33)

Desta forma, e recorrendo a etimologia da própria palavra revolução, derivada do latim *revolutio*, que em si traz em sua origem a ideia de “dar voltas”, fazer “girar”, neste sentido, revolucionar seria movimentar, seria o próprio *elinga*. Revolução traduz-se no próprio efeito deste teatro em seu espectador, incitando-o a sair de seu estado inicial, provocando-lhe emoções e sentimentos que não o permitem permanecer inerte, ainda que dentro de si.

Referências

ABRANTES, José Mena. *O teatro em Angola*. Volume I. Luanda: Editora Nzila, 2005a.

_____. *O teatro em Angola*. Volume II. Luanda: Nzila, 2005b.

_____. *Elinga-Teatro: performances do teatro angolano*. Belo Horizonte: Nandyala; Luanda: Elinga-Teatro, 2009.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1991.

_____. *Estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008.

Grupo de Teatro do Oprimido Angola. Disponível em:
<<http://gtoangola.blogspot.com.br/>> Acesso em 28 jul. 2017

Jornal público. Disponível em:
<<https://www.publico.pt/2012/09/28/culturaipsilon/noticia/teatro-elinga-em-luanda-tem-os-dias-contados—1564954>> Acesso em 10 jul. 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. *O Pós-dramático: um conceito operativo?* J. Guinsburg e Sílvia Fernandes (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção debates).

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.