

## **Memórias do filho do padeiro: o teatro de**

**Encontrei** Augusto Boal pela primeira vez em agosto de 1999, durante a 8ª Jornada de Literatura de Passo Fundo. Durante cinco dias, sobre o chão de terra batida coberto por uma imensa lona que impedia a entrada do frio gaúcho, dezenas de escritores deram seu testemunho sobre as várias formas por meio das quais se deu e se dá entre nós a censura literária. À primeira vista, levar a literatura para dentro de um circo pareceu-me algo inusitado —no segundo dia do evento, pareceu-me não haver lugar melhor. Entre os expositores estava um homem de cabelos longos e grisalhos, extremamente jovial, cujo trabalho e trajetória vim a conhecer muito recentemente, depositário que sou do legado de estupidez deixado por aqueles que, de maneira diferenciada, censuraram, prenderam, torturaram e expulsaram do território e da memória do país pessoas como José Celso Martinez Corrêa, Mário Lago, Flávio Rangel, Ferreira Gullar, Plínio Marcos e o próprio criador do Teatro do Oprimido.<sup>1</sup>

**Meio** receoso, fui ter com ele logo após a *aula-espetáculo* dirigida a um público de estudantes e professores, na sua maioria jovens e mulheres. Perguntei-lhe sobre a autobiografia que estava escrevendo e vi seus olhos brilharem: “— Vai se chamar *Hamlet e o Filho do Padeiro!*”, respondeu. A julgar pela reação repentina, creio ter recebido a notícia bastante fresca, quase que em primeira mão. Tímido, fui direto às minhas

**Augusto Boal** *Hamlet e o filho do padeiro*. Augusto Boal. [Record, 2000, 348 p.]

intencões: perguntei-lhe se seria possível marcar uma data para uma entrevista, para subsidiar minha pesquisa sobre escritores brasileiros que escreveram no cárcere ou sobre a experiência do cárcere. Como que voltando a um passado remoto, seus olhos se ofuscaram e a conversa arrefeceu: gentilmente, forneceu-me um telefone e saiu caminhando sobre a serragem que havia sobre o chão.

Leio agora o seu livro, atrás de pistas sobre a peça que teria concebido na prisão (*Torquemada*) e sobre o romance onde relata essa experiência (*Milagre no Brasil*). À medida que a leitura segue, entretanto, esse interesse pontual vai-se ampliando pela rede de recordações tecidas pelo autor desde a infância no Bairro da Penha, Rio de Janeiro, até os dias atuais em todo o mundo. Depois de quase dois anos, confirmei a impressão que tivera em Passo Fundo: Augusto Boal é um homem voltado para o futuro, daí o porquê de ele ter tido um passado tão rico, relatado de forma exuberante e com intensa alegria em mais de trezentas páginas, das quais emerge sobretudo uma profunda paixão pelo teatro.

Augusto Boal nasceu em 16 de março de 1931. Os familiares, camponeses da região trasmontana de Portugal, emigraram para o Brasil no começo do século passado, estabelecendo-se no pequeno comércio (uma padaria e um armazém de secos e molhados). O pai

viera exilado aos vinte anos, em 1914, por se recusar a participar da guerra, ao fim da qual retorna a Portugal para cumprir a promessa de se casar e, também, resolver problemas de herança:

Além de saudades, havia problemas de terra: irmão mais velho, desejava exercer antigos direitos sobre a herança do meu avô, incólume apesar de oitenta e três anos encurvados. Era preciso decidir quem ficaria com o quê depois do falecimento, legalizar papéis. Em Portugal, como hoje no Brasil, terras e documentos nem sempre se harmonizavam: viviam às turras. Embora ninguém desejasse a morte do patriarca, já que inevitável, melhor seria esclarecer hectares e dinheiros antes, para que a discussão não se fizesse depois da morte, em cima do corpo quente, no meio das flores eivadas de pêsames.<sup>2</sup>

O autor retrata o episódio com humor cáustico e profunda ironia e, fato recorrente em todo o volume, vai entremeando memória e imaginação, reflexões sobre o passado e sobre o presente. Os capítulos são desiguais em sua forma, alternando-se textos longos e breves vinhetas, em uma abordagem nem sempre linear que confere à narrativa ritmos distintos. O propósito central do livro, no entanto, não se perde: Boal quer nos contar a interação existente entre sua trajetória pessoal, as circunstâncias históricas em que viveu e sua teoria teatral.

**D**a infância sobressaem os *ensaios* com o carismático cabrito Chibuco — que, nas palavras sempre irônicas do autor, teria dado ensejo a seu primeiro trabalho de “direção teatral”:

Chibuco era o máximo! Corria, dava cambalhotas — raríssimo em caprinos — e pulava corda— único. Sem destreza, é verdade, mas pulava. [...] Chibuco foi meu primeiro ator, fez de mim verdadeiro diretor teatral. Eu era autoritário como são os diretores imaturos. Com ele, comecei minha carreira teatral: eu dirigia espetáculos caprinos sem jamais consultar meu elenco. Só mais tarde aprendi as alegrias do trabalho em equipe.

**O**s anos seguintes se passaram entre as reverberações remotas da guerra, a contemplação caseira das coisas de cima de uma ponte de madeira, as dramatizações das radionovelas com os irmãos, as duas padarias do pai, a escola e a rua. Esse período é narrado com vivacidade e espírito crítico, numa prosa contundente escrita com a pena da galhofa e sem a tinta da melancolia:

Falou-se do pão, dos fregueses e dos fornecedores da *mistura*: isso aconteceu durante a Segunda Guerra, quando havia racionamento de trigo — as padarias eram obrigadas a misturar trigo e milho ou centeio. Pão branco era proibido. Eu até que preferia pão de centeio, mas os

empregados não me deixavam comê-lo dizendo que era *pão dos pobres*, como o *pão dormido* que pernoitava nas prateleiras e se vendia pela metade do preço na manhã seguinte. [...]

Jogando bola percebi a relação entre o poder econômico e o respeito que inspira: o dono da bola marcava mais gols que os outros meninos. Em sinal de respeito, ao redor do dono fazia-se vazio. Goleiros faziam-se vagarosos quando a bola era chutada pelo pé proprietário. [...]

A professora de aritmética trouxe o irmão mais velho à Escola. Fardado: Subtenente do exército. Dona Edite contou o esforço dos pais em realizar os sonhos militares do filho, cantou seus sucessos no quartel de cavalaria — já que não tinha tido a felicidade de ser sorteado para defender a Pátria na Itália, cuidava da bosta dos cavalos.

**É** certo que toda autobiografia confere ao vivido uma coerência e uma continuidade que em última instância são construídas pelo olhar seletivo (portanto arbitrário) da memória e da imaginação: porém, diferentemente das biografias, esse gênero narrativo nos permite apreender como o autor teria vivido subjetivamente a sua vida (ou como gostaria de tê-lo feito).

**Em *Hamlet e o filho do padeiro***, os anos de infância e adolescência aparecem como tendo sido cruciais para a definição de um *projeto* (no sentido sartreano) que, alimentando-se na história, iria desembocar na

concepção do Teatro do Oprimido: da experiência infantil nascera o desejo de dedicar-se ao teatro; esse desejo, porém, ficou descansando como massa ceuada devido ao trabalho diuturno na padaria, só interrompido aos dezoito anos com o ingresso na Escola Nacional de Química. O contato com os oprimidos também se deu nesse período — operários do curtume, “formigas apressadas”, ainda escuro pediam café com leite, pão com manteiga e aguardente antes de levar os braços às máquinas. Daí nasceram algumas de suas peças, que deixava repousando e, anos mais tarde, reescrevia: “Escrevendo, faço meu pão, como meu pai” Nesse tempo, Boal quase foi roído pelas seduções microfísicas do poder:

Quando o furacão dos fregueses amainava, Dagoberto fazia a louvação da sardinha em lata assada em pão francês. [...] Para experimentar era preciso uma ordem: quando meu pai trabalhava na outra padaria, a Mafra, só quem podia dar ordens era eu. [...] Meu pai viu latas de sardinha vazias. Conteí a verdade. Aceitou. Me senti gente, gerente poderoso: menino que podia autorizar o padeiro-chefe a fazer sanduíches de sardinha em lata!!! Então já não era menino: era homem! Por pouco não decidi ser padeiro, tamanho o poder de que me senti investido.

No curso de Química, do qual apenas se desincumbia, veio-lhe a oportunidade que esperava: eleito para o Departamento Cultural do Diretório Acadêmico, organiza um ciclo de conferências e convida Nelson Rodrigues para falar a um auditório de duzentas pessoas. A conferência revelou-se um fiasco: sete pessoas vieram ouvir o dramaturgo (“passou meia hora e o primeiro a chegar foi o meu desespero”, relata). Após o episódio, no entanto, Nelson Rodrigues tornar-se-ia seu conselheiro, recebendo várias de suas peças e anotando-as com comentários e sugestões. Por seu intermédio, Boal conhece Sábato Magaldi e outras personalidades do meio teatral. Pouco depois, decide assistir às aulas de um curso promovido pelo Serviço Nacional de Teatro. A decisão estava tomada: aos vinte e dois anos, após a conclusão do curso de Química, embarca para os Estados Unidos (1953) e passa a freqüentar o curso de dramaturgia ministrado por John Gassner, experiência crucial em sua formação.

Recém-chegado ao Brasil após dois anos nos EUA (onde trabalhou como garçom), Augusto Boal aceita o convite de Sábato Magaldi para dirigir o Teatro de Arena em São Paulo. Ali conheceria Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, com quem trabalharia por mais de dez anos imprimindo ao grupo uma forte conotação nacionalista, desenvolvendo uma postura preocupada com a temática social e política da épo-

ca e, sobretudo, com a popularização da linguagem teatral. As montagens e os seminários de dramaturgia ali nascidos iriam se associar, no período imediatamente anterior ao golpe de 1964, às experiências e práticas teatrais desenvolvidas pelo Centro Popular de Cultura no Rio (CPC-UNE) e pelo Movimento de Cultura Popular no Nordeste (que, anos depois, Boal viria a caracterizar como sendo dogmáticas).

Grande parte do livro é marcada por reflexões e relatos sobre esse período, no qual as tentativas de aprimoramento estético e formal conviveram com uma progressiva escassez material e financeira. A reflexão de Boal aponta um certo pieguismo na prática *conscientizadora* adotada na época e examina os dilemas que levariam a formulações estéticas posteriores. A decisão de excursionar pelo interior do país é apresentada em termos estritamente políticos:

No Arena, nós nos limitávamos a mostrar a vida pobre, como éramos capazes de entendê-la. Em cena, nos vestíamos de operários e camponeses: os figurinos eram autênticos, mas não o corpo que os habitava. [...]

Nosso público era classe média. Operários e camponeses eram nossos personagens (avanço!), mas não espectadores. Fazíamos teatro de uma perspectiva que acreditávamos popular — mas não representávamos *para* o povo!

Em Pernambuco, durante o governo de Miguel Arraes, o dramaturgo vivenciou uma situação que o faria questionar a autenticidade daquilo que chama de forma *mensageira* ou evangélica de teatro político. O episódio ocorreu logo após uma apresentação teatral, em que os atores exortavam uma platéia de camponeses a retomarem suas terras dos latifundiários:

Foi quando o camponês Virgílio, chorando entusiasmado com nossa *mensagem*, me pediu que, com o elenco e os fuzis, fôssemos com seus companheiros lutar contra os jagunços de um coronel, invasor de terras. Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, não davam tiros, e só nós, artistas, éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que, se éramos de fato verdadeiros não nos preocupássemos: eles tinham fuzis para todos. Fôssemos apenas lutar ao seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros *artistas* e não verdadeiros *camponeses*, Virgílio ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltaríamos confortáveis pras nossas casas.<sup>3</sup>

O golpe de 1964 iria sufocar a efervescência cultural e o engajamento político existentes no período e os grupos teatrais que preconizavam postura contrária aos

interesses do regime seriam sistematicamente censurados, perseguidos e proscritos:

Triste felicidade. O Arena, no Nordeste, havia encontrado o nosso *povo*; o CPC, no Rio, encontrara o seu. Embora dialogando com o *povo*, continuávamos donos do palco, o *povo* na platéia: intransitividade. [...] Continuava a divisão de classes, perdão, palco e platéia: um falava, outro escutava. [...] Agora, com a repressão, nem palco nem platéia: o povo tinha sido expulso dos teatros, sindicatos, associações, paróquias — povo proibido. Teatro outra vez assunto de classe média e intelectuais.

O autor relembra os acontecimentos dramáticos desse período de *guerrilha teatral*, em que a censura nem sempre precisou de amparo legal para ser exercida e no qual tiveram início as ações de grupos fascistas como o CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que agrediu o elenco de *Roda viva*. O tom da narrativa é marcado pelo extremo sarcasmo ao abordar episódios com a censura, como a exaustiva negociação travada com um censor durante o ensaio geral de *Chapetuba F. C.*, de Oduvaldo Vianna Filho, que estreava como dramaturgo e discutiu durante horas uma permuta entre os palavrões que o funcionário do regime pretendia excluir da peça.<sup>4</sup>

Com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, a cen-

sura e a repressão recrudesceriam. Agressões físicas contra atores, ameaças, raptos, atentados a bomba, invasão de teatros e prisões tornaram-se cada vez mais freqüentes. Era comum a presença de agentes dos órgãos de segurança infiltrados no ambiente teatral e o clima de terror acabava por provocar o estrangulamento econômico devido ao esvaziamento de público. Augusto Boal foi seqüestrado e preso em agosto de 1971, a caminho de casa logo após sair do Arena. Torturado no pau-de-arara (verdadeira instituição em nossas latitudes), teve sua casa invadida quando estava na prisão. Desfrutava da companhia de um singelo camundongo que descreve inicialmente com asco, depois com inusitado lirismo em suas memórias. Transferido para o Presídio Tiradentes, passa dois meses em uma cela coletiva e ali rabisca os desenhos a partir dos quais escreveria posteriormente *Milagre no Brasil* e *Torquemada*, passando-os em segredo para a mãe que o visitava. Pressionado por uma campanha internacional, o regime vê-se obrigado a promover sua soltura e o autoriza a se juntar ao elenco do Arena que participava do Festival de Nancy, fazendo-o assinar uma declaração de que retornaria ao país e, ao mesmo tempo, ameaçando-o de morte caso cumprisse o que fora obrigado a declarar no papel. Assim chegou ao avião que o levaria ao longo exílio, do qual retornaria apenas após a anistia.

**D**urante o exílio, que transcorreu em países latino-americanos e europeus, Augusto Boal desenvolveu e sistematizou suas concepções teatrais, hoje estudadas e praticadas em inúmeros centros espalhados pelo mundo. O livro demarca com precisão essa transformação, mostrando de que maneira se entrecruzaram reflexão estética e circunstâncias históricas. Entre-meando episódios, em *Hamlet e o filho do padeiro* Boal nos conta a gênese do Teatro do Oprimido — que, em síntese, é constituído por um conjunto de técnicas e concepções que buscam e em grande medida permitem que o espectador se transforme em protagonista e colabore com o espetáculo. Acuado pela ditadura, esse teatro encontrou nas formas de resistência os meios para se expressar: estrangulado economicamente, sustentado às vezes por “três dúzias de bananas”, fez da escassez material um instrumento para reformular o espaço cênico e a relação entre palco e platéia; perseguido e banido, nasceu na nudez e na simplicidade, no isolamento da prisão e na interação com platéias populares, no interior do Brasil e nos países do exílio.

**A**ssim, em *Arena conta Zumbi* vemos nascer o *Sistema Curinga* (rodízio de personagens inspirado na figura do *kurogo* do teatro kabuki japonês e na famosa carta do baralho). Em longas páginas, vinculados aos acontecimentos que lhes deram origem, são descritos os ques-

tionamentos feitos à época das experiências no Nordeste, que iriam desembocar no Seminário de Dramaturgia em Santo André (quando pela primeira vez Boal pôde ver operários no palco e na platéia). Do mesmo modo, nos anos pós AI-5, vemos nascer a modalidade do Teatro-Jornal (uma espécie de teatro instantâneo concebido pelo *Núcleo dois* do Arena para fugir à perseguição policial). A partir de uma inesperada intervenção de uma espectadora indígena peruana, identificamos o embrião do Teatro-Fórum. Em Buenos Aires, simulando um grupo que se recusa a pagar a conta em um restaurante com base em uma lei existente no país, temos o nascimento do Teatro-Invisível. Nos anos mais recentes, durante seu mandato como vereador no Rio de Janeiro, vemos irromper o Teatro-Legislativo (que associa as técnicas gerais do Teatro do Oprimido a práticas populares propositivas de caráter legislativo).

**O** autor termina suas memórias olhando para o futuro, falando dos projetos que desenvolve atualmente (como o gênero *sambópera*) e abordando aspectos da conjuntura nacional: faz uma defesa radical da reforma agrária e considera o pagamento da dívida externa como sendo a perpetuação do antigo *vínculo escravatício* [sic] colonial. Ataca igualmente a mercantilização e privatização da cultura sob o prisma das leis de incentivo baseadas em renúncia fiscal, que a seu ver fazem com que a antiga censura, desdobrada em seus

aspectos políticos e econômicos, seja exercida por grupos privados. O livro é, portanto, multifacetado, como as mais de cem fotografias e ilustrações que foram reunidas na edição — registro iconográfico de uma época e de um teatro que muitos tentaram confiscar, mas que insiste em ressurgir no campo e nas favelas, nas igrejas e nos sindicatos, nas prisões e nas ruas anunciando que o teatro nasceu e morrerá com os homens, e que não se pode abafar para sempre as três batidas de Molière.

**A** certa altura Boal se pergunta, com dúvida hamletiana: “Será que sou dramaturgo, diretor, professor, escritor, teórico?”. Após a leitura vê-se que, a rigor, o jovem de cabelos grisalhos nunca esqueceu suas origens: com a devoção de um padeiro, ali onde os dias e as noites se encontram, continua a nos dar os seus pães e o melhor de seu ofício, moldando no trigo as emoções e conflitos do Brasil, a geografia sinuosa da fome e da pobreza de espírito. Aos 70 anos, com sua luta em levar o teatro à mesa de todos, Augusto Boal continua a ser a um só tempo *Hamlet* e *o filho do padeiro*, sabedor que é de que nem só de pão vive o homem (nem tampouco de pão e circo) e de que há mais coisas entre uma fornada e outra do que sonha a nossa vã filosofia.

1 Cito apenas alguns nomes, dos muitos inscritos na esfera teatral.

2 O emaranhado que resultou no casamento de seus pais mereceria

um comentário à parte, pelo humor e pelo lirismo com que é narrado e, também, por explicar o título que originalmente Boal daria à autobiografia: *Ainda bem que eu nasci*.

3 Boal conclui sua reflexão recorrendo a Che Guevara: “Esse episódio me fez entender a falsidade da forma *mensageira* de teatro político, me fez entender que não temos o direito de incitar seja quem for a fazer aquilo que não estamos preparados para fazer. [...] ‘Ser solidário é correr o mesmo risco’, dizia o Che: nós não corríamos risco nenhum cantando nossos hinos revolucionários”.

4 O autor relata ainda outros episódios burlescos, como a censura aos livros *O vermelho e o negro*, de Stendhal, e *História do cubismo*, que supostamente fariam alusão a ideais socialistas e anarquistas (devido às cores) e à revolução cubana (pelo sufixo). É extremamente hilariante o ocorrido durante um ensaio em Porto Alegre, quando um censor solicitou a presença de Sófocles para discutir alterações no texto de *Antígona*.

---

Ovídio Poli Jr. é doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.