



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p156-179

Em Pauta

# O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955)

*Thrust and long jump: Boal in New York (1953-1955)*

**Maria Silvia Betti**

**Maria Silvia Betti**

Professora do Departamento de Letras  
e do PPGELL da FFLCH da USP



## Resumo

Este artigo aborda as características do trabalho dos professores, críticos e dramaturgos com os quais Augusto Boal teve contato durante seu período de estudos na Universidade de Columbia, em Nova York, entre 1953 e 1955.

**Palavras-chave:** Dramaturgia norte-americana no Brasil, Dramaturgia brasileira.

## Abstract

This article addresses the characteristics of the work developed by the professors, critics, and playwrights with whom Boal had contact during his studies at the University of Columbia, in New York, between 1953 and 1955.

**Keywords:** American drama in Brazil, Brazilian drama.

Em 1952, quando concluía sua graduação em química no Rio de Janeiro, Boal encontrou no livro do norte-americano Barrett Clark uma referência a John Gassner como autoridade máxima no campo da dramaturgia. Gassner era crítico teatral e, naquele momento, professor convidado da Universidade de Yale.

Desde meados dos anos 1940, peças teatrais norte-americanas vinham chamando cada vez mais a atenção de encenadores brasileiros, tanto por terem sido consagradas na Broadway quanto por terem sido adaptadas para o cinema, atingido repercussão internacional.

Boal sonhava em se desenvolver como dramaturgo, embora estivesse se formando como químico. Por considerar Gassner o professor de dramaturgos como Tennessee Williams e Arthur Miller, cujos trabalhos eram instigantes e inovadores, resolveu lhe escrever se apresentando, declarando suas intenções de estudo e consultando-o sobre a possibilidade de ser aceito para um período de especialização na área de dramaturgia da universidade, visto que tinha recebido de seu pai uma generosa oferta para custear esses estudos. Gassner foi receptivo e respondeu afirmativamente após algumas semanas, orientando-o e explicando que estava se transferindo de Yale, na cidade de New Haven, em Connecticut, para a Universidade de Columbia, em Nova York.

A Universidade de Columbia, uma das mais bem cotadas dos Estados Unidos, sempre se caracterizou por ser uma instituição não apenas de excelência, mas também de elite, e no outono de 1952 várias de suas unidades acadêmicas haviam adotado reajustes de até 25% em suas já elevadas anuidades (COLUMBIA DAILY SPECTATOR, 1952).

Recém-formado em química, Boal foi identificado em Columbia como estudante de especialização nessa área, o que lhe permitiu comprar uma determinada cota de dólares pelo valor do câmbio oficial, embora, na época, isso não fosse concedido a alunos da área de artes, representando certo alívio financeiro. No entanto, isso lhe impôs a obrigatoriedade de se inscrever em um número mínimo de créditos em sua área oficial de formação.

Alguns meses depois, formalmente admitido pela universidade, embarcou para um período de estudos que se estenderia até julho de 1955 e que viria a ter desdobramentos importantes não só para ele, mas para o teatro brasileiro do final dos anos 1950 em diante.

Nova York era, e em larga medida continua sendo, o grande polo de inovação nas áreas de encenação e dramaturgia nos Estados Unidos. Essa característica decorre não só de sua peculiar concentração de fatores favoráveis ao teatro comercial, mas principalmente de seu imenso número de pequenos, às vezes minúsculos, espaços teatrais alternativos, nos quais o experimentalismo cênico e dramático tende a florescer com maior vigor.

Boal (2013) dedica um capítulo inteiro de sua autobiografia ao relato de suas experiências no solo teatral nova-iorquino, a começar pela menção aos professores que o marcaram de forma especial: Milton Smith, Maurice Valency, Norris Houghton e Theodore Apstein, além de Gassner. Embora cada um deles estivesse ligado a um campo específico de estudos, todos compartilhavam uma característica comum: a ligação com aspectos práticos da dramaturgia e da encenação.

Milton Smith, a quem Boal teve de se reportar logo depois de chegar, era um decano na instituição e dirigia a School of Dramatic Arts e o Brander Matthews Theater, pertencentes à Universidade de Columbia. No anos 1920 e 1930, Smith dirigiu os Morningside Players, pequeno grupo teatral voltado à encenação de peças escritas pelos próprios estudantes da universidade, e em 1934, quando atuava também como professor de dicção, dirigia uma mon-

tagem de *The beggar's opera* de John Gay<sup>1</sup>. Por ser um entusiasta do teatro amador, principalmente quando realizado no âmbito universitário, escreveu um alentado trabalho a esse respeito: *The book of play production for little theaters, schools and colleges* [O livro de produção de jogos para pequenos teatros, escolas e faculdades], de 1926<sup>2</sup>.

Maurice Valency, outro dos professores que marcaram Boal em seus estudos, era dramaturgo, adaptador e tradutor e ministrava as aulas de literatura comparada, sendo conhecido por suas adaptações de peças do moderno repertório europeu. Além de vários estudos inéditos sobre teatro e dramaturgia, Valency havia editado volumes antológicos dedicados à dramaturgia de Shaw e de Chekhov, entre outros<sup>3</sup>. Sua adaptação da comédia *The madwoman of Chaillot* [A louca de Chaillot], de Giraudoux, fez grande sucesso na Broadway no final dos anos 1940<sup>4</sup> e as adaptações *Ondine*, de Giraudoux, em 1954, e *The visit* [A visita], de Dürrenmatt, em 1958<sup>5</sup>, seriam montadas posteriormente no circuito comercial de Nova York.

Também Norris Houghton, mencionado por Boal como um dos professores importantes em seus estudos em Columbia, atuava em várias áreas da prática teatral: era um grande defensor das políticas públicas de subsídio às artes, entusiasta dos espaços alternativos de *off-Broadway* e contava com mais de cinquenta espetáculos em seu histórico de trabalho. O que realmente o distinguia, porém, era o fato de ser o maior especialista em teatro russo da época nos Estados Unidos, pois teve contato *in loco* com o Teatro de Arte de Moscou nos anos 1930. Formado pela Universidade de Princeton em 1931, Houghton viajou a Moscou com uma bolsa da Fundação Guggenheim em 1934, e depois de um período inicial como espectador e observador, conseguiu autorização para assistir a ensaios, conhecendo pessoalmente Stanis-

1. Ver *Columbia Daily Spectator* (1934).v. n. mai.

2. Disponível em: <<https://ia600308.us.archive.org/15/items/bookofplayproduc013758mbp/bookofplayproduc013758mbp.pdf>>.

3. Houghton é autor de *The breaking string: the plays of Anton Chekhov*, *The cart and the trumpet: the plays of George Bernard Shaw* e *The end of the world: an introduction to contemporary drama*, além do estudo sobre dramaturgia moderna *The flower and the castle*.

4. Estreou em 27 de dezembro de 1948 e cumpriu temporada até 7 de janeiro de 1950.

5. Os programas dos dois espetáculos estão disponíveis em: <[http://www.playbillvault.com/Show/Detail/Whos\\_who/3121/23733/Ondine](http://www.playbillvault.com/Show/Detail/Whos_who/3121/23733/Ondine)> e <<http://www.playbillvault.com/Show/Detail/5086/The-Visit>>.

lavski, Olga Leonidovna Knipper-Chekhova (a viúva de Chekhov), Alexander Tairov e Vsevolod Meyerhold. Suas experiências e reflexões sobre o teatro russo tinham sido registradas em *Moscow rehearsals: the golden age of the soviet theatre* [Ensaio de Moscou: a era de ouro do teatro soviético], publicado em 1936, escrito ainda em solo russo.

Desde a década de 1920, o teatro russo vinha atraindo interesse crescente de público e crítica nos Estados Unidos, e Houghton se tornava referência no contexto teatral americano<sup>6</sup>. No final de 1953 (o primeiro ano de estudos de Boal em Nova York), Houghton foi convidado a se tornar consultor acadêmico e professor na Universidade de Columbia e rapidamente se destacou na área de estudos de teatro (COLUMBIA DAILY SPECTATOR, 1953a, 1953b). Em 1960, ele retornaria à Rússia para um período de um mês de pesquisa, experiência que lhe renderia a elaboração de outro livro sobre o teatro russo: *Return engagement: a postscript to Moscow rehearsals* [A volta ao engajamento: um posfácio a Ensaio de Moscou]<sup>7</sup>.

Theodore Apstein, outro dos mestres marcantes de Boal, era ucraniano e atuava como dramaturgo e roteirista de televisão e cinema, além de ser responsável pela disciplina de dramaturgia na School of the Arts de Columbia. Uma de suas peças longas, *The innkeepers* [Os estalajadeiros], protagonizada por Geraldine Page, chegaria a ser montada posteriormente na Broadway para uma brevíssima temporada sob a direção de José Quintero<sup>8</sup>, e seis de suas peças em um ato seriam incluídas em antologias da série *The best plays of the year* [As melhores peças do ano] e em outras similares. Na School of the Arts de Columbia, Apstein era o responsável pela disciplina de dramaturgia.

Todos esses professores mencionados por Boal deixaram marcas em sua formação, no entanto, foi Gassner que teve papel fundamental em seu trabalho quando retornou ao Brasil.

Gassner nasceu na Hungria, e quando tinha 8 anos de idade, sua família imigrou para os Estados Unidos. Seu histórico de trabalho se caracterizava pela impressionante extensão e pelo destaque conquistado simultaneamente

---

6. O livro publicado em 1936 pela Grove Press foi reeditado pela mesma editora em 1962.

7. O livro foi publicado pela Holt, Rinehart and Winston em 1962.

8. O programa do espetáculo está disponível em: <[http://www.playbillvault.com/Show/Detail/Whos\\_who/8466/38828/The-Innkeepers](http://www.playbillvault.com/Show/Detail/Whos_who/8466/38828/The-Innkeepers)>.

na crítica teatral, no mundo editorial e no âmbito acadêmico. Depois de concluir graduação e mestrado na Universidade de Columbia, respectivamente em 1924 e 1925, Gassner iniciou uma carreira como crítico literário no jornal *New York Herald-Tribune*, onde trabalhou até 1928. Em 1931, tornou-se editor de repertório (*play reader*) do Theater Guild, a mais prestigiosa companhia teatral norte-americana da época, função que exerceu até 1944. Entre 1938 e 1942, atuou paralelamente como responsável pelo Bureau of New Plays do Theater Guild, que se dedicava à prospecção de novos talentos dramáticos nos Estados Unidos (CASE, 2006), e lecionou crítica teatral e dramaturgia como professor convidado em várias faculdades e universidades, entre as quais o Hunter College, a Universidade de Columbia, a Universidade de Michigan, o Queens College e a New School for Social Research.

Em 1956, um ano após o retorno de Boal ao Brasil, Gassner recebeu da Universidade de Yale o grau de Sterling Professor, a mais elevada titulação acadêmica nessa instituição, passando a integrar seu corpo docente efetivo, função que exerceu até sua morte, em 1967.

Durante o período de estudos de Boal em Nova York, Gassner foi convidado, a fazer parte, como colaborador, do corpo docente da School of Dramatic Arts de Columbia, ministrando *creative playwriting* (criação de dramaturgia), disciplina que mais diretamente interessava aos objetivos de Boal naquele momento. Se isso já não fosse suficiente para situá-lo como o principal mestre e interlocutor de Boal, foi ele, também, quem intermediou os contatos que permitiram a Boal assistir a ensaios e oficinas de interpretação no Actors' Studio, o mais importante centro de preparação interpretativa de atores dos Estados Unidos, conhecido por sua peculiar abordagem das técnicas interpretativas desenvolvidas por Stanislavski.

Fundado em 1947 por Elia Kazan, Robert Lewis e Cheryl Crawford, egressos do Group Theatre (LEITER, 1992), o Actors' Studio era um núcleo altamente seletivo de oficinas para profissionais. Sua manutenção provinha de contribuições de associados e não associados. Em 1951, quando os fundadores precisaram assumir outros compromissos, Lee Strasberg, também oriundo do Group Theatre, foi convidado a assumir a direção (FRICK; VALLILO, 1994).

Strasberg se formou como ator no American Laboratory Theater, o chamado "Lab", companhia criada em Nova York no início dos anos 1920. Em

1923, pouco depois da turnê norte-americana do Teatro de Arte de Moscou a Nova York, Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya, dois egressos da trupe de Stanislavski, resolveram se radicar nos Estados Unidos e em 1925 foram convidados a assumir a preparação de atores no Lab (DURHAM, 1987).

A linha de trabalho interpretativo adotada por Boleslavski e Ouspenskaya adotavam se baseava em técnicas que eram vigentes no Teatro de Arte de Moscou na época da turnê nos Estados Unidos e se apoiava nos conceitos do “se” imaginário, da memória emotiva e da interiorização como fio condutor. Foi essa a linha interpretativa que continuaram a aplicar e a disseminar nas concorridas oficinas de atores que passaram a ministrar no Lab e, consequentemente, a linha que Lee Strasberg assimilou em sua formação e imprimiu, posteriormente, ao trabalho do Actors’ Studio.

A perspectiva que Stanislavski desenvolveria em anos posteriores aos da turnê norte-americana seria bem diversa, voltada às ações físicas e não ao processo interior da personagem, associado à memória e à subjetividade individual. Entretanto, foi o que prevaleceu no Actors’ Studio e que se disseminou e projetou internacionalmente pelo trabalho que vários de seus atores e diretores realizariam no cinema.

As concepções de Stanislavski não eram desconhecidas por Boal antes de seus estudos em Nova York, mas a experiência de observação de oficinas no Actors’ Studio, onde essa abordagem stanislavskiana era vigente, teve papel importante como ele próprio reconhece em *Hamlet e o filho do padeiro*.

Esse reconhecimento nunca implicou submissão ou reverência diante do prestígio internacional do Actors’, entrevistas e depoimentos concedidos por Boal em vários momentos de sua carreira expressam com humor sua visão crítica sobre o trabalho interpretativo stanislavskiano lá desenvolvido, caracterizado pela defasagem entre o tempo subjetivo da personagem e o tempo objetivo da cena, sendo, nos termos de Boal, um Stanislavski “quase expressionista” (FOLHA DE S. PAULO, 1998). Ao mesmo tempo, numerosas passagens de seu livro autobiográfico indicam claramente a assimilação de técnicas interpretativas do Actors’ em seus comentários e concepções.

De volta ao Brasil, em 1956, Boal aplicaria várias dessas técnicas em *Ratos e homens*, adaptação dramatúrgica do romance de John Steinbeck no Teatro de Arena de São Paulo, trabalho que foi, em suas próprias palavras, o

primeiro estudo sistemático de Stanislavski no contexto brasileiro (FOLHA DE S. PAULO, 1998).

A partir daquele momento, Boal passaria a integrar o quadro fixo do Arena exercendo papel fundamental para a renovação dramática e interpretativa que ali se desenrolaria. Sua interação com os amadores recém-profissionalizados e provindos do Teatro Paulista do Estudante teve um caráter formativo e se desdobrou em processos de trabalho que se materializariam tanto por Laboratórios de Interpretação, em 1957, como por Seminários de Dramaturgia.

A recente experiência norte-americana contribuiu para destacá-lo naquele momento, e a aplicação de conteúdos absorvidos notabilizaria no Brasil certas concepções inerentes ao próprio repertório teatral e à dramaturgia dos Estados Unidos.

No contexto brasileiro, o retorno de Boal coincidia com o nacionalismo desenvolvimentista, a industrialização, o crescimento urbano e as lutas trabalhistas. Implantava-se no país um sistema econômico e um estilo de vida fortemente identificados ao modelo norte-americano, dessa forma, estabeleciam inevitavelmente contradições e distorções.

Nesse contexto, os mecanismos de expressão dramática concretizados em peças de Tennessee Williams e de Arthur Miller, entre outros, eram material de grande interesse para os jovens dramaturgos em formação, já que as transformações sociais e econômicas vividas no Brasil até então não haviam sido incorporadas como assunto do teatro que aqui se fazia. Esses dramaturgos norte-americanos do segundo pós-guerra (Tennessee e Miller) já haviam enfrentado desafios de criação e de expressão semelhantes aos que começavam a se apresentar por aqui.

O trabalho de Boal introduziu elementos de fundamental interesse para esse processo de enfrentamento dentro do teatro brasileiro, tanto na dramaturgia como nas formas de interpretação. Naquele momento, vivenciava-se uma fase em que cresciam a percepção das lacunas existentes e a desconfiança crítica diante do aporte de concepções dramáticas provindas justamente do teatro dos Estados Unidos.

A grande repercussão de montagens de Tennessee Williams e de Arthur Miller em São Paulo e no Rio de Janeiro nesse período era fruto da fama de ambos como grandes autores e do sucesso comercial e internacional que

atingiram, e não das inovações ou da perspectiva crítica com que vigorosamente materializavam em suas peças questões da alienação e da exploração econômica inerentes à sociedade capitalista em que viviam.

Com a fundação dos Seminários de Dramaturgia no Arena, em 1958, estudar essas novas peças se tornou tarefa urgente dentro da pauta interna de trabalho. Ao discuti-las com os atores, Boal foi incorporando suas próprias ideias, ainda embrionárias e experimentais, às concepções que tinha absorvido no Actors' e em Columbia.

Porém, os seminários tinham uma feição formativa que demandava o aprendizado de procedimentos concretos de criação, e a peça de Tennessee Williams *A streetcar named desire* (cuja adaptação para o cinema foi traduzida como *Uma rua chamada pecado*) foi adotada como objeto de estudo sistemático, tornando-se rapidamente um trabalho de referência. Deu-se tanta importância a esse estudo dentro do Arena, que Vianinha expressou sem meios tons sua crítica ao caráter modelar que a peça parecia abordar: “Se nós vamos aplicar toda a nossa vida para que terminemos por escrever alguma coisa tão boa como *Uma rua chamada pecado*<sup>9</sup>, ou eu desisto, ou, só de raiva, vou para casa agora e daqui a três meses trago duas assim” (VIANNA FILHO, 1983).

Em 1962 Boal dirigiria uma montagem dessa mesma peça, traduzida por Brutus Pereira como “Um bonde chamado desejo” e encenada no Teatro Oficina.

O tratamento dado por Boal ao estudo de dramaturgia nos seminários foi desenvolvido com normatividade sistematizadora semelhante àquela com que estudos desse tipo costumavam ser conduzidos no *métier* acadêmico e técnico nos Estados Unidos. Boal mostrava sua identificação com essa característica, que se manifesta em vários outros momentos de seu trabalho.

No início dos anos 1950, a grande disseminação de escolas formadoras de roteiristas e de dramaturgos nos Estados Unidos produzia há várias décadas um fartíssimo material destinado ao exame dos princípios constitutivos de textos dramáticos. O objetivo era fornecer elementos tecnicamente aplicáveis na criação de novos textos. No âmbito acadêmico a dramaturgia ainda

---

9. Vianinha se referia ao texto pelo título que sua adaptação cinematográfica fora traduzida no Brasil, pois a peça propriamente dita não havia, até então, sido montada no país. A montagem estrearia em 1962 no Teatro Oficina sob a direção de Boal, traduzida por Brutus Pereira como *Um bonde chamado desejo*.

era, assim como havia sido durante toda a primeira metade do século xx, um campo historicamente novo do saber e do fazer teatral nos Estados Unidos, e para abordá-lo e discorrer sobre os procedimentos envolvidos as grandes universidades procuravam atrair aqueles cuja competência se caracterizava principalmente pelo aspecto prático, ou seja, pela ligação com as formas correntes da encenação e da dramaturgia.

Esse era o caso de Gassner cujo histórico de trabalho era assombrosamente extenso e diversificado: dezenas de edições antológicas de peças teatrais, colunas de crítica em jornais de grande circulação e, como mencionado, com uma significativa atuação como editor de peças do prestigioso Theater Guild.

Gassner não era um acadêmico em sentido estrito, e sim um crítico e um pensador das relações entre as diferentes áreas do teatro. Sua vasta cultura, associada a sua perspicácia analítica, dava-lhe uma grande flexibilidade de abordagem, e seu imenso repertório de leituras permitia que transitasse por campos que iam dos meandros e detalhes práticos da produção de um espetáculo até a discussão histórica e teórica das diferentes estéticas dramáticas.

O trabalho de Boal no Arena tornou Gassner conhecido no Brasil vários anos antes da publicação em língua portuguesa<sup>10</sup> de um de seus trabalhos. Gassner via a dramaturgia como a força propulsora do teatro, o que condizia plenamente com as necessidades do Arena na época dos seminários. Em grande parte como ressonância dos estudos internos conduzidos por Boal com os atores, o trabalho do crítico passaria a ser associado não só ao conhecimento técnico da dramaturgia, mas também à defesa de um padrão realista de criação, que passaria a ser enxergado como característico da dramaturgia norte-americana.

É necessário fazer uma ressalva: Gassner dava ao conceito de realismo contornos muito mais amplos do que a ressonância de seus trabalhos no Brasil viria a sugerir. Para ele havia um tipo “mecânico” de realismo e um “humanista”, associado à modernização do teatro após 1880. A característica da vertente “humanista” era a fusão de recursos realistas e não realistas, que permitia aprofundar e dar relevo à representação das personagens sem perder de vista o debate de ideias e uma visão “responsável” do teatro. Uma peça

---

10. O primeiro livro de Gassner traduzido e publicado no país foi *Rumos do teatro moderno* (1965). Trad.

como *Death of a salesman* (traduzida como *A morte do caixeiro viajante*) de Arthur Miller poderia ilustrar na prática esse entendimento, pois nela estavam mescladas cenas integralmente realistas com outras em que reminiscências e alucinações caracterizavam um tratamento quase expressionista da matéria representada.

A ideia de conflito entre um teatro realista e um teatro “teatralizado” parecia-lhe equivocada: fundir estilos diferentes dentro de uma mesma peça era uma característica recorrente do teatro moderno que não comprometia a efetividade dos efeitos desse realismo em sentido amplo tampouco relativizava a pertinência da matéria sociológica figurada nele. Para Gassner o “espelho” que o teatro apresenta à sociedade não está intacto, tem trincas e manchas, embora apresente imagens reconhecíveis. Elementos que poderiam ser considerados extrínsecos ao caráter “clássico” de um realismo dramaturgico *stricto sensu* tinham se tornado, progressivamente, assuntos recorrentes desse realismo de contornos ampliados – como por o exame clínico das motivações humanas, a neurose, outrora entendida como “destino” ou “vontade”, o “apequenamento” do indivíduo e o esvaziamento de sua capacidade de agir e de escolher, temas que tinham adentrado o campo da arte dramática pelas mãos da sociologia e da psiquiatria.

A questão de Gassner sobre o “realismo” não é a de propugnar um padrão formal realista entendido ao pé da letra, e sim uma dramaturgia que não perca de vista o empenho em tratar das grandes questões sociais à sua volta. Em escritos teóricos publicados pouco depois da volta de Boal ao Brasil, é explícita a crítica aos formalismos abstratos e aos procedimentos de criação que, em nome da complexidade dos recursos expressivos, desconectam-se da materialidade histórica da sociedade à sua volta. Nesse sentido, Gassner se posiciona não em prol de um “realismo” *stricto sensu*, mas de um teatro que ele designa como da “existência”, em contraposição às estéticas voltadas à expressão de uma “essência” metafísica. O contexto histórico de seu trabalho era o do segundo pós-guerra, e ele tinha diante de si a expansão de formas abstratas e conceituais de experimentalismo que davam ao teatro o caráter de “um mundo à parte”. Seu trabalho, imerso nesse contexto, nada tem de estreitamente prescritivo, apresentando extraordinário vigor crítico e surpreendente atualidade.

Uma característica importante do pensamento crítico de Gassner poderá ter passado despercebida tanto nas discussões internas de estudo no Arena, no final dos anos 1950, como posteriormente: a forma historicizada com que ele problematizava os aspectos discutidos, desenvolvendo seus comentários sem perder de vista a dinâmica estabelecida com o fluxo das transformações sociais. Um exemplo é sua observação sobre o fato de que, no âmbito histórico da modernidade, o foco dramático voltado sobre as ações individuais tenha perdido importância, fazendo que as ações se comprimissem e os diálogos se adensassem. Esse processo, acrescenta Gassner (1956), já era observável nas peças de Ibsen, escritas em um contexto em que “tão pouco restava a fazer e tanto foi deixado para dizer” (p. 39)<sup>11</sup>. Observações de análise como esta estão esparsas ao longo de toda a sua discussão das estéticas dramatúrgicas, que em muitos pontos antecipam, surpreendentemente, aspectos que viriam a ser objeto da abordagem teórica de Peter Szondi em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Dentro do contexto acadêmico dos Estados Unidos dos anos 1950, sob a égide teórico-acadêmica do *new criticism*, tratava-se de um procedimento digno de nota, principalmente porque aplicado com continuidade e consistência.

Nos seminários, o Arena tinha a necessidade inadiável de colocar em prática processos de estudo que alavancassem a criação da nova dramaturgia desejada. A figura que todos tinham em mente de um Gassner “professor de Tennessee Williams e de Arthur Miller” era inspiradora e se tornou referência em estudos e debates internos de suas peças. Procurava-se depreender delas o passo a passo compositivo em que presumivelmente teriam se apoiado. Os elementos deduzidos do estudo passaram a ser entendidos como inerentes ao que se passou a chamar no Brasil de “*playwriting* americano”, ou seja, a forma norte-americana de escritura dramatúrgica. A partir desse período, a grande disseminação e aplicação desse conceito lhe deram uma ampla legitimidade, tornando-o central e referencial dentro da recepção da dramaturgia norte-americana moderna no Brasil.

Entendia-se que Tennessee Williams e Arthur Miller teriam aplicado em suas peças noções técnicas assimiladas a partir dos ensinamentos de Gassner

---

11. No original: “In Ibsen’s cramped world, compressed action struck sparks of intense dialogue precisely because in that world so little was left to do and so much was left to say” .

sobre dramaturgia e que, portanto, o estudo das peças que os notabilizaram conteria elementos tecnicamente assimiláveis e aplicáveis de criação. Entretanto, é necessário fazer algumas ressalvas a respeito desse entendimento.

Gassner oferecia concorridos cursos de dramaturgia na New School, da qual também foi diretor, e Tennessee Williams se inscreveu em uma das turmas em 1940. O percurso acadêmico de Tennessee, desde seus anos de formação universitária, revelava claramente sua pouca ou nenhuma afinidade com processos de estudo sistemáticos e normativos. O contato entre eles por meio do curso teve papel fundamental no sentido de atrair a atenção do crítico para seu trabalho.

Desde o início Gassner se entusiasmou pelas peças de Tennessee, além de apresentá-lo a Theresa Helburn e Lawrence Langner, diretores do Theater Guild, fez que se interessassem por *Battle of angels* [A batalha dos anjos], peça que a agente de Tennessee já lhes havia enviado no ano anterior sem ter recebido qualquer resposta até aquele momento.

Helburn e Langner costumavam fazer uma drástica triagem dos trabalhos que lhes eram propostos e geralmente faziam sugestões de reelaboração, interferindo abertamente nos textos. *Battle of angels* foi alvo de numerosas revisões sugeridas por eles, mas Gassner os convenceu a produzi-la e manteve correspondência com o dramaturgo durante todo o período de reelaborações, que se estendeu até o verão de 1940 (CASE, 2006). Tennessee acatou, tanto quanto lhe foi possível, as recomendações que lhe foram apresentadas, mas não sem relutância e desentendimentos, principalmente com Langner e Helburn, que não perdiam de vista em suas sugestões aquilo que consideravam necessário para o sucesso comercial da montagem. As recomendações de Gassner a Tennessee parecem indicar que o crítico também não desconsiderava a palatabilidade da peça para o público do Guild. É preciso lembrar que Gassner trabalhava para Langner e Helburn, e que sabia muito bem que a qualidade artística ali procurada era indissociável do sucesso comercial como meta. Ao mesmo tempo, é preciso observar que Tennessee em nenhum momento repudiou esse objetivo, que foi e continuaria a ser simultaneamente objeto de suas críticas e motivo de seu sofrimento psíquico.

A estreia de *Battle of angels* aconteceu em Boston, em dezembro de 1940, e foi desastrosamente prejudicada por problemas técnicos compro-

metedores. A temporada foi um fracasso, mas a mediação de Gassner tinha aberto ao dramaturgo a possibilidade de ter um trabalho seu encenado pela mais famosa companhia teatral dos Estados Unidos na época, fato que foi fundamental para que sua carreira decolasse. Em pouco tempo o dramaturgo se tornaria o nome de maior prestígio da dramaturgia dos Estados Unidos.

A experiência inicial de contato de Arthur Miller com Gassner foi mais problemática. Em 1938, logo após sua formatura, Miller escreveu *The grass still grows* [A relva ainda cresce], uma comédia familiar de inspiração autobiográfica e socialista, e Gassner, a quem a submeteu, foi bastante frio sobre os méritos e interesse do trabalho. Algum tempo depois, outra peça de Miller, *The golden years* [A idade do ouro], uma tragédia histórica sobre a destruição de Montezuma por Hernán Cortez, foi submetida ao Theater Guild pelo agente do dramaturgo. Também essa peça foi recebida com reservas por Gassner, embora ele a tenha elogiado no relatório interno que apresentou a Theresa Helburn e Lawrence Langner (GOTTFRIED, 2004). Segundo o crítico, *The golden years* era o tipo de peça que o Guild teria montado por uma questão de prestígio no passado. Os tempos agora eram outros segundo Gassner, que fez sugestões práticas de revisão acolhidas por Miller. Embora seu entusiasmo pelo trabalho de Miller tenha sido inicialmente menor do que o manifestado pelo trabalho de Tennessee, o crítico viria, posteriormente, a editar e prefaciar numerosas edições de peças de Miller e a escrever ensaios sobre as principais.

Como se pode constatar, nem Tennessee nem Miller foram efetivamente alunos de Gassner igual Boal, mas a experiência que ele depreendeu dos estudos realizados com o crítico permitiu extrair da abordagem das peças desses autores princípios de criação que se tornariam determinantes para a formação de atores e dramaturgos e para todo o processo de recepção da dramaturgia norte-americana no Brasil.

O amplo conhecimento histórico-crítico e técnico de Gassner sem dúvida permitiu em todas as etapas da carreira de Boal apresentar elementos pertinentes para o estudo aplicado de dramaturgia e ao mesmo tempo dialogar com novos talentos, como Tennessee e Miller, cujas peças, desde o início, tinham rompido limites e aberto novas perspectivas. Como indicam seus ensaios críticos, Gassner soube abordar tais peças de modo a depreender delas princípios compositivos de interesse que passou a examinar e comentar.

No *métier* acadêmico e no técnico-formativo em que atuava não era possível e nem mesmo desejável evitar a normatividade sistematizadora e pragmática esperada. Gassner não foi o único crítico e acadêmico a exercer esse papel nos Estados Unidos na intersecção entre o trabalho crítico ou acadêmico e a formação de dramaturgos importantes. Pode-se citar, para ficar apenas com dois nomes significativos, também George Pierce Baker (1866-1935), docente das Universidades de Harvard e Yale e criador da famosa 47 Workshop pela qual passaram estudantes de dramaturgia e aspirantes a dramaturgos conhecidos como os “Baker’s boys” – entre eles, Eugene O’Neill, Philip Barry e Sidney Howard (KOLB; GEWIRTZ, 2003), e Barret Clark (1890-1953), encorajador do experimentalismo dramático dos Provincetown Players e dos Washington Square Players (WEITZENKAMP, 2003).

Nos seminários do Arena, a exemplaridade atribuída nos estudos internos das peças de Tennessee, Williams especificamente, desencadeou o já mencionado desabafo de Vianinha. Justo ou exagerado, o comentário registra a expectativa com que a leitura e o debate de peças da moderna dramaturgia norte-americana eram realizados nos seminários. Tratava-se de um filão de trabalho totalmente distinto da vertente dramática francesa, dominante no repertório do Teatro Brasileiro de Comédia e cultivado por seu público, que trazia novas perspectivas para a seara da criação.

Peças como *À margem da vida*, de Tennessee, e *A morte do caixeiro viajante*, de Miller, já foram encenadas respectivamente pelo Grupo Experimental de Teatro de Alfredo Mesquita e pela Companhia Jaime Costa. Em 1953, o Arena encenou *O demorado adeus* (*The long goodbye*), de Tennessee Williams, sob a direção de José Renato, e tanto a Escola de Arte Dramática como o Teatro Brasileiro de Comédia encenaram *Lembranças de Bertha*, também de Tennessee. Havia, portanto, uma abertura para novos padrões de repertório e de dramaturgia.

Entretanto, o trabalho de Boal como diretor possibilitou que o teatro norte-americano fosse conhecido no Brasil nos três campos que o constituíam: o da escritura dramática, cujo estudo Boal desenvolveu nos seminários; o da interpretação, com exercícios stanislavskianos que criou a partir de sua experiência no Actors’; e o do repertório, com montagens dirigidas de *Ratos e homens*, de John Steinbeck, de *A mulher do outro*, Sidney Howard, e al-

guns anos depois, de *Um bonde chamado desejo*, Williams, que dirigiria no Teatro Oficina em 1961<sup>12</sup>. As duas primeiras eram representativas do drama social norte-americano das décadas de 1920 e 1930 com certa frequência, e a terceira foi a peça que consolidou nacional e internacionalmente a fama de Tennessee Williams, ligando-o à renovação da dramaturgia no contexto histórico do século xx. A escolha dessas três peças estava claramente relacionada às concepções de Gassner assimiladas no trabalho de Boal como diretor e como formador.

A peça *Ratos e homens*, traduzida para o português por Brutus Pereira, foi baseada no romance *Of mice and men* (1937), adaptado para o teatro por Steinbeck, que chamou a peça de “*play novelette*”. A estrutura dramática se concentrava em aspectos essenciais, ou seja, em diálogos e ações. Para escrever a adaptação, Steinbeck, que não era dramaturgo, procurou aconselhamento técnico com George Kaufman, diretor e autor teatral que o estimulava a compactar o arcabouço ficcional e a concentrá-lo sobre esses elementos mínimos (HAYS, 2008). A montagem teve considerável sucesso de público, e o grupo recebia o New York Drama Critics’ Award de 1938 por *Our town* [Nossa cidade], peça épica espiritualista do dramaturgo liberal Thornton Wilder (HAYASHI, 1993).

*A mulher do outro*, tradução de Francisco Pontes de Paula Lima e Boal de *They knew what they wanted* [Eles sabiam o que queriam], do californiano Sidney Howard, era uma comédia romântica escrita em 1923 e encenada em 1924, que já tinha sido montada no Theater Guild. A companhia norte-americana recusou várias propostas de encenação de peças de Eugene O’Neill que lhe tinham sido submetidas, e vinha sendo acusada de ignorar o repertório dramático norte-americano em detrimento do europeu; por isso, montar a peça de Sidney Howard permitiu atender à expectativa de encenação de uma peça nacional (LLOYD, 1953), que fez um enorme sucesso, ficou quatorze meses em cartaz na Broadway e posteriormente teve três adaptações para o cinema (respectivamente em 1928, 1930 e 1940),

---

12. *À margem da vida* de Tennessee Williams foi montada no Teatro de Arena em 1955, ano da volta de Boal ao Brasil, e estreou em 25 de outubro sob a direção de José Marques da Costa tendo Bárbara Fazio, Fábio Cardoso, Floramary Pinheiro e Jorge Fischer Junior no elenco.

além de uma adaptação para um musical em 1956 com o título *The most happy fella* [O cara mais feliz] (HISHAK, 1993). A encenação brasileira de *A mulher do outro*, dirigida por Boal, assinalou o ingresso de Chico de Assis como ator no Teatro de Arena.

No contexto teatral de sua criação, *They knew what they wanted*, escrita em 1923, foi encenada em 1924, pouco depois da estreia da peça de Eugene O'Neill *Desire under the elms* [Desejo sob os ulmeiros], tragédia inspirada em *Fedra*, de Eurípides. Apesar das diferenças de gênero e de estrutura, havia uma analogia no fato de ambas tratarem do casamento de uma jovem de antecedentes duvidosos com um fazendeiro idoso e próspero e do subsequente envolvimento afetivo e sexual dessa mulher com um rapaz mais jovem. Na peça de O'Neill, tal como em *Fedra*, esse jovem era o enteado, e na de Howard, um empregado que tinha razões para nutrir afeto filial pelo patrão. Encenada pouco depois da de O'Neill, a peça de Howard foi acusada de plágio, embora um dos principais pesquisadores da obra de O'Neill levante a hipótese de que ele a tenha escrito depois de ter tido acesso ao manuscrito de *They knew what they wanted* (BOGARD, 1987). Algum tempo depois dessa polêmica, a Neighborhood Playhouse Acting Company, de Nova York, que procurava estimular um repertório experimental, incluiu em um espetáculo burlesco de variedades, intitulado *Grand Street Follies*, dois esquetes satíricos intitulados respectivamente *They knew what they wanted under the elm* [Eles sabiam o que queriam debaixo do ulmeiro], e *L'Irlandesa Rosa Della' Abie* – Abie era a protagonista feminina em *Desire under the elms* e o fazendeiro na peça de Howard era italiano, tal como o título satírico do segundo esquete (DURHAM, 1987).

Uma vez guardadas as devidas diferenças entre os dois dramaturgos, a peça de Howard é claramente mais sintonizada com aspectos sociais e de classe, enquanto a de O'Neill, apoiada na tragédia clássica pela abordagem com centralidade do tema do incesto. No Arena a montagem de *A mulher do outro*, em janeiro de 1958, foi um surpreendente fracasso de bilheteria, é possível que a razão seja a pouca familiaridade do público com o contexto (a região das vinhas no Napa Valley na Califórnia nos anos 1920) e com os problemas sociais que a peça abordava, já que Joe, o personagem do rapaz por quem a jovem esposa do fazendeiro se apaixona, é um militante dos

*Wobblies* (International Workers of the World) e expressa, em vários pontos da peça, o ponto de vista da organização<sup>13</sup>.

A partir dos contatos que passou a fazer no meio teatral nova-iorquino, Boal teve a ideia de propor ao jornal *Correio Paulistano* uma colaboração como correspondente, para escrever (sem remuneração) matérias sobre teatro e entrevistas. Com esta iniciativa teve a oportunidade de entrevistar vários atores e diretores de grande projeção na época: o ator, diretor e produtor porto-riquenho José Ferrer; o diretor José Quintero, panamenho de nascimento, diretor do Circle in the Square (um pequeno teatro em arena localizado na Washington Square, em Nova York) e responsável por uma notável remontagem de *Summer and smoke* (*O anjo de pedra*), de Tennessee Williams com Geraldine Page; Stella Adler, Harold Clurman e Elia Kazan, diretores ligados à história dos trabalhos stanislavskianos nos Estados Unidos; atores dos elencos de *Tea and sympathy* (*Chá e simpatia*) de Robert Anderson, de *Cat on hot tin roof* (*Gata em teto de zinco quente*), de Tennessee Williams; e bailarinas do musical *Wish you were here* [*Queria que você estivesse aqui*], baseado em peça de Arthur Kober adaptada por Joshua Logan e com músicas e letras de Harold Rome (BOAL, 2013).

De todos os contatos de Boal em Nova York, sem dúvida um dos mais expressivos foi com o dramaturgo e poeta negro Langston Hughes (1902-1967), que havia sido convidado para uma conferência dentro de um programa de atividades culturais da Universidade, e Boal lembrou-se que tinha levado consigo, a pedido do dramaturgo negro brasileiro Abdias do Nascimento, uma carta dirigida a Hughes. Abdias do Nascimento era o fundador do Teatro Experimental do Negro, em que Boal havia trabalhado pouco antes de sua viagem. Hughes foi receptivo e expressou amistoso reconhecimento pelo trabalho de Abdias. A partir desse contato, Boal passou a ser convidado não só para encontros (“conversas de bar”), mas também para espetáculos no Apollo Theatre, localizado no bairro negro nova-iorquino do Harlem (muito próximo do campus de Columbia) e dedicado a espetáculos musicais.

Escritor de múltiplos gêneros, Hughes foi o nome central da Renascença do Harlem (Harlem Renaissance), o extraordinário florescimento lítero-mu-

---

13. A este respeito, ver Schwartz (2011, p. 69). Para o ensaísta, a remissão aos IWW na peça de Howard indica uma espécie de “pasteurização” dos IWW, transformando-os em referência a ser consumida pelo público *mainstream* do teatro comercial na Broadway.

sical que dali se irradiou nos anos 1920. Sendo um homem de esquerda por convicção, seu trabalho foi sempre voltado para a representação das questões socioeconômicas e afetivas do trabalhador negro explorado pela sociedade capitalista branca. A prosódia de suas peças e poemas, afinada com os padrões de expressão do jargão negro, remete fortemente à cadência dos *blues* e do *jazz*.

Hughes foi bastante prolífico em todas as fases de sua carreira, mas a década de 1930, época da Depressão Econômica, tinha sido um período particularmente intenso de seu trabalho tanto na poesia como na dramaturgia: em 1932 visitou a União Soviética, e ao longo da década escreveu, paralelamente aos trabalhos poéticos, uma série de peças políticas cuja natureza épica e documental se distinguia dos padrões dramáticos dominantes. Em 1938 e 1939 respectivamente, Hughes fundou dois núcleos de teatro negro: o Harlem Suitcase Theater, um espaço teatral em arena em Nova York, e o New Negro Theater, unidade do Federal Theatre Project (projeto cultural da gestão Roosevelt) em Los Angeles (MACLAREN, 1997). Também foi digno de destaque o fato de Hughes ter escrito, na década seguinte, o *libretto* da ópera baseada na peça *Street Scene* (traduzido como *No turbilhão da metrópole*), de Elmer Rice, com música de Kurt Weill. A peça de Rice tinha sido escrita e encenada em 1929, e a ópera de Rice-Hughes-Weill, criada em 1946, estreou na Broadway em 1947.

No ano em que Boal o conheceu, Hughes havia acabado de lançar a antologia poética *Montage of a dream deferred* (*Montagem de um sonho adiado*). Dela fazia parte “Harlem”, um de seus mais famosos poemas, que se tornaria marco das lutas pela igualdade racial nos Estados Unidos, que já antecipava, de forma latente, a afinidade que Hughes manifestaria posteriormente, em meados dos anos 1960, pela frente de luta dos Panteras Negras. Seu último trabalho poético, publicado em 1967, foi a coletânea *The panther and the lash* (*A pantera e a chibata*), com vários poemas dedicados às lideranças revolucionárias do movimento.

Boal menciona vários espetáculos assistidos durante seu período de estudos em Nova York, entre musicais e estreias. No que se refere às estreias, duas peças mencionadas são particulares para o teatro norte-americano: *Tea and sympathy* [Chá e simpatia], de Robert Anderson, e *Cat on a hot tin roof* [Gata em teto de zinco quente], de Tennessee Williams.

A primeira, escrita em 1953, abordava de forma sutil, mas inequívoca, a homossexualidade masculina no âmbito de uma escola preparatória de elite, e colocava em foco o elo afetivo entre um aluno, assediado por colegas por sua suposta efeminação, e a esposa do professor supervisor. A montagem na Broadway estreou em fevereiro de 1955 sob a direção de Elia Kazan e teve elenco e ficha técnica de peso: os cenários e iluminação eram de Jo Mielziner; os papéis principais ficaram a cargo de Debora Kerr, John Kerr (não eram parentes, como observa Boal em *Hamlet e o filho do padeiro*) e Leif Erickson. John Kerr viria a ser substituído algum tempo depois por Anthony Perkins, jovem ator do qual Boal descobriu ser colega em Columbia na disciplina sobre Shakespeare.

*Gata em teto de zinco quente*, escrita em 1954, estrearia na Broadway em março de 1955 também sob direção de Kazan, com elenco e ficha técnica igualmente dignos de destaque: Barbara Bel Geddes no papel título da personagem Maggie, Burl Ives (grande nome do teatro musical) no papel de Big Daddy e Ben Gazzarra como Brick, para citar apenas os três papéis centrais. A peça coloca em foco o acirramento tácito mas crescente das disputas familiares pelo patrimônio de um rico patriarca do sul diante da notícia velada de sua condição terminal. Seu filho favorito, o caçula Brick, jogador profissional de futebol, é casado com a bela e ambiciosa Maggie, mas ainda não tem filhos. É portanto o mais velho, Gooper, pai de uma prole numerosa, que provavelmente conseguirá quinhão maior na partilha. Dentro desse contexto, confrontam-se as expectativas de Maggie, ansiosa por dar um herdeiro ao sogro e assim assegurar melhor parcela na herança, e o desinteresse afetivo, sexual e existencial de Brick, arrastado para o alcoolismo e a depressão após o suicídio de seu querido amigo Skipper. Maggie provocativamente faz repetidas menções ao nome de Skipper e insinuações sobre o tipo de afeto que ele e Brick nutriam um pelo outro, e a tensão chega ao ápice quando ela conta que Skipper teria mergulhado na combinação de álcool e drogas, que o levou à morte, depois de ter feito sexo com ela para desmentir os comentários que ela própria fizera sobre sua homossexualidade.

O trabalho precedente do autor, *Camino Real* (1953), tinha sido recebido com frieza pelo público e pela crítica, que considerara mal resolvido seu caráter de fantasia lírico-política e sua utilização de alegorias, símbolos e alusões literárias de difícil identificação. *Gata em teto de zinco quente*, escrita logo

a seguir, enveredou provocativamente pelo caminho oposto, abraçando um realismo focado nos conflitos sociais e éticos das personagens.

Na ocasião de sua publicação, uma divergência de concepções entre Tennessee como dramaturgo e Kazan como diretor acabou vindo à tona. A peça tinha originalmente dois atos, e Kazan sugeriu a Tennessee que escrevesse um terceiro, que assim o fez, mas o desfecho que deu ao diálogo final entre Brick e Maggie desagradou o diretor, que lhe sugeriu outra solução. A sugestão foi acatada por Tennessee e adotada na montagem da Broadway, mas, por ocasião do lançamento editorial, o dramaturgo exigiu a inclusão de uma Nota Explicativa seguida pelos dois finais diferentes.

Na versão encenada, assim como na adaptação cinematográfica, a tragédia de Brick é relativizada, e o atendimento aos deveres matrimoniais que o ligam a Maggie e à instituição familiar resultam de sua escolha e da admiração que admite sentir pela esposa, e não de derrota e amargura. Em pouco tempo, *Gata* se tornou uma das montagens de maior sucesso de Tennessee, recebendo prêmios notáveis no cenário teatral dos Estados Unidos.

De acordo com o dramaturgo, seu acatamento da sugestão de Kazan se deveu tanto ao fato de reconhecer o talento criativo dele como de recear que o diretor se desinteressasse pela montagem caso fosse contrariado. Ainda no texto da Nota, Tennessee afirmou que a recepção dada ao espetáculo tinha mais do que justificado, em sua opinião, os ajustes feitos no texto (HARRIS, 2006). É possível que a decisão de Tennessee de acatar a sugestão de Kazan ocorreu pela homossexualidade ser, nessa época, um assunto não mencionável em público e, portanto, vetado para as plateias da Broadway. No final sugerido por Kazan, a aproximação final de Brick e Maggie afasta a lembrança de Skipper e resolve as tensões pela reconciliação sexual e afetiva entre os cônjuges, evitando que os pesados códigos de conduta ainda vigentes no mundo dos espetáculos trouxessem problemas para a montagem.

Boal também, ao retornar dos Estados Unidos em 1955 e dirigir *Um bonde chamado desejo* (1962), condenaria a representação da homossexualidade na dramaturgia de Tennessee. A condenação incidiria não só sobre o tema, não enxergado como inerente à esfera das questões coletivas e políticas, mas também sobre o realismo como escolha formal e sobre a centrali-

dade de questões que lhe pareciam pertencer apenas à alçada da psicologia individual dos personagens:

O próprio realismo explorou caminhos dentro do homem explorando a psicologia, porém nem aí foi mais feliz. Reduziu o homem a equações psicoalgebricas. Para se dar conta do que aconteceu, basta lembrar das últimas produções de Williams e de outros autores de sua escola. A receita varia pouquíssimo: juntando-se um pai que abandona a mãe logo após o nascimento do primogênito, com uma mãe que se dá ao vício da embriaguez, certamente obteremos um personagem cuja tara deverá ser um tipo qualquer de sadomasoquismo generalizado. Se a mãe é infiel – a matemática não falha – o filho será um delicado invertido sexual. É lógico que qualquer evolução a partir dessas equações só poderia ser uma, e Tennessee Williams, autor dotado de grande talento, não podia deixar de segui-la: a mastigação literal dos órgãos sexuais do protagonista. Não deixa de ter uma certa originalidade [...] Ir além, só entrando para um convento, e cremos que Williams, cedo ou tarde, não deixará de fazê-lo. (BOAL, 2005, p. 131-132)

Na fase seguinte à dos seminários, o núcleo central de dramaturgos do Arena passaria a se empenhar na construção de uma dramaturgia épica, voltada à representação das questões coletivas e socioeconômicas, procurando representá-las a partir dos processos que as desencadeavam.

O trabalho de Boal abriria outros caminhos, além de sua experiência no Matthews Theatre, de Columbia, Boal foi convidado a integrar o Writers' Group, núcleo de dramaturgia experimental do Brooklyn com uma pauta de estudos apoiados em leituras relatadas e a seguir discutidas. O convite ocorreu no final de seu segundo e último ano de estudos quando ele venceu um concurso de dramaturgia promovido pela Universidade de Columbia com a peça *Martim pescador*. Frustrando suas expectativas, a direção da escola considerou que nem o tema (pescadores brasileiros) e nem o estilo naturalista seriam adequados para uma montagem no campus, mas os colegas de Boal se dispuseram a encená-la dentro do Writers' Group. A peça vencedora acabou sendo substituída por outro texto de Boal intitulado *The horse and the saint* [O cavalo e o santo], com elenco formado pelos próprios dramaturgos e diretores do grupo e direção do próprio Boal. Essa seria, como ele próprio comenta, a sua primeira direção. Nenhum dos integrantes era profissional:

[...] como não sabíamos nada, aprendíamos juntos. Me encantava a metamorfose: uma coisa, o texto escrito, outra, no espaço, no cenário, na luz, no movimento, no corpo e na voz. Tudo ganhava sentido: nova escrita. Aprendi que o diálogo, no papel, tem jeito calmo, leva o tempo da leitura – lido é tempo passado, voando entre gente viva, no palco, diferente – vivido, tempo presente! (BOAL, 2013).

Boal tinha dado o impulso. O salto, para ele e para o teatro, foi dado com sua volta ao Brasil.

## Referências bibliográficas

- BOAL, A. Nova York: o impulso e o salto. In: **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 133-151.
- \_\_\_\_\_. Modernas reduções da virtù. In: \_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 131-132.
- BOGARD, T. **Contour in time: the plays of Eugene O'Neill**. Nova York: Oxford University, 1987, p. 201.
- CASE, C. W. Inventing Tennessee Williams: the theatre Guild and his first professional production. **The Tennessee Williams Annual Review**, n. 8, 2006.
- COLUMBIA DAILY SPECTATOR. Nova York, v. LVII, n. 129, 2 mai. 1934
- \_\_\_\_\_. Nova York, v. XCVI, n. 67, 6 fev. 1952.
- \_\_\_\_\_. Nova York, v. XCVIII, n. 35, 19 nov. 1953a.
- \_\_\_\_\_. Nova York, v. XCVIII, n. 47, 10 dez. 1953b.
- DURHAM, W. B. (Org.). **American theatre companies (1888-1930)**. Nova York: Greenwood, 1987. p. 20, 314.
- FOLHA DE S. PAULO. **Um discípulo de Stanislavski**. São Paulo, 6 set. 1998.
- FRICK, J. W.; VALLILLO, S. M. (Org.). **Theatrical directors: a biographical dictionary**. Westport: Greenwood, 1994, p. 379.
- GASSNER, J. W. **Rumos do teatro moderno**. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- GOTTFRIED, M. **Arthur Miller: his life and work**. Cambridge: Da Capo Press, 2004, p. 60.
- KOLB, J. J.; GEWIRTZ, A. **Art, glitter, and glitz: mainstream playwrights and popular theatre in 1920s America**. Westport: Praeger, 2003, p. 90.
- HARRIS, A. **Broadway Theatre**. Nova York: Routledge, 2006, p. 66.
- HAYS, P. L. Steinbeck's plays: from realism to abstraction. **Studies in the Humanities**, v. 31, n. 1, p. 92, jun. 2004.
- HAYASHI, T. (Org.). **John Steinbeck: the years of greatness, 1936-1939**. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1993, p. 112-111.

- HISCHAK, T. S. **Stage it with music: an encyclopedic guide to the American musical theatre.** Westport: Greenwood, 1993, p. 172.
- LEITER, S. L. **The encyclopedia of the New York stage, 1940-1950.** Westport,: Greenwood Press, 1992. p. XLV.
- LLOYD, M. **Curtain time: the story of the American theater.** Nova York: Random House, 1953, p. 329.
- MCLAREN, J. **Langston Hughes, folk dramatist in the protest tradition, 1921-1943.** Westport: Greenwood, 1997. p. 117, 141.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950].** Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- SCHWARTZ, M. No kick coming. The staging and taming of the IWW in They knew what they wanted, by Sidney Howard. In: GOUNARIDOU, K. (Org.). **Text & Presentation**, 2010. Jefferson: McFarland & Co., 2011, p. 69.
- VIANNA FILHO, O. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, F. (Org.) **Vianinha. Teatro. Televisão. Política.** São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 61.
- WEITZENKAMP, M. P. **The influence of Barrett H. Clark on american theatre.** 2003. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Washington, Washington, 2003.

Recebido em 13/04/2015

Aprovado em 23/05/2015

Publicado em 30/06/2015