

## O TEATRO DOS ANOS 60: GRUPO OFICINA E *ANDORRA*<sup>1</sup> DE MAX FRISCH

### *THE THEATER OF THE 60S: OFICINA GROUP AND ANDORRA BY MAX FRISCH*

Ana Maria Soares Zukoski<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo tem por objetivo apresentar a trajetória do grupo Teatro Oficina, no período dos anos de 1960, localizando a encenação da peça *Andorra* de Max Frisch. Objetiva-se desenvolver uma análise interpretativa, no nível dos elementos formais e temáticos, explicitando a presença de elementos do teatro épico tanto na estrutura textual quanto na encenação do grupo Teatro Oficina<sup>2</sup>. A perspectiva acerca do teatro épico adotada é formulada por Anatol Rosenfeld a partir dos estudos de Bertold Brecht. A argumentação fundamenta-se nos pressupostos teóricos de Silva (2008), Rosenfeld (1985), entre outros.

Palavras-chave: teatro dos anos 60; Teatro Oficina; *Andorra*.

**ABSTRACT:** The article aims to present the trajectory of the Teatro Oficina's group, in the 1960s, locating the staging of the play *Andorra* by Max Frisch. The purpose is to develop an interpretative analysis, at the level of the formal and thematic elements, explaining the presence of those elements of the epic theater both in the textual structure and in the staging of the Teatro Oficina's group. The perspective of the Epic theater adopted was formulated by Anatol Rosenfeld from the studies of Bertold Brecht. The argumentation is based on the theoretical assumptions of Silva (2008), Rosenfeld (1985), and others.

Keywords: theater of the 1960s; Teatro Oficina; *Andorra*.

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O grupo Teatro Oficina nasceu em 1958, a partir da iniciativa de dois estudantes da Faculdade de Direito, no Largo de São Francisco, em São Paulo: Renato Borghi e

---

<sup>1</sup> Mestranda, UEM.

<sup>2</sup> O texto utilizado para a análise é o roteiro da encenação do Teatro Oficina (1964), traduzido por Mário da Silva e disponível na biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo — USP.

José Celso Martinez Corrêa, que resolveram fundar um grupo de teatro amador. O grupo estreou em 1959, com a peça *As moscas*, de Sartre, apresentando no ano seguinte *A engrenagem*, do mesmo autor. No início de 1960, em colaboração com outro grupo, o Teatro de Arena, encenaram *Fogo frio*, de autoria de Benedito Ruy Barbosa. Em 1961, *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, foi encenada e por ter sido censurada, o elenco realizou uma passeata pelas ruas de São Paulo. Os atores estavam amordaçados para denunciar a censura. Em dezembro do ano seguinte, o Oficina estreou a peça de Augusto Boal: *José, do parto à sepultura*. Ainda em 1962, foi encenado o espetáculo *Todo anjo é terrível*, de Ketti Frings. Em agosto de 1963, a peça apresentada foi *Os pequenos burgueses*, de Gorki.

O repertório apresentado acima permite que se verifique uma predileção do grupo por obras estrangeiras, devido à ligação de alguns membros ao Partido Comunista. Ademais, havia também a questão da busca pela construção de uma identidade nacional que, somada a outros fatores, ocasionou inúmeras avaliações negativas por parte da crítica especializada. A partir de então, o grupo dá início ao teatro que se caracterizaria como desafiador, aspecto esse que marcaria o conjunto durante a ditadura. Seu início foi complicado, uma vez que não havia a aceitação deles pela classe teatral. A respeito disso, o crítico teatral Sábato Magaldi afirma em seu livro *Iniciação ao Teatro* que

[a] princípio o conjunto [Oficina] não despertava a simpatia do meio teatral, pela sua aparência ligeiramente grã-fina, mas era visível na inquietação algo desorientada de seus elementos com matizes de filhinhos de papai, de existencialistas cristãos, uma sincera procura de novos caminhos, um verdadeiro desejo de acertar. (MAGALDI, 1998, p. 19).

Fernando Peixoto, um grande nome para o Teatro Oficina, a princípio desejava fazer parte de outro grupo, o Teatro de Arena. Entretanto, José Celso o convenceu a permanecer no Oficina, como seu assistente. Fazia parte do Partido Comunista e,

tencionando conquistar novos membros militantes, resolveu integrar-se totalmente ao grupo de teatro, passando de assistente a ator em 1963, mesmo ano em que sua esposa, Ítala Nandi, começou a participar na parte administrativa.

Em setembro de 1967, de acordo com Paulo Vinicius Bio Toledo (2018, p. 51), as portas do Teatro Oficina foram reabertas após as reformas que duraram um ano devido a um incêndio que destruiu a primeira sede em 1966. Essa reabertura pode ser encarada como um renascimento das cinzas, visto que é a partir desse momento que o grupo assume uma nova postura estética que possibilita a entrada do grupo na cena teatral daquele período.

Perante o início da resistência cultural à ditadura, José Celso Martinez Corrêa, diretor do Oficina, foi talvez o primeiro a suspeitar das inúmeras contradições que estavam presentes naquele ambiente, no qual os artistas ligados ao teatro se encontravam. A reinauguração do teatro se deu com a estreia da peça *O rei da vela*, escrita por Oswald de Andrade, que ficou marcada como um dos mais importantes acontecimentos relacionados ao teatro da época.

Ainda de acordo com Toledo (2018, p. 51), o programa do espetáculo continha um texto de autoria de José Celso nomeado *Manifesto do Oficina*. Nesse texto, o diretor do Oficina afirma que a partir de 1964 o grupo não havia conseguido se posicionar esteticamente em relação ao golpe de Estado e as peças preparadas estavam desgastadas por não tratarem do problema enfrentado pelo país.

Entre os anos de 1964 até 1967, a repressão e a censura conseguiam se disfarçar sob outras alcunhas. Entretanto, após dezembro de 1968, com a mudança do AI-5 (Ato Institucional número cinco) essas relações de opressão ficaram mais evidentes, e os disfarces conduzidos até então tornaram-se impossíveis de sustentar. O Brasil entrou em um processo de decadência dos direitos humanos e também dos direitos fundamentais das pessoas. A violência implantou-se de tal forma que, além de prisão e

perseguição às pessoas que possuíssem formações ideológicas de esquerda, acontecia também o desaparecimento de muitos desses prisioneiros.

Em vista disso, em 1967 o que o diretor do Teatro Oficina objetivou trabalhar foi com uma crítica que abrangesse a realidade total de um país marginalizado como o Brasil (TOLEDO, 2018). A ditadura e o golpe, assim como o momento de exaltação política pré-64 e a resistência cultural pós-64, passaram a ser considerados fragmentos de um mesmo quebra-cabeça profundo que formava os problemas políticos brasileiros. Diante de tal situação, era necessário modificar a expectativa de transformação.

## 2. TEATRO OFICINA E A ENCENAÇÃO DE *ANDORRA*

O grupo Oficina, em 1963, encenou a obra *Pequenos Burgueses*<sup>2</sup>, e *Andorra*<sup>3</sup> em 1964. Essas encenações configuraram-se como essenciais para o desenvolvimento posterior do grupo. De acordo com Armando Sérgio da Silva (2008) “*Pequenos Burgueses*, bem como o golpe de Estado do país, foram um marco decisivo na história do Teatro Oficina. A partir de então a balança que oscilava entre o existencial e o social começou a pender para esse último” (p. 132). Portanto, o aspecto social que até então não se fazia como principal para o grupo Teatro Oficina começa a ganhar corpo e importância. O método de Stanislavski, uma linha forte dentro do grupo, mesclou-se com outros elementos durante a preparação e encenação de *Andorra*:

Não se abandonou totalmente Stanislavski, mas apenas foram incluídos elementos épicos na encenação [...] [O autor de *Andorra*] Frisch misturava, durante toda a peça, a realidade com símbolos, movimentos coletivos com ações individuais e extremamente psicologizadas. Poderia se argumentar que esse afastamento de Stanislavski seria apenas provisório, em virtude da própria peça,

---

<sup>2</sup> Publicada por Máximo Gorki.

<sup>3</sup> Publicada por Max Frisch.

*Andorra*, obrigá-lo. Entretanto, não foi isso o que aconteceu. O processo em busca de um teatro não-ilusionista era irreversível dentro do Oficina. (SILVA, 2008, p. 134).

Verifica-se que aos poucos o grupo vai assimilando uma nova forma de representação, que não ficaria reduzida apenas à encenação da peça em questão, mas que acompanharia o grupo. Segundo Silva (2008) “em 1964 a plateia deveria se ver espelhada em sua inanição, em sua discrição, em sua covardia e seus preconceitos perante um acontecimento grave” (p. 133). Em *Andorra*, a crítica social presente na peça encaminha o elenco justamente a causar esse efeito no público, por meio do conteúdo assim como da forma, como assinala o autor:

É preciso lembrarmos, entretanto, de que essa aprendizagem foi sempre motivada por uma profunda necessidade de análise social. Dessa maneira, a guinada para o teatro épico iniciou-se a partir da escolha de *Andorra* e depois a partir da concepção de encenação. (SILVA, 2008, p. 135).

Assim sendo, a visão de mundo que permeava o grupo Oficina nas dramaturgias anteriores já não conseguia acompanhar essa transformação, que “buscava compreender, e intensamente, a decadência da classe burguesa [...] a ação não se objetiva no sentido da realidade épica, mas no sentido da realidade subjetiva ou lírica.” (BORNHEIM, 1969, p. 25 *apud* SILVA 2008, p. 136). Ou seja, o grupo estava à procura de textos nos quais “o mundo da ação se identificasse mais com a ação do mundo [...] Coincidência que radica a tendência ao épico” (BORNHEIM, 1969, p. 25 *apud* SILVA 2008, p. 136). Portanto, a encenação de *Andorra* apresenta em sua composição elementos do teatro épico, como foi proposto por Brecht. Além disso, há também a

[...] concepção da história como parábola; cada cena aparece, por si mesma, acumulando novas informações sobre a personagem e o mundo em que vive; o movimento que conduz a história é mais importante que o conflito [...] a construção quase que geométrica da peça. (SILVA, 2008, p. 136).

Ao priorizar as características assinaladas pelo crítico, é possível compreender que essa alteração de estilo dramático do grupo os impulsionou a uma necessidade de mudança no processo de construção das personagens que não poderiam mais ser construídas como vinham sendo até então. Portanto, nas palavras de Armando Sérgio da Silva

[...] era preciso que o espetáculo se interiorizasse um pouco menos e buscasse uma força exterior, pouco presentida nas outras montagens. A interpretação dos atores, dessa maneira, tornava-se mais objetiva, tendo como ponto inicial de composição a minuciosa e exata compreensão intelectual do seu sentido político e social. Exatamente da maneira como sugeriu Brecht. (SILVA, 2008, p. 136-137).

Assim, segundo Silva (2008, p. 137) era necessário que os atores tivessem conhecimento intelectual sobre política. Isso possibilitaria que eles conseguissem compreender corretamente as peças, captando as alusões políticas presentes no texto para assumir uma postura de familiaridade e ao mesmo tempo de distanciamento perante sua personagem, para poderem julgá-la e concomitantemente atribuir-lhe uma imagem cênica.

A respeito do distanciamento brechtiano, Eugênio Kusnet foi importantíssimo para o grupo Oficina, pois ainda que fosse o mais stanislavskiano do grupo de atores, ele foi o “melhor ideal de distanciamento sugerido por Brecht: faz a personagem mas destacando-lhe todos os defeitos através da ironia extremamente sutil. Sem cair na caricatura fácil, jamais deixa de oferecer ao público a sua perspectiva crítica sobre o papel.” (SILVA, 2008, p. 137).

Evidencia-se que a encenação de *Andorra* incutiu no grupo Oficina diversas alterações, como a inserção de elementos épicos ao passo que houve uma diminuição no modelo Stanislavski. O social ascendeu em comparação com o existencial. Essas alterações se refletiram de modo significativo na construção das personagens e na

encenação da peça como um todo. Consoante à crítica contida no *Correio da Manhã* e apresentada no livro *Oficina: do Teatro ao Te-ato*:

A peça é um soco na consciência de cada um; nas nossas pequenas e aparentemente insignificantes covardias cotidianas; em nossa absoluta irresponsabilidade perante nós mesmos, os outros homens e a própria História [...] Frisch escreveu: 'É preciso que a plateia sinta espanto e que de noite, após ter visto a peça, não consiga dormir'. (PEIXOTO, 1966 *apud* SILVA, 2008 p. 133, nota de rodapé).

Posto isso, é verificável o quão importante a encenação dessa peça se fez para o grupo Teatro Oficina, que além de assimilar alguns elementos do teatro épico, ascendeu para o lado social, com o intuito de causar reflexão por parte do público, recusando-se a ser um teatro de cunho "culinário", recusando-se a ser palatável para ser lucrativo.

### 3. ANDORRA DE MAX FRISCH

A peça de teatro *Andorra* conta a história de Andri, um jovem tido como judeu, que havia sido adotado pelo Mestre-Escola, que morava na cidade homônima ao título. Com o desenvolvimento da peça, o jovem aos poucos começa a sofrer com o antissemitismo, visto que a população passa a observá-lo, identificando características que eram atribuídas a esse povo como a perspicácia e o dom para os negócios financeiros. Ao perceber a população andorrana examinando-o, Andri acaba por assimilar tais características e convencer-se de que era judeu. O personagem acredita ser esse o motivo da recusa de seu pai em lhe dar a mão de Barblin em casamento, mas na realidade nos é revelado que ambos são irmãos, uma vez que Andri é filho do Mestre-Escola com uma Hidalga. Aos poucos, o personagem precisa lidar com o antissemitismo das forças negras, caracterizado pelas roupas de cor preta dos soldados, e por se considerar como judeu aceita seu destino corajosamente. Mesmo

com a verdade sobre a origem de Andri sendo revelada, a população não se importa e permite que o mesmo seja executado.

Max Frisch, autor de *Andorra*, ficou conhecido como um escritor engajado e após a publicação de seu primeiro romance *Eu amo o que me queima* (1943) se dedica a escrever peças de teatro. Entre elas destacam-se: *Santa Cruz* (1944), *A grande muralha da China* (1981), *Don Juan ou o Jogo da Geometria* (1953), *Biederman e os incendiários* (1958), entre outras com influência de Bertolt Brecht no que tange as questões tanto estéticas quanto políticas, indo da ilusão de palco à transformação de mundo, apresentando um caráter de crítica social, comum às prerrogativas brechtianas. O teatro épico é definido pelo pesquisador brasileiro Alexandre Flory (2010) da seguinte forma:

O teatro épico, num esquema redigido pelo próprio Brecht, é narrativo, desperta a atividade do espectador, que é posto em face de algo (não dentro de algo). A base de sua trama são os argumentos, que propiciam conhecimento, sendo o homem seu objeto de estudo, pois não é tomado como conhecido de antemão, e sua natureza última é a do processo, da mudança. Como o ser social determina o pensar, a sociedade e a linguagem são também assunto imediato. (p. 32).

No que tange a encenação do Grupo Teatro Oficina, a peça apresenta vários desses elementos do teatro épico, marcados também no texto. Considerando o postulado de Flory e o quadro de diferenças entre o Drama e o Teatro Épico apresentado por Anatol Rosenfeld no livro *O teatro épico* podemos ponderar que, a respeito de *Andorra*, a vontade do grupo em chocar o público vem ao encontro de despertar a atividade, uma vez que o espectador não está mais no papel passivo, ele precisa confrontar e debater-se com aquilo que lhe é posto em face, mantendo-se lúcido a respeito das críticas levantadas sendo preciso estudá-las. É possível verificar também que as cenas da obra não possuem o mesmo tipo de encadeamento que havia no drama, possuindo uma maior autonomia e agregando mais informações à peça. *Andorra* apresenta o aspecto de argumentos deixando de lado a sugestão do drama.



Outro aspecto que se desenvolve fortemente na peça é a questão do homem se constituir como objeto de estudo e o seu processo de mudança. A peça de Frisch desnuda a natureza do homem e da sociedade como um todo, uma vez que a denúncia da covardia da sociedade é algo que se configura de forma veemente na obra.

### 3.1 ELEMENTOS FORMAIS

A peça foi encenada em 1964 pelo grupo de Teatro Oficina e possui a divisão em 13 quadros. Como personagens, *Andorra* apresenta: Andri; Barblin; Mestre-Escola; Mãe; Hidalga; Padre; Soldado; Hospedeiro; Marceneiro; Médico; Aprendiz e Alguém. Há ainda as personagens mudas: Idiota; Soldados Uniformes Negros; Inspetor de Judeus e Povo Andorrano. Atentando-nos para personagens, depreendemos que apenas Andri e Barblin são identificados com nomes próprios, os outros sendo designados pelas profissões que desempenhavam, generalizando assim as classes da sociedade, o que possibilita uma maior abrangência das críticas, e é característico do teatro épico.

É importante notar que alguns quadros finalizam de forma semelhante, sendo eles: quadro I, II, III, VI, IX, XI que mostram na parte baixa da cena personagens que se apresentam à barra das testemunhas. Nos demais quadros: IV, V, VII, VIII, X, XII, XIII não há uma repetição dessa estrutura. Para melhor exemplificar a constituição dessas cenas, observemos os excertos abaixo:

NA PARTE BAIXA DA CENA

O MARCENEIRO APRESENTA-SE À BARRA DAS TESTEMUNHAS

**MARCENEIRO**

Reconheço: aquilo das 50 libras pelo aprendizado foi, justamente, porque eu não queria saber dele na minha oficina; eu tinha a certeza de que só ia acabar dando aborrecimentos. Por que é que ele não queria ser comerciante? Eu pensava que, para ele, fosse mais indicado. Ninguém podia saber que ele não era. Eu só posso dizer que, no fundo, queria o bem dele. Não tenho culpa de que, depois, se passasse o que se passou. (FRISCH, 1964, Quadro III, p. 26).

NA PARTE BAIXA DA CENA (SOLDADO, À PAISANA, APRESENTA-SE À BARRA DAS TESTEMUNHAS.)

**SOLDADO**

Reconheço: eu não o podia suportar. Não sabia que não fosse um deles, sempre me falou que era. Aliás, ainda hoje eu acredito que era. Não pude suportá-lo desde o primeiro dia. Mas não o matei. Eu só cumpri o meu dever. Ordens não se discutem. Aonde iríamos parar, se as ordens não fossem executadas! Eu era soldado. (FRISCH, 1964, Quadro VII, p. 52).

Essa estratégia de cena cumpre a função de regressão épica, isto é, a história é narrada na ordem inversa dos acontecimentos, antecipando o que ainda está para acontecer, representado pelas falas na parte baixa da cena que adiantam ao espectador o desfecho de Andri. Além disso, a estrutura linguística de ambas as falas (não apenas desses dois recortes, mas de todas em geral) se assemelha, assim como no nível de conteúdo também, uma vez que elas servem ao objetivo de atenuar, ou ainda, a reduzir a culpa dos cidadãos de Andorra, que permitiram a execução de Andri.

Todos argumentam não possuir conhecimento acerca da origem de Andri (mas vale lembrar que o Mestre-Escola havia assumido Andri como seu filho com a Hidalga), como se dessa forma, ao não possuir a ciência sobre ele ser andorrano assim como qualquer outro cidadão, a culpa se esvaísse e a responsabilidade seria dissipada. Podemos interpretar tal posicionamento desses personagens como a crítica do autor perante a sociedade hipócrita, que se anulou e corroborou diante da injustiça praticada contra o jovem, que no fim das contas não era judeu.

Outra característica formal que se manifesta na peça é a questão da música. Na maior parte das vezes ela aparece junto com o personagem Andri como que o caracterizando, como podemos verificar em duas das rubricas do quadro I:

ANDRI ENXUGA UM PRATO, MOVENDO-SE AO COMPASSO DA MÚSICA, E, DEPOIS, SOME-SE. A MÚSICA SOME-SE COM ELE. (FRISCH, 1964, Quadro I, p. 05).

ANDRI FAZ A VITROLA AUTOMÁTICA FUNCIONAR, O MESMO DISCO DE ANTES, E VAI-SE EMBORA, ENXUGANDO UM PRATO. VÊ-SE A PRAÇA DE ANDORRA. O

MARCENEIRO E O MESTRE-ESCOLA ESTÃO SENTADOS DIANTE DA TABERNA. A MÚSICA CESSA. (FRISCH, 1964, Quadro I, p. 10).

Portanto, ao gastar suas moedas fazendo a vitrola tocar o mesmo disco todas as vezes, Andri de alguma forma apropria-se dessa música que no contexto estético torna-se *leitmotiv* da personagem, pois ela toca todas as vezes que a personagem está em cena e desaparece ao mesmo tempo em que ele deixa ou sai de cena. A música ainda aparece em mais algumas rubricas dos quadros VIII, X e XIII. Nos quadros VIII e X a estrutura se repete, tendo Andri colocado a moeda na vitrola e logo se retirado de cena. Contudo, isso se altera no quadro XIII. Observemos:

(MARCENEIRO, MÉDICO, HOSPEDEIRO DESAPARECEM NO INTERIOR DA TABERNA. A CENA ESCURECE. A VITROLA AUTOMÁTICA PEGA A TOCAR SOZINHA, SEMPRE O MESMO DISCO. QUANDO A CENA TORNA A CLAREAR, BARBLIN ESTÁ AJOELHADA, CAIANDO O CALÇAMENTO DA PRAÇA; BARBLIN ESTÁ COM O CABELO RASPADO. ENTRA O PADRE. A MÚSICA CESSA.). (FRISCH, 1964, Quadro XIII, p. 118).

A cena que antecede a rubrica acima se trata de quando Andri é identificado como judeu pelo Inspetor de Judeus preso pelos soldados negros, tem o dedo amputado e é executado, e a população na sequência entra em uma taverna para beber. É relevante notar que apenas nesse momento da peça a música está desassociada da presença física de Andri. Entretanto, podemos compreender que a música soa justamente para marcar a presença desse personagem na taverna, junto com aqueles que permitiram que ele fosse executado por ser judeu, quando na realidade não o era. Isto é, a música aparece para assinalar a culpa da sociedade andorrana.

### 3.2 ANÁLISE DA OBRA E ASPECTOS ÉPICOS

Em *Andorra* se fazem presentes poucas personagens mulheres, sendo elas: Barblin, a Mãe e a Hidalga. Nota-se que excetuando Barblin e Andri, os demais personagens não possuem nomes próprios e são nomeados de acordo com a profissão/função que executam, caracterizando a sociedade em geral. Relacionado a isso não há personagens mulheres que desempenhem função de trabalhadoras como os demais personagens, sendo apenas três as personagens femininas. A análise, no primeiro momento, focalizará Barblin, por ser uma personagem que se destaca e que é fundamental para o desenvolvimento da peça.

O início da peça mostra Barblin caindo a frente de sua casa e demonstrando um posicionamento contrário às atitudes do Soldado, também presente na cena:

**BARBLIN**

Se você não ficasse, o tempo todo, com os olhos grudados nas minhas pernas, poderia perfeitamente ver o que faço. [...] Ficam trocando pernas pelas ruas com os polegares no cinturão e tirando um fiapo dentro do nosso decote, quando uma de nós se abaixa. (O SOLDADO RI.) Eu estou noiva ...

[...]

**SOLDADO**

[...] Talvez seja um anjo! (O SOLDADO RI.) Deve ser por isso que eu nunca o vi.

**BARBLIN**

Eu estou noiva!

**SOLDADO**

Mas não enxergo nem sombra de anel de noivado.

**BARBLIN**

Estou noiva. (BARBLIN MERGULHA A BROXA NO BALDE.) E sabe que mais? Não gosto de você, pronto. (FRISCH, 1964, Quadro I, p. 04-05).

Atentando-nos para os excertos, é possível verificar que a postura do soldado perante o posicionamento de Barblin é extremamente zombeteira, como evidenciado nas rubricas que assinalam a graça que ele sente ao ouvir o descontentamento da personagem mulher. Outro fator importante para se destacar é que além de achar

engraçado, ele não considera realmente a fala de Barblin ao abordar a ausência da aliança, isto é, ao questionar sobre a aliança, o soldado invalida o discurso de Barblin tentando silenciá-la. Todavia, Barblin não aceita ser anulada, nesse momento, pelo soldado e volta a reafirmar seu noivado, acrescentando à sua fala o descontentamento de ser importunada e a aversão que ele lhe causa, sem medir as palavras, ou seja, falando explicitamente o que sente.

A personagem também demonstra uma postura resistente quando, ao iniciar a perseguição à Andri, coloca-se contrária a toda a população andorrana. Ao se opor ao que acontece com Andri, Barblin inicia o processo de despertar no espectador sua atividade, alçando-o de mero espectador a um espectador que precisa encarar a situação criticamente. No quadro XII, quando toda a população está na praça cercada por soldados de uniformes negros, esperando pelo Inspetor de Judeus, Barblin inicia sua romaria de grupo em grupo, tentando organizar uma rebelião contra a situação que culminaria na morte de Andri.

**BARBLIN**

O sinal é quando eu tirar o pano. Ninguém atravessa a praça.

**MÉDICO**

Bobagem!

**HOSPEDEIRO**

Isto ainda vai lhe custar caro.

**MÉDICO**

Nada de resistência, sim? (BARBLIN APROXIMA-SE DE OUTRO GRUPO, PUXA TODOS PELA MANGA, MURMURA QUALQUER COISA; VOLTAM-LHE AS COSTAS E ELA PROSEGUE SEU VAGUEAR.) [...]

**APRENDIZ**

Deixe-me em paz, você! (O MÉDICO ACENDE UMA CIGARRILHA.) Ela está completamente doida. Diz que ninguém deve atravessar a praça e que eles nos prendam todos, se quiserem. Diz que quer dar um sinal. Está completamente doida. [...]

**SOLDADO**

[...] Nenhum andorrano terá nada que recear ... (BARBLIN, EMBUÇADA, CHEGA À FRENTE.) Aqui! (BARBLIN VAI PARA DIANTE DO INSPETOR DE JUDEUS E ATIRA O PANO PRETO AOS SEUS PÉS.) Que é isso?

**BARBLIN**

É o sinal. (MOVIMENTO NO MEIO DOS EMBUÇADOS.) Diga para eles: nenhum andorrano vai atravessar a praça! Nenhum de nós! E, se quiserem, que nos açoitem. Diga isto para eles. E, se quiserem, que nos fuzilem! (DOIS SOLDADOS NEGROS AGARRAM BARBLIN, QUE SE DEFENDE EM VÃO, NINGUÉM SE MEXE. OS SOLDADOS NEGROS QUE CERCAM A PRAÇA APONTARAM OS FUZIS CONTRA A MULTIDÃO. TUDO SEM O MENOR RUÍDO. BARBLIN É ARRASTADA PARA FORA.). (FRISCH, 1964, Quadro XII e Quadro XIII, p. 98-119).

Os excertos lançam luz que diferentemente da população andorrana, Barblin se coloca contra a injustiça que farão com Andri. Ela tenta organizar um levante contra os soldados de uniforme negro, contudo não encontra apoio em nenhum cidadão de Andorra. Vale notar que mesmo quando o Médico orienta a não resistir, ao mesmo tempo em que solicita ao Hospedeiro que fale diretamente a ela sobre as possíveis consequências que terá de enfrentar, isso não é o suficiente para fazê-la parar. A coragem da personagem é vista pelos demais como loucura, o que demonstra a crítica da peça à sociedade hipócrita. O desfecho da personagem é triste, pois ela não consegue lidar com a violência da morte do protagonista e a violência com que foi tratada por defendê-lo, visto que no último quadro Barblin aparece com os cabelos tosquiados, transtornada e enlouquecida com a morte de Andri e com o suicídio de seu pai.

A coragem de colocar-se contra as injustiças aparece na obra apenas na personagem Barblin, visto que o restante da população andorrana, mesmo sendo informada acerca da origem andorrana de Andri, não se junta à luta para defendê-lo, preferindo se esconder sob a desculpa da ignorância em não saber a verdadeira origem do jovem executado.

Essa tentativa de transferir a culpa para a ignorância aparece nas falas das personagens que se apresentam à banca das testemunhas. O trecho a seguir ilustra como a fala das testemunhas acaba por abordar a coletividade, no sentido da sociedade andorrana se unir para não assumir a culpa:

**MÉDICO**

[...] Foi uma história trágica, sem a menor dúvida. Não tenho culpa de que acabasse como acabou. Creio estar interpretando o pensamento de todos se, para concluir, repito, mais uma vez: só podemos lastimar o curso dos acontecimentos, naquele tempo. (FRISCH, 1964, Quadro XI, p. 95).

Pela fala do médico, o mesmo que havia orientado a população a não fazer resistência, percebemos que ao eximir a culpa de si, ele estende a mesma linha de raciocínio para os demais cidadãos. Percebe-se que o ser social determina o pensar, eis mais uma característica do teatro épico que se faz presente na obra.

O excerto abaixo demonstra a tentativa do pai de Andri em convencer a população acerca da verdade sobre a origem de seu filho:

**MESTRE-ESCOLA**

Onde está meu filho?

**SOLDADO**

Quem?

**MESTRE-ESCOLA**

Onde está Andri?

**SOLDADO**

Está aí no meio dos outros, pode ficar descansado, não escapou das malhas da lei, não. Está marchando. Descalço, como todos os outros.

**MESTRE-ESCOLA**

Você compreendeu o que eu disse? (FRISCH, 1964, Quadro XIII, p. 108).

É possível verificar que os demais se recusam a acreditar na verdade sobre a origem de Andri, pois acreditar implicaria em ter que se posicionar contra o que estava acontecendo. Outra vez, a situação leva o espectador a ficar em face da covardia da sociedade:

**HOSPEDEIRO**

Agora, de uma hora para outra, dizem que ele não é.

**ALGUÉM**

Dizem o quê?

**HOSPEDEIRO**

Que ele não é.

**MÉDICO**

E, no entanto, é coisa que se percebe logo à primeira vista.

**ALGUÉM**

Quem foi que disse que ele não é?

**HOSPEDEIRO**

O mestre-escola.

**MÉDICO**

Bem, isso agora vai ser tirado a limpo.

**HOSPEDEIRO**

Em todo o caso, ele atirou a pedra.

**ALGUÉM**

Isso ficou provado?

**HOSPEDEIRO**

Ora, provado!

**MÉDICO**

Mas, se ele não é, por que se esconde? Por que tem medo? Por que não vem aqui, para a praça, com a gente?

**HOSPEDEIRO**

É isso mesmo. (FRISCH, 1964, Quadro XII, p. 96-97).

Ainda que discutam sobre a possibilidade de Andri não ser de fato judeu, é possível verificar que nenhum dos personagens preocupa-se realmente com essa problemática; pelo contrário, arrumam inclusive um motivo para o caso dele não ser judeu, a execução não ter sido à toa. Além da morte de Andri, há também o desfecho do Mestre-Escola, suicidando-se, atribuindo assim a responsabilidade de mais uma morte à sociedade andorrana. Entretanto, pela quantidade de justificativas que aparecem ao longo da peça com os personagens que se apresentam à barra de testemunhas, é possível interpretar que a própria sociedade reconhece sua hipocrisia, sabendo que Andri era inocente. Surge a necessidade de justificação perante o público de modo a diminuir a culpa que sentem, não pelo o que foi realizado, e sim devido ao fato do público conhecer.



#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desenvolvimento das análises foi possível verificar que a peça *Andorra* apresenta inúmeras características referentes ao Teatro Épico tais como as críticas sociais. Ao colocar a população em um primeiro momento como alheia à situação de Andri e posteriormente contra o jovem, constata-se que a sociedade muda sua posição a respeito da condição de Andri e passa de passiva para ativa, ao procurar condenar e justificar a morte do judeu.

Outro aspecto épico que perpassa a obra é “o ser social determina o pensar” (ROSENFELD, 1985, p. 149), pois o que é mais cômodo para a sociedade, principalmente para aqueles que estão no topo das hierarquias sociais e determinam o modo de pensar, é adotado por aqueles que a constituem. Isso direciona o espectador a confrontar-se com a peça que “torna o espectador um observador, mas desperta a sua atividade” (ROSENFELD, 1985, p. 149), ou seja, o espectador deverá sair da sua zona de conforto e começar a pensar e refletir sobre o que foi visto e colocado em sua face. Ainda que a crítica da obra aborde a sociedade em geral, é possível compreender que “o homem é objeto de pesquisa”, pois o desenvolvimento da peça gira em torno de investigar e desnudar diferentes lados do ser humano.

A peça *Andorra* perpassa por várias características do teatro épico, tendo o lado social mais exaltado que o existencial. Pela recepção crítica, é possível depreender que a encenação do Grupo Teatro Oficina contemplou esses elementos de forma satisfatória e compreendeu uma das etapas de um longo processo de formação e politização do grupo que a partir de então adotou essa nova perspectiva estética, sem deixar de conciliar, ainda que em um grau menor, as demais influências que possuíam na década de 1960.

## REFERÊNCIAS

BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

FLORY, Alexandre Villibor. *Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos*. In: Revista JIOP, nº 1, páginas 18 a 40. Maringá: UEM/DLE editora, 2010. <[http://www.dle.uem.br/revista\\_jiop\\_1/artigos/villibor.pdf](http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf)>. Acesso em 16 mar. 2018.

FRISCH, Max. *Andorra*. Trad. Mário da Silva. Roteiro Teatro Oficina. São Paulo, 1964.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

PEIXOTO, Fernando. *Andorra e o bode expiatório*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Edição 22540, 1966. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=75194&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=75194&url=http://memoria.bn.br/docreader#)>. Acesso 14 nov. 2019.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Côrrea e Augusto Boal*. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Recebido em 10/08/2019

Aceito em 11/10/2019